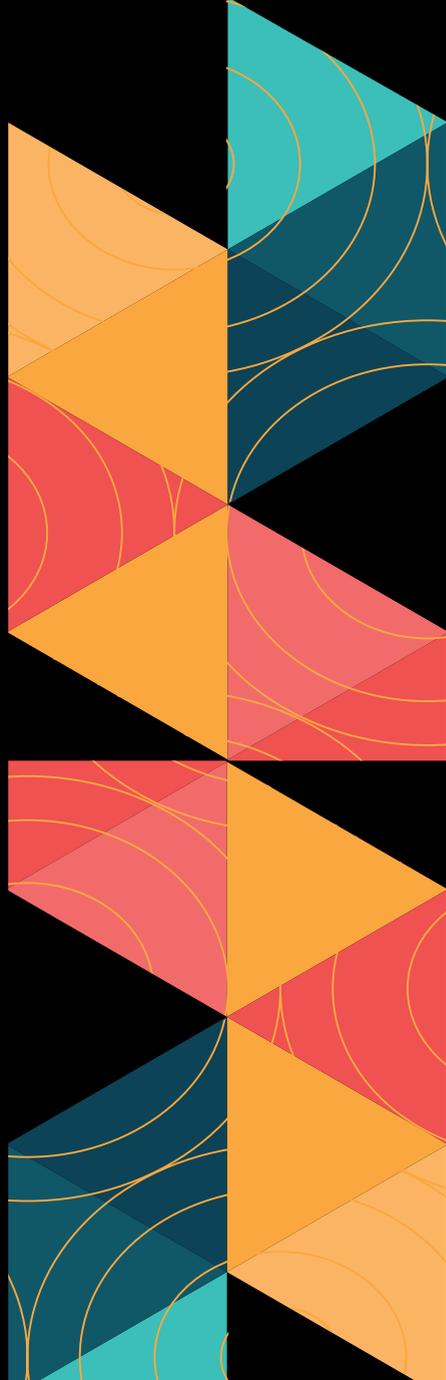


interdisciplinARS 03

CLÍO REINVENTADA
LA RENOVACIÓN DEL PASADO EN LA
INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

POL CAPDEVILA (Ed.)



CLÍO REINVENTADA
LA RENOVACIÓN DEL PASADO EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

CLÍO REINVENTADA
LA RENOVACIÓN DEL PASADO EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

Pol Capdevila (Ed.)

con ilustraciones de
María Lucas



Universitat Politècnica de València



Colección
interdisciplin**ARS**

ISSN: 2792-775X

Nº 03

<https://monografias.editorial.upv.es/index.php/interd>

Director científico

Miguel Corella, Universitat Politècnica de València

Consejo editorial

Román de la Calle, Universitat de València - Estudi General

Anacleto Ferrer, Universitat de València

Gerard Vilar Roca, Universitat Autònoma de Barcelona

José Luis Cueto, Universitat Politècnica de València

Ricardo Forriols, Universitat Politècnica de València

Antonio Alcaraz, Universitat Politècnica de València

wMarina Pastor Aguilar, Universitat Politècnica de València

Moisés Mañas, Universitat Politècnica de València

Isabel Cabrera García, Universidad de Granada

Isabel García Pérez de Arce, Pontificia Universidad Católica de Chile

Luciana Cadahia, Pontificia Universidad Católica de Chile

Juan Martín Prada, Universidad de Cádiz

Remedios Zafra Alcaraz, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Antonio de Murcia, Universitat d'Alacant

Benjamín Valdivia, Universidad de Guanajuato

José Luis Villacañas, Universidad Complutense de Madrid

Edita

Editorial Universitat Politècnica de València

1ª edición, 2022

ISBN: 978-84-1396-049-4 (versión impresa)

ISBN: 978-84-1396-278-8 (versión electrónica)

Ref. 6797_01_01_01

DOI: <https://doi.org/10.4995/INT.2024.679701>

© De los textos: *sus autores*

© De las figuras: *sus autores*

© De las ilustraciones: *María Lucas*

© De esta edición: *edUPV*

Maquetación

Enrique Mateo, Triskelion Diseño Editorial

Libro resultado de la investigación realizada en el proyecto MINECO PGC2018-093502-B-I00



Se permite la reutilización de los contenidos mediante la copia, distribución, exhibición y representación de la obra, así como la generación de obras derivadas siempre que se reconozca la autoría y se cite con la información bibliográfica completa. No se permite el uso comercial y las obras derivadas deberán distribuirse con la misma licencia que regula la obra original.

RESUMEN

La cultura contemporánea está dejando atrás los posmodernos usos del pasado como pastiche o como resistencia. Frente al aletargado presente en que vivimos, artistas, fotógrafos, cineastas están construyendo una nueva relación con su tiempo, lo que significa cambiar la forma en que el pasado, el presente y el futuro se relacionan entre sí. Se sumergen en los diferentes estratos históricos para sonsacar una experiencia que revuelva el tiempo y permita imaginar otros futuros. Este libro invita a conocer esta nueva conciencia del tiempo pasado presentando un conjunto de trabajos de investigación teórica y artística. Se reúnen tanto artículos de historia, historia del arte, filosofía, teoría del cine, como proyectos de artistas, fotógrafos y cineastas. La primera sección, "Apariciones espectrales", presenta formas de ficcionalización de la historia, así como situaciones en que la ficción se mezcla con la realidad para engendrar mundos nuevos. La segunda sección, "Pliegues temporales: gestos anacronistas", trata de pensar nuestro presente histórico a partir de las formas de apropiación del pasado más características de esta época. Finalmente, "Revoluciones: del fin al principio del tiempo", introduce el problema del fin de la historia y de la posibilidad de la vuelta a empezar en algunos de sus sentidos. En este diálogo interdisciplinar y creativo, el lector encontrará un diagnóstico transversal sobre cómo nuestra cultura está cambiando la forma de pensar su temporalidad y, con ella, su historia. Recuperamos así aquel gesto que Nietzsche ya invocó en su momento: «obrar de manera intempestiva, contraria al tiempo y, por esto mismo, sobre el tiempo y a favor de un tiempo futuro». Al fin y al cabo, es también pensando en el futuro que proponemos reinventar a Cloe, la musa de la historia.

▶ **ÍNDICE**



Revolver el tiempo. Nuevas historicidades para nuevos futuros en la investigación artística
Pol Capdevila 1

I. APARICIONES ESPECTRALES: LA FICCIONALIZACIÓN DE LA HISTORIA

Políticas de la inverosimilitud
Gerard Vilar 15

Hablar con múltiples voces: Reflexiones en torno al tiempo y la historia en el cine de Pedro Costa
Diana Kuzeluk 29

Fantasías animadas de ayer y hoy
Dani Montlleó Alsina 45

II. PLIEGUES TEMPORALES: GESTOS ANACRONISTAS

Cronónimos, anacronías y presentismo en la historia contemporánea de España
Jeanne Moisand 81

¿Quién teme a la historia en el arte contemporáneo? Investigación artística y modelos de historicidad
Pol Capdevila 95

Al vestigio, un cuerpo. Redención y maldición del pasado en la instalación
Tomas Macsotay 121

Devenir Carlos V
Jorge Ribalta 145

III. REVOLUCIONES: DEL FIN AL PRINCIPIO DEL TIEMPO

El espectáculo del tiempo contra el tiempo del espectáculo: ¿Pueden ser las imágenes todavía revolucionarias?
Andityas Soares de Moura Costa Matos 161



Espacialidad y performance en Occupy Wall Street <i>Julia Ramírez-Blanco</i>	185
La ceguera de János. Tiempo de la entropía frente a tiempo armónico y la fenomenología de los objetos a partir del film <i>Armonías de Werckmeister</i> de Béla Tarr <i>Alfonso Hoyos Morales</i>	201
Tiempo mítico y escatología en <i>Cemetery</i>, de Carlos Casas <i>Una conversación entre Carlos Casas, Alfonso Hoyos y Pol Capdevila</i>	227

Colosseo
No está muy concurrido

Ver sitios de interés que estén cerca

Fontane
Acqua P

di Acea

Piazza del Colosseo

Piazza del Colosseo

Area del basamento
del Colosso di Nerone

ni

tino
o del año 315

Piazza del
Colosseo

Coliseo de Roma
Antiguo estadio romano
de gladiadores
Antiguo estadio romano de gladiadores

Bagni pubblici

Via Celio Vibenna

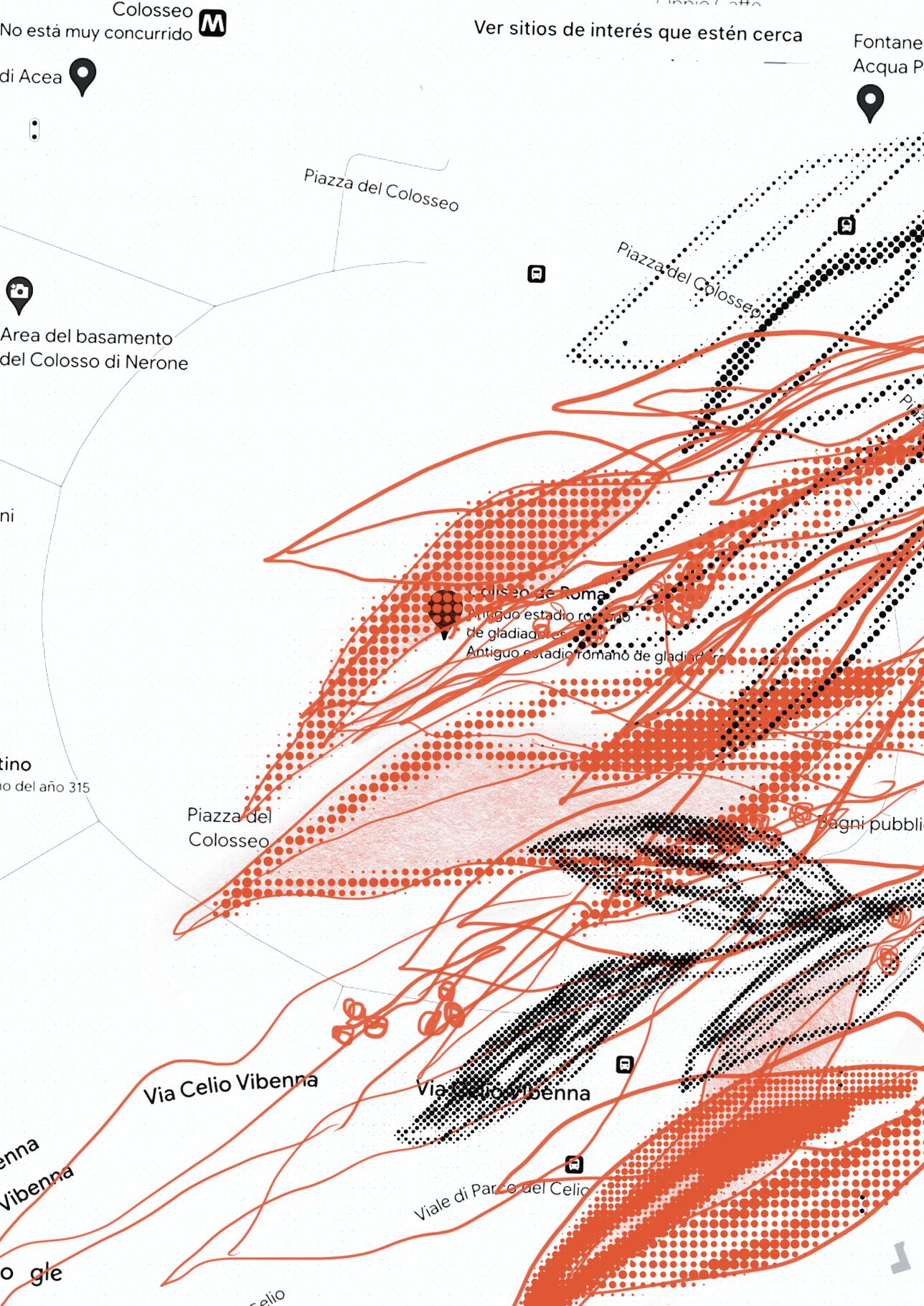
Via Celio Vibenna

Vibenna

Viale di Parco del Celio

o gle

Celio



► **REVOLVER EL TIEMPO. NUEVAS HISTORICIDADES PARA
NUEVOS FUTUROS EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA**

▷ *Pol Capdevila*

**1. Espacio de experiencia y horizonte de expectativa en la
modernidad y la contemporaneidad**

Cuando se pierde de vista el horizonte, se corre el riesgo de correr en círculos y no moverse del lugar. Muchos filósofos, historiadores y antropólogos afirman que la sociedad actual anda dando tumbos, sin avanzar hacia lugar alguno y sin un proyecto de transformación. Según ellos, habitamos un mundo en pleno movimiento, con mucho ruido en la superficie, pero sin cambios significativos en la estructura; un mundo en el que la saturación de aparentes novedades enmascara la repetición de un presente que no sólo se extiende hacia el futuro, sino que también engulle el pasado. Sumergidos en un embriagador y mareante presentismo, no siempre nos damos cuenta de que la mera inercia corrompe y de que la injusticia social, el colonialismo, la deshumanización de las relaciones personales y la guerra contra la naturaleza siguen aumentando. Para salir de este círculo vicioso haría falta dibujar nuevos horizontes, inventar futuros constructivos y colectivos. Y para esto también es necesaria una mirada cabal al tiempo, que nos recordará que no puede haber futuro sin contar con el pasado. De este conjunto de ideas, el presente libro se propone el siguiente objetivo: estudiar aquellas prácticas artísticas que buscan redefinir nuestra historicidad, nuestra relación con el tiempo social para influir en el horizonte del porvenir.

Empecemos por echar una ojeada a cómo hemos llegado hasta aquí, más concretamente, cómo ha evolucionado la experiencia histórica, pues el presentismo tiene también, por paradójico que pueda parecer, su historia y hasta su prehistoria.

En los albores de la modernidad, Europa se constituía como un conjunto de pueblos que tenían en común lo que Lévi-Strauss llamó una sociedad fría, a saber, una tasa de cambio social lenta, imperceptible por los propios individuos. El modelo de temporalidad social en una sociedad lenta permite que el espacio de experiencia determine el horizonte de expectativas con muchas garantías de acertar. Como explica Koselleck, el espacio de experiencias de una sociedad es aquel conjunto de situaciones vividas por sus sujetos que son relativamente repetibles y, por tanto, consolidan lo que se llama un conocimiento por experiencia.¹ Este espacio de experiencia genera la expectativa de que el futuro, aunque siempre es abierto, será parecido al

1. Reinhart Koselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Paidós Ibérica, 1993, p. 339 y ss.



pasado: condiciones como las conocidas llevarán, *mutatis mutandis*, a situaciones semejantes. El mundo agrario antes de la modernidad es el paradigma de este régimen de historicidad social.²

El desarrollo del conocimiento y la técnica y los cambios culturales del Renacimiento, que definen la modernidad europea, desestabilizaron la estructura del tiempo histórico, que empezó a transformarse, así como lo hizo también la concepción del espacio. Mientras el espacio se ampliaba hasta confines indefinidos, que superaban los límites imaginables y se extendía hacia fuera del mismo planeta, la experiencia del tiempo histórico se transformaba en función de las nociones de cambio y progreso. La trascendencia de los cambios que se advenían desgarró la cohesión del tiempo histórico: las experiencias acumuladas permitían cada vez menos prever el futuro; la historia dejaba de ser *magistra vitae*. El presente dejaba de servir de unión entre el pasado —que existe en la experiencia— y el futuro —que existe en la expectativa—.

La ruptura del tiempo histórico tradicional fue compensada por la creación de la idea de progreso —término probablemente acuñado por Kant—.³ Las novedades en el conocimiento y la técnica no permitían pronosticar los cambios por llegar, pero generaban la expectativa de que a la larga crearían un mundo nuevo. Esto introdujo el concepto de progreso en otros ámbitos de la vida humana, como el de la justicia social, y, en consecuencia, el de utopía. Así, técnica y utopía se convertían en principios unificadores de la inestable, centrípeta, temporalidad moderna.

Estos principios unificadores no siempre evitaban la sensación de vértigo. Ya Francis Bacon había vaticinado que las mejoras en el conocimiento se introducirían *per minora intervalla*,⁴ y Adam Smith que el progreso de las sociedades se derivaría del ahorro resultante de la división del trabajo en la producción material e intelectual. Koselleck explicaba que, con la reducción del alcance del horizonte de expectativas, el futuro se volvía un horizonte cada vez menor. Esto aceleraba el pasar de las cosas. Los cambios que traía la modernidad imponían una sensación de aceleración del tiempo secular. Lamartine explicaba en 1851 que, desde 1789, había vivido bajo ocho sistemas de gobierno diferentes y bajo diez gobiernos. Tenía la sensación de que «el día de ayer parece sumergirse en la sombra del pasado».⁵

En este contexto, Baudelaire propuso a los artistas del siglo XIX que dejaran de reflejarse en el pasado y miraran hacia su propia época. Sólo así

2. Un régimen de historicidad es una manera de ordenar las experiencias del tiempo, de articular presente, pasado y futuro y darles un sentido que se instala lentamente durante una época. Véase François Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, México, D.F., Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 38-39.

3. Según indica Reinhart Koselleck, *op. cit.*, p. 348.

4. *Op. cit.*, p. 350.

5. Citado en Reinhart Koselleck, *op. cit.*, p. 351.

podrían conseguir la codiciada eternidad artística, pasar al panteón de los grandes hitos al dotar a su mirada fresca y cotidiana de una trascendencia atemporal. Medio siglo más tarde, las vanguardias ya habían difundido la necesidad de romper con el pasado para poder lanzarse ligeros a la construcción del futuro. Si quedaba algún vínculo con el pasado, lo mejor era cortarlo cuanto antes.

A mediados del siglo xx, la obsesiva atención moderna hacia el futuro se va agotando: la técnica se revela como una forma de control y de deshumanización y la idea de utopía, como una potente ilusión para dominar y adoctrinar a la población. El proceso dialéctico de la Ilustración ha dado la vuelta a estos conceptos inicialmente positivos y los ha convertido en armas de doble filo. Con el desgaste del proyecto moderno, emerge una nueva consideración del pasado. En su forma conformista, la estética posmoderna se apropiará de elementos de la tradición de forma arbitraria y caprichosa, descontextualizando motivos, formas y estilos de su tiempo originario para mezclarlos en un *collage* de confusión temporal. En su forma crítica, la estética posmoderna defenderá el estudio del pasado, no para realizar sus ideales, sino al menos para mantener viva una llama que caliente los ánimos en la trinchera. Se trata de aguantar frente al invencible enemigo del capitalismo neoliberal. De esta posición, a finales de los años setenta surgirán las estéticas de la resistencia, espacios de crítica cultural, sin más pretensiones, ejercidos desde el arte y algunos, generalmente minoritarios, medios de comunicación.

Hoy diríamos que esta situación hace ya demasiado que dura. Últimamente la resistencia se ha convertido en una pose de confort para académicos y otros progres del sector cultural. Esta actitud no sólo no está consiguiendo mantener la posición frente al embate contra los derechos sociales, el colonialismo y el medioambiente; casi parece hacerle un lavado a su mala conciencia. Es su cómplice, aquel pequeño giro en el volante que hace que la sociedad ande en círculos una y otra vez, engañándose con su avanzar a pesar de la insoportable sensación de *déjà vu*. Frente a ellos hay artistas e incluso algunas instituciones públicas que están ensayando un cambio de actitud. Reclaman otro nivel de concienciación, ruptura y acción en el mundo cultural, que ha de romper las membranas de la autonomía creadas por el modelo burgués y la actitud de pasiva receptividad, típica de la sociedad del espectáculo.

Adam Szymczyk, por ejemplo, como director artístico de la documenta 14, se autoimpuso evitar la iteración, que se llevaba realizando desde 1955, de «otros cien días de la más famosa y debatida exposición mundial de arte contemporáneo». ⁶ Se propuso «romper el círculo de las repeticiones» que consolidaban unas relaciones fácticas y simbólicas con instituciones del

6. Adam Szymczyk, «14: Iterability and Otherness: Learning and Working in Athens», en Quinn Latimer y Adam Szymczyk (Eds.), *The Documenta 14 Reader*, Prestel, 2017, pp. 17-42.

poder político neoliberal y capitalista y que, entre otras cosas, habían conducido a la crisis económica y a los recortes sociales y en cultura. Decidí que la documenta tomara partido y actuara en el tiempo y en el espacio. En 2012, poco después de que viéramos cómo la crisis de la deuda desestabilizaba varios gobiernos en Europa y permitía la intervención de las instituciones capitalistas europeas sobre la economía griega, Szymczyk decidió trasladar media documenta a Atenas, celebrando parte de la exposición en la capital griega, además de en Kassel, su sede original. También extendió en el tiempo la exposición, de tal forma que, entre las dos exposiciones, se llegaron a cubrir 163 días hábiles de visita. Las críticas le cayeron por todos lados. Difícilmente se habrán censurado tanto como ésta decisiones previas en la historia de la documenta, sin contar con los molestos visitantes, que ahora debían hacer dos viajes si querían visitar ambas sedes. Pero no cabe duda de que este gesto y los que le siguieron para producir muchos de los proyectos artísticos de la exposición rompieron la esfera de lo simbólico propio del arte e introdujeron a éste en la vida práctica de Atenas y Kassel. Sin duda, activó alianzas, resistencias, críticas y opositores declarados. En cualquier caso, subvirtió la estructura narrativa típica de la documenta y actuó sobre el contexto histórico y social. El vínculo con Atenas, uno de los orígenes geográficos del arte occidental, invitaba a desandar parte del camino recorrido por la historia y el arte occidental y a reformular los principios en los que se había basado hasta entonces, buscando abrir la puerta a nuevas formas de acción colectivas y destituyentes.

Incluso considerando la pretensión de la documenta de actuar sobre el mundo práctico, sería absurdo valorar su éxito en virtud de efectos de transformación social. Hay que entender que su vocación era más experimental, con un alto grado de investigación, y eventualmente también ejemplarizante. Los proyectos que produjo desafiaban las relaciones sociales establecidas y creaban nuevas formas de comunicación. Reescribían las narrativas históricas y cuestionaban formas de hacer y de consumir. Por ejemplo, Maria Eichhorn investigaba y documentaba la expropiación de propiedades de la población judía durante la Segunda Guerra Mundial; además, incidía en la restitución de obras de arte que actualmente albergan algunos museos alemanes. Máret Áne Sara estudió las matanzas históricas de renos en Noruega, y aquellas actuales que, protegidas por las leyes estatales de caza, comprometen a la comunidad Sami.

Este tipo de prácticas de investigación histórica y acción comunitaria han sido acogidas en otras instituciones de arte contemporáneo. Núria Güell monta la oficina del rescate invertido en su proyecto *Medidas de desajuste* en el Centre d'Arts Santa Mònica en el 2015. Con ella, se enfrenta a las narrativas ideológicas sobre la propiedad y la ocupación y trata de asesorar y ayudar a las familias que son susceptibles de las masivas acciones de desahucio durante la crisis de la deuda. Maria Thereza Alves rastrea en «El

retorno del lago» (2012) la importancia histórica para las culturas mesoamericanas del lago de Chalco, examina las razones políticas y económicas que lo hicieron desecar y convierte su actividad como artista en la mejora del uso de estas aguas dulces por parte de la población autóctona. Francisco Navarrete estudia las relaciones materiales y simbólicas con el particular medio natural de las poblaciones donde reside; produce, a menudo con su colaboración, una obra que representa la evolución histórica del medio y permite tomar conciencia sobre su eventual degradación. Melik Ohanian, en *September 11, 1973 Santiago, Chile* (2007), hurga en las imágenes históricas del bombardeo sobre el Palacio de la Moneda en el golpe de estado de Chile en 1973; después las mezcla con fragmentos sonoros de la actualidad y produce una experiencia paradójica en el espectador, que, desplazado de su lugar de contemplación, se ve impelido a tomar posición frente a los acontecimientos.⁷

Proyectos como estos no representan posiciones de resistencia. En primer lugar, son proyectos de investigación artística. No se dedican a recoger conocimientos históricos consolidados. Unos se sumergen en archivos, otros indagan en el pasado social a través de entrevistas, unos estudian las relaciones culturales a partir de miradas tangenciales, otros conviven con comunidades diferentes. Descubren acontecimientos históricos enterrados por intereses ideológicos, revelan relaciones sociales impensadas o revisan la historia de costumbres sociales naturalizadas. Todo este trabajo no tiene el objetivo de renarrar históricamente unos hechos. La práctica artística los utiliza para construir su propio discurso. En una acción anacronista, los traslada al presente e invita a participar de un renovado espacio de experiencia. Generan así una sincronicidad o una unión de tiempos heterogéneos que rompe la cadena de sucesos que han construido el presente actual, que hacen estallar la burbuja del presente continuo en el que vivimos. Al reconstruir el espacio de expectativas y ofrecer la experiencia de un otro presente, trazan algunos rasgos de lo que podrían ser nuevos caminos futuros.

2. Presentación de las contribuciones

Inspirado por el espíritu que anima este tipo de proyectos, que integran una mirada abierta al conocimiento y al arte, este libro se presenta como un espacio de encuentro de diferentes disciplinas académicas y artísticas para debatir sobre la investigación artística en relación con el pasado. Las ideas iniciales de los textos se expusieron en un seminario universitario entre investigadores y artistas y aquí se presentan las contribuciones desarrolladas de aquel encuentro.⁸ Agradecemos a todos los participantes su docta y generosa

7. Para un análisis detallado de la obra, véase Christine Ross, «La suspensión de la historia en el media art contemporáneo», *Contranarrativas. Revista de estudios visuales* #0. <https://www.um.es/artlab/index.php/numero-0/> [consultado: 30/05/2021].

8. Se celebró, por razones de la pandemia de la COVID-19, telemáticamente los días 26 y 27 de noviembre de 2021 en el marco del Proyecto de investigación: MINECO PGC2018-093502-B-I00,

participación, así como su paciencia en el lento proceso de publicación de este libro. Cada sección empieza con uno o dos textos teóricos sobre diferentes aspectos de la historicidad contemporánea, continúa con uno o dos análisis de obras y cierra con la presentación por parte de un artista de algunos de sus proyectos.

La primera sección, «Apariciones espectrales: la ficcionalización de la historia», se centra en la cuestión de la modalidad y en las formas en que el pasado se mezcla con el presente. Más que de ficciones al uso, se trata de las estrategias de ficcionalización y de sus funciones. Una de estas estrategias es la de la narrativa sobre hechos poco probables o improbables. Gerard Vilar la estudia en «Políticas de la inverosimilitud» a partir de un recorrido histórico sobre éste y otros conceptos de su campo semántico, como el de verdad, el de ficción y el de probabilidad. En segundo lugar, aplica el concepto estudiado a dos proyectos artísticos para observar qué nos puede enseñar de cada uno de ellos. En el caso del proyecto *Fauna*, de Joan Fontcuberta y Pere Formiguera, observa la importante función de la inverosimilitud de cuestionar ciertos presupuestos epistemológicos sobre las instituciones artísticas y las creencias sobre nuestro mundo. En el caso del proyecto de Damien Hirst, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, la inverosimilitud no alcanza objetivo crítico alguno y queda al servicio del mero espectáculo y de la especulación.

En algunas ocasiones el pasado se inmiscuye de tal modo en el presente que parece gobernarlo, reteniendo sus movimientos. Espectros y cuerpos conviven y se confrontan, unos luchan por retener el cambio y otros por pasar adelante. Pero hay gestos de memoria que transgreden estas relaciones de fuerza, poniendo en escena, en un mismo tiempo y espacio, mediante un anacronismo, elementos de uno y de otro. Diana Kuzeluk analiza en «Hablar con múltiples voces: Reflexiones en torno al tiempo y la historia en el cine de Pedro Costa» el uso de la figura del fantasma en el cine del director lusitano. En algunos de sus filmes, este cineasta construye una temporalidad ritual que permite adentrarse en el pasado e indagar en la historia colonial de su país y en las revoluciones sociales, darles voz y cuestionar las narrativas de la modernidad y del capitalismo mediante la construcción de nuevos argumentos.

La anterior es sólo una de la enorme cantidad de contranarrativas que genera la modernidad. Esto ocurre porque la modernidad se pretendía a sí misma como un proceso universal: la globalización de los desarrollos técnicos, la exportación de la democracia y otros valores occidentales, la imposición del mismo sistema económico en todas las regiones del globo, etc. En consecuencia, las narrativas que se le opongan deben ser, por principio, singulares y locales. Dani Montlleó, en sus proyectos artísticos, añade a ello

el uso de elementos culturales entendidos habitualmente como secundarios: un corte de pelo, la señalética diseñada por profesores de la Bauhaus para un campo de concentración nazi, un instrumento musical inventado en un cómic, los personajes de novelas de espionaje, etc. Como explica el artista en «Fantasías animadas de ayer y hoy», en las nuevas narrativas que inventa y en los objetos que rediseña construye genealogías inesperadas y revela la ideología oculta de elementos típicamente modernos que a menudo se hacían pasar por neutrales o formalistas. Evitando caer en moralismos o en un gesto igualmente ideológico, Montlleó huye de la seriedad moderna y convierte sus proyectos en un juego y un espacio para el buen humor y la broma.

La segunda sección, «Pliegues temporales: gestos anacronistas», profundiza en las características del régimen histórico actual. Jeanne Moisand reflexiona sobre cómo la etapa de la Transición española pudo suponer el paso en el Estado español a esta especie de presentismo que, según François Hartog, define nuestra época. Su parte de responsabilidad la tienen algunos historiadores que, como argumenta Moisand, cambiaron los nombres de los períodos históricos, los cronónimos, con los que se divide el pasado de una sociedad, por expresiones más neutrales. Así, cronónimos que utilizaban la expresión revolución, como el de «revolución de 1820», son sustituidos por expresiones como el «trienio constitucional», y el de «revolución gloriosa» por el de «sexenio democrático». Estas expresiones implican que la trascendencia del período acaba cuando termina el intervalo temporal señalado, mientras que el cronónimo con la expresión «revolución» comporta una extensión mayor en el tiempo de los efectos de la acción revolucionaria. Según Moisand, al minimizar el efecto del pasado sobre el presente a través de este cambio de nomenclatura, tales historiadores han colaborado en la pérdida de interés por los períodos previos a la Guerra Civil, llevando a un olvido de los mismos y a una merma de perspectiva temporal. Esta pérdida del espacio de expectativa deja al presente huérfano de historia.

En un contexto de amnesia histórica como el descrito, son importantes los gestos de apropiación del pasado. En «¿Quién teme a la historia en el arte contemporáneo? Investigación artística y modelos de historicidad» trato de exponer que hay prácticas artísticas actuales que, al investigar sobre la historia, se oponen a una de las tres concepciones dominantes, y complementarias en muchos aspectos, del tiempo histórico que vivimos: el aceleracionismo, la nostalgia y el presentismo. Cada uno de estos modelos reduce la compleja experiencia del tiempo, que incluye el pasado histórico, la actualidad y el porvenir, a uno sólo de ellos. A esta experiencia simplificada del tiempo se enfrentan algunas prácticas artísticas contemporáneas que recuperan fragmentos del pasado y los traen al presente en un proyecto que articula acción performativa y comunicación, es decir, la proyección hacia un futuro y la inclusión de los demás en él. Mediante la acción, tales prácticas tratan de



transgredir la estructura lineal del pasado, el presente y el futuro y reimpulsar la marcha histórica.

Si las prácticas artísticas que acabamos de mencionar desarrollan un movimiento que, podríamos decir, va principalmente del pasado al presente y hacia el futuro, hay miradas que priorizan una dirección inversa y permiten redescubrir el pasado. Tomas Macsotay analiza en «Al vestigio, un cuerpo» una tendencia, podríamos decir, arqueológica en la instalación artística contemporánea. Esta tendencia establecería un puente con un pasado más lejano que el del origen de esta forma artística, situado alrededor de los años sesenta. El tipo de experiencia que producen las instalaciones analizadas, como *Mundo Cane*, de Jos de Gruyter y Harald Thys (Venecia, 2019), es análoga a las de expresiones culturales ya obsoletas no consideradas artísticas, como las atracciones de feria, el *tableau*, con sus esculturas de cera, los dioramas en los museos etnológicos, etc. También introducen temáticas morbosas y acontecimientos siniestros. El análisis de Macsotay tiene el valor de indicar que entre el consumo espectacular y la recepción crítica de figuras de historia como la concepción del cuerpo y las pantallas no hay una distancia insalvable.

Como vemos, este tipo de investigaciones en historia, que además proyectan miradas creativas sobre la misma, producen de por sí una ganancia cognitiva sobre el presente. Es decir, que tanto el presente como el pasado pueden crecer en contenido y en sentido al influirse recíprocamente. Esto lo demuestra claramente el proyecto sobre el Carlos V tardío que ha desarrollado en los últimos años Jorge Ribalta. Él mismo señala en «Devenir Carlos V» la pluralidad de tiempos que confluyen a través de la investigación fotográfica de muchos de los elementos culturales que pueden estar relacionados con la figura del rey y emperador flamenco y todo lo que supuso para el desarrollo de la cultura hispánica. En paralelo a estas temporalidades, aparecen otras relacionadas con el medio fotográfico, sus usos, funciones sociales y formas expositivas. De esta forma, la investigación sobre el pasado se convierte, mediante la práctica fotográfica, en un espejo fragmentado que devuelve reflejos de, entre otras, una práctica reflexiva, una crítica cultural y una crítica institucional.

Estas idas y venidas en el tiempo no eran del todo ajenas a la modernidad. Aunque ésta se haya caracterizado a través de la imagen de la marcha acelerada y lineal hacia el futuro, la figura de la revolución es también típicamente moderna. La revolución implica la recuperación de un origen perdido para tomarlo como elemento esencial de un proyecto de futuro. Sin embargo, la diferencia de nuestra época con la modernidad reside en nuestra bastarda relación con el pasado, algo que dificulta, si no imposibilita, el movimiento circular. Sobre la idea de revolver el tiempo y su posibilidad en la sociedad actual, la tercera sección, «Revoluciones: del fin al principio del tiempo», presenta una reflexión, dos análisis y un proyecto.

Andityas Soares de Moura Costa Matos explica, en «El espectáculo del tiempo contra el tiempo del espectáculo: ¿pueden ser las imágenes todavía revolucionarias?», las razones de esta problemática en su reflexión sobre la forma del tiempo en nuestra sociedad del espectáculo. Mediante una interesante comparación entre los modelos del tiempo circular de las sociedades arcaicas y el modelo lineal de la cultura judeocristiana, Andityas Matos describe el tiempo de la sociedad del espectáculo como un tiempo maleable y manipulable, parte de una narrativa en la que toda potencia es neutralizada, un tiempo que ha eliminado la historia como tal y se ha vuelto homogéneo, continuo e irreflexivo, un presente con meras variaciones especulares en la superficie. En esta situación, el autor defiende la estrategia situacionista del desvío o tergiversación como forma creativa y subversiva que puede fracturar el tiempo espectacular y convertirlo en intervalos de reflexividad crítica. Mediante el desvío, las imágenes pueden recuperar su libertad y peligrosidad.

Explica Walter Benjamin que en 1830 algunos revolucionarios dispararon a los relojes, gesto simbólico de la voluntad de parar el tiempo dominante y empezar uno nuevo.⁹ Y así como cambiar el sentido del tiempo, es igualmente necesario cambiar el significado del espacio. Julia Ramírez-Blanco lleva unos años analizando las revueltas de las acampadas en las plazas públicas de Occidente a partir de mayo de 2011. En el texto «Espacialidad y performance en Occupy Wall Street» se centra en el lenguaje, la estética y algunas acciones performativas que tuvieron lugar en Nueva York a partir de septiembre de aquel año. Observa que buena parte de las acciones realizadas en aquel contexto adoptaban una forma creativa y original para poder abrirse paso entre las prohibiciones de la ley y la presión policial. El objetivo principal de estas acciones performativas consistía, más que en cambiar el sistema de forma inmediata, en resignificar el espacio público de la ciudad y dirigirse al mundo a través de los medios de comunicación. Con ello, además, establecían vínculos con las revueltas en otras plazas como Madrid, Barcelona, Atenas, Roma, etc., y reivindicaban valores que el presente de la crisis financiera había tratado de marginar, como el de la democracia participativa y la inversión en servicios sociales y en cultura.

El análisis de Alfonso Hoyos sobre la película *Armonías de Werckmeister*, de Béla Tarr, contrapone el tiempo cíclico con el tiempo de la revuelta. En «La ceguera de János» Alfonso Hoyos explica que el argumento del filme expone primero el tiempo clásico, circular, el tiempo de la repetición de los movimientos estelares, que marcan un orden temporal y un orden terrenal, en el que la sociedad mantiene su estructura de forma estable. Frente a este tiempo, estalla el tiempo lineal de la revuelta, un tiempo que, siguiendo a Heidegger y Deleuze, es un tiempo del desorden que lleva a la nada, a la muerte. Es el

9. Walter Benjamin, «Tesis sobre el concepto de la historia», en *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 2018, § xv, p. 316.

momento en que aparece la anarquía, el caos y el horror de la destrucción, en que desaparece la posibilidad de la transcendencia sobre la insoportable materialidad de los objetos —que antes János catalizaba—. Un cierto orden sólo será posible mediante el sacrificio de la racionalidad, que János encarna al perder la cordura y tener que ser ingresado en un hospital psiquiátrico.

No es paradójico que el tiempo descoyuntado al que desemboca el final de *Armonías de Werckmeister* tenga algo en común con el presentismo de nuestra época. Ambos son tiempos sin razón de ser, tiempos que son considerados por unos como el fin de la historia y, por otros, como tiempos incompletos, en los que no se ha realizado ningún fin transcendental, en los que se ha extraviado un eventual *télos* histórico. Son también tiempos corruptos, en los que la entropía crece imparable y, como en el caso de la crisis climática, necesitan que se recupere la agencialidad sobre el orden de las cosas. También la película *Cemetery*, del artista Carlos Casas, que él mismo presentó en el seminario, es una lírica y al mismo tiempo compleja reflexión sobre estas y otras cuestiones relacionadas con el fin. Me referiré aquí únicamente a algunas de ellas. En el contexto histórico de una humanidad que ha olvidado buena parte de sus vínculos con la naturaleza, la película simboliza la búsqueda de un contacto auténtico con esta alteridad, de la que formábamos parte. En la obra, esta comunicación trata de recuperarse mediante un uso novedoso de la tecnología que amplía el campo de la experiencia humana y permite experimentar a aquel otro a través de otras sensaciones corporales a las ya conocidas. Con ello, trata de potenciar el respeto y la cura necesarios para evitar el cataclismo medioambiental. Además, la película inserta estas experiencias en una narrativa cinematográfica crítica y reflexiva, que articula diferentes modelos de temporalidad. Uno de ellos es el del viaje hacia el fin, que alude a la extinción final, de la naturaleza o de la humanidad. *Cemetery* inspira tantas reflexiones que hemos preferido abordar su presentación en la forma de una conversación entre Carlos Casas, Alfonso Hoyos y yo, con la intención de abordarlas desde una perspectiva más abierta y plural.

En conclusión, una mirada retrospectiva a la evolución de la historicidad desde la modernidad podría indicar que el tiempo entra en inercias que, aunque sean muy aparatosas e impliquen un gran movimiento de recursos, pueden desvirtuar su origen y corromper su *télos*. Intentar seguir adelante sin tomar conciencia de lo perdido por el camino nos está llevando a navegar en círculos. Paradójicamente, la única forma de escapar de este círculo vicioso parece ser la de echar la vista atrás para reinventar el camino. Es necesario revolver el tiempo, en sus sentidos de volver a él, enfrentársele, sacudirlo y alterarlo. Las investigaciones artísticas que hemos recogido en este volumen emprenden algunas de estas acciones y revisan orígenes, fines, ritmos, duraciones y narrativas históricas; crean nuevas relaciones, a menudo anacrónicas, entre acontecimientos, y nos invitan a repensar nuestra situación presente y a redefinir nuestros proyectos. Nietzsche también

REVOLVER EL TIEMPO. NUEVAS HISTORICIDADES PARA NUEVOS FUTUROS
EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA
Pol Capdevila

diagnosticó una crisis del tiempo en su época, y en su segunda intempestiva, argumentó que «necesitamos historia, pero la necesitamos de otra manera que el ocioso paseante en el jardín del saber (...) la necesitamos para vivir y para actuar». Para que la historia no se convierta en un conocimiento estéril, hay que «obrar de manera intempestiva, contraria al tiempo y, por esto mismo, sobre el tiempo y a favor de un tiempo futuro».¹⁰

10. Friedrich Nietzsche, *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida. Segunda consideración intempestiva*, Madrid, Tecnos, 2018.



► POLÍTICAS DE LA INVEROSIMILITUD

▷ Gerard Vilar

Universitat Autònoma de Barcelona

La investigación artística tiene en el dominio de la modalidad, es decir, en el dominio de lo posible, de lo imposible, de lo contingente y de lo necesario, uno de sus campos más potentes. *Investigaciones modales* son aquellas que emplean la ficción o la prospectiva para investigar el pasado, el presente y el futuro. La historia contrafactual o alternativa y la ciencia ficción son campos importantes para este tipo de investigaciones en la medida que permiten analizar y comprender el presente y pueden ayudar a decidir entre alternativas de acción que determinarán el futuro. Ello alzaprima, claro es, lo que siempre hemos llamado ficción. La ficción está hoy en alza en el diseño, en algunos ejércitos, en los *think tanks* de estudios estratégicos y prospectiva, y hasta en las grandes empresas.

La naturaleza y los problemas de la ficción es uno de los campos de la estética contemporánea que vienen siendo más cultivados en los últimos tiempos.¹ Quizás sea porque en esta época de la postverdad y de los hechos alternativos la realidad y la verdad se nos están escurriendo entre las múltiples narrativas que se disputan el mercado, y la filosofía, como quiso Hegel, se ve obligada a levantar su vuelo como la lechuza al caer el día. Precisamente, los problemas más excitantes de la filosofía de la ficción es la relación de ésta con la realidad y la verdad. Pablo Picasso, que no es muy conocido por sus teorías sobre el arte, sostuvo, sin embargo, en una entrevista de 1920 la siguiente tesis filosófica:

Nous savons tous que l'art n'est pas la vérité. L'art est un mensonge qui nous fait comprendre la vérité, du moins la vérité qui nous est donnée de pouvoir comprendre. L'artiste doit connaître le moyen de convaincre les autres de la véracité de ses mensonges.²

En sus declaraciones Picasso no estaba descubriendo nada nuevo; solo apuntando un viejo problema con una afortunada capacidad de síntesis. La conciencia de la relación del arte con la verdad como problema es anterior a la filosofía. Al comienzo de la *Teogonía*, Hesíodo ya les hace decir a las

1. Un panorama de las discusiones acerca de la filosofía de la ficción puede encontrarse en Manuel García-Carpintero, *Relatar lo ocurrido como invención. Una introducción a la filosofía de la ficción contemporánea*, Madrid, Cátedra, 2016, aunque no resulta muy útil para el tema que aquí tratamos.

2. «Todos sabemos que el arte no es la verdad, el arte es una mentira que nos hace comprender la verdad, al menos la verdad que se nos da a nosotros para comprender. El artista debe saber cómo convencer a otros de la verdad de sus mentiras». Pablo Picasso, *Propos sur L'art*, Marie-Laure Bernadac y Androula Michael (Eds.), París, Gallimard, 1998, p. 17.

Musas Olímpicas: «¡Pastores del campo, triste oprobio, vientos tan solo! Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad» (T. 26-28). Desde que se enunciara esa ancestral afirmación hasta el presente el problema ha sido siempre más bien saber cuándo en las artes se trata de la verdad y cuándo de mentiras. O bien, lo que aún parece mucho más difícil, saber qué hay de verdad en las mentiras. Frente a estas preguntas, Platón adoptó, como es bien sabido, una posición extremista: el arte es siempre mentira, nunca propiamente verdad. De ahí la superioridad de la filosofía sobre el arte y la necesidad de la sujeción filosófica de éste, por decirlo con la fórmula de Arthur Danto.

Aristóteles, en cambio, quien siempre encontró en las artes y la literatura una fuente de sabiduría, algo que evidencian las numerosas citas y menciones de poetas, pintores y escultores que salpican toda su obra, encontró en la noción de verosimilitud una vía para dar cuenta de una intuición compartida por todos los públicos desde la antigüedad, a saber: que aun cuando sean claramente mentiras o ilusiones las obras de arte pueden contener una verdad, al menos las obras narrativas de ficción, como los poemas épicos, las comedias o las tragedias.

Recordemos la reflexión de Aristóteles en la *Poética*:

De lo que hemos dicho se desprende que la tarea del poeta es describir no lo que ha acontecido, sino lo que podría haber ocurrido, esto es, tanto lo que es posible como verosímil o necesario. La distinción entre el historiador y el poeta no consiste en que uno escriba en prosa y el otro en verso; se podrá trasladar al verso la obra de Heródoto, y ella seguiría siendo una clase de historia. La diferencia reside en que uno relata lo que ha sucedido, y el otro lo que podría haber acontecido. De aquí que la poesía sea más filosófica y de mayor dignidad que la historia, puesto que sus afirmaciones son más bien del tipo de las universales, mientras que las de la historia son particulares.³

Así, pues, si seguimos el razonamiento de Aristóteles que le permite afirmar el carácter más filosófico de la literatura frente a la historia, de conocimiento de lo general en lo particular, podremos conceder lo que, dos mil años más tarde, Schopenhauer sostenía el argumento:

La poesía es a la filosofía lo que la experiencia a la ciencia empírica. La experiencia, en efecto, nos da a conocer el fenómeno en el caso individual y a modo de ejemplo: la ciencia abarca la totalidad del mismo por medio de conceptos generales. Así, la poesía pretende darnos a conocer las ideas (platónicas) de los seres por medio del caso individual y a modo de ejemplo: la filosofía pretende enseñar en conjunto y en general la esencia interior de las cosas que allá se encuentra.⁴

3. Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, Madrid, Editora Nacional, 1982, cap. ix, p. 75.

4. Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, 2 vols., Madrid, Alianza, 2005, vol. 2, Libro III, Complementos 37, p. 477.

La ficción es, por consiguiente, una forma de conocimiento filosófica, normalmente diferente de la filosofía, aunque no siempre, como en los famosos razonamientos de Descartes o de Putnam. Es conocimiento filosófico en la medida que no es conocimiento fáctico, conocimiento de lo real al modo de la ciencia, sino un conocimiento crítico, clarificador, iluminador, estético.

Sin embargo, hay una aportación filosófica de Aristóteles a la teoría de la ficción que no ha sido muy tenida en cuenta en la tradición, y más bien nada en las discusiones actuales. Se trata de la verosimilitud, una categoría con la que Aristóteles establecía una relación entre la ficción y la lógica modal, es decir, entre la ficción, la realidad y los distintos mundos modales (posibles, necesarios e imposibles). Con ella, además, construía su poética normativa, pues las ficciones en su opinión deben ser verosímiles, plausibles, creíbles. La noción de verosimilitud ha sido desde entonces parte del acervo de la teoría y la filosofía de las artes, con momentos puntuales ascendencia, como en las discusiones acerca del realismo en los siglos XIX y XX. Marx y Lukács, por ejemplo, nos dejaron interesantes reflexiones sobre la importancia de la *Comedia Humana* de Balzac como representación de personajes y situaciones típicos de la sociedad burguesa de la época, esto es, como una forma de conocimiento crítico de la lógica de la sociedad capitalista y de la ideología que genera a través de la identificación de los tipos y la tipicidad. Para Marx, la obra de Balzac era otra forma de la crítica de la economía política o su perfecto complemento. Sin embargo, las tesis de Aristóteles han tenido menor incidencia en otros muchos momentos, como en el Renacimiento, el romanticismo o la cultura global contemporánea, puesto que las artes de la modernidad desencantada han explotado mucho más que en épocas anteriores los mundos ficcionales más allá de lo creíble por posible. Lo posible es creíble, dice Aristóteles, porque es probable. Del mismo modo, y en el extremo opuesto, lo imposible es increíble porque no puede ocurrir. Los supuestos del argumento aristotélico, sin embargo, implican una cierta simplificación, porque, ¿no es cierto que hay todo un inmenso territorio entre lo posible y lo imposible, entre lo creíble y lo increíble? Esto es, que hay un terreno ambiguo de indefinición en el que puede resultar difícil decidirse. Ese terreno es *el de lo posible pero improbable*.

Así, pues, hoy no quiero tratar en realidad de la categoría de verosimilitud, sino de su contraria, de la *inverosimilitud*, en el sentido de aquello que resulta muy improbable, casi imposible o implausible, una categoría que también tiene su lugar en la historia, porque la historia de la humanidad está llena de acontecimientos improbables e imprevisibles, y que podemos emplear ante aquellas obras que amplían el mundo de lo real hacia el horizonte de lo imposible, instalándose incluso muchas veces en ese territorio que gracias al lenguaje y la imaginación permite pensar realidades alternativas, contrapuestas a la prosa de la vida que llamamos mundo real. La inverosimilitud, como la entiendo aquí, sería, pues, el estrecho territorio que bordea lo imposible, y voy a sostener que *contar historias inverosímiles es una estrategia de la reflexión que los artistas*

han elegido o eligen con vistas a generar cierto conocimiento crítico. Mi objetivo es, pues, hacer una cala en lo que recientemente Jacques Rancière ha denominado «les bords de la fiction»,⁵ aquella zona donde las convenciones que separan lo posible de lo imposible, lo creíble de lo increíble se hacen dudosas, sus límites se hacen borrosos y los bordes de la ficción se desdibujan.

Que algo resulte verosímil o inverosímil depende, para empezar, de las creencias compartidas en una sociedad en un momento histórico determinado. Para los y las lectoras de las novelas del círculo artúrico de la Edad Media, la existencia del Santo Grial y las peripecias de los caballeros en su busca podían ser perfectamente creíbles. Para nosotros, en cambio, resultan pura ficción más bien en el terreno de la fantasía acerca de lo que creemos que no es posible. Para los lectores creyentes medievales, el cáliz de la Santa Cena con la sangre de Cristo había sido una realidad, una verdad perteneciente al corazón de las creencias de la religión cristiana, y, por consiguiente, aquellas lecturas tan entretenidas tenían una función cognitiva consistente en reafirmar esas creencias en una exploración del mundo de las cosas que pueden acontecer. Para el lector contemporáneo descreído, en cambio, las leyendas artúricas son fantasías que poco tienen que ver con la realidad y que, además de ser muy entretenidas, tienen o pueden tener una función cognitiva distinta, a saber: mientras exploran otros mundos modales, disponen al lector para la reflexión acerca de cosas tales como la importancia del amor, la fidelidad, el honor, y, en general acerca del bien y del mal. Esto último es lo más frecuente en la ciencia ficción, un género propio de una cultura dominada por la ciencia y la técnica que, más que predecir el futuro sobre bases científicas, lo que hace es invitar a reflexionar sobre el presente y los males, tanto antiguos como nuevos, que nos atenazan y amenazan. Así, la ficción científica se mueve normalmente en el terreno de lo inverosímil e increíble, el de los viajes en el tiempo, las guerras de las galaxias, los viajes a través de agujeros negros y las invasiones de extraterrestres. Sin embargo, a veces la ficción científica se mueve en ese terreno nebuloso de lo inverosímil por improbable pero no imposible, ese terreno de películas como *Blade Runner*, *Gattaca*, o las novelas de la trilogía marciana de Kim Stanley Robinson.

En el mundo de la ficción, sin embargo, hay ejemplos más complejos que la ficción científica al uso. Voy a poner dos ejemplos de ficciones contemporáneas que no son ni del cine ni de la narración, sino de artistas plásticos contemporáneos. Estos ejemplos nos mostrarán la complejidad de este terreno intermedio entre lo creíble y lo increíble, lo verosímil y lo inverosímil. El primero es el proyecto de biología (concretamente zoología) *Fauna* del fotógrafo Joan Fontcuberta, realizado en colaboración con el también fotógrafo Pere Formiguera en 1989. El segundo es el reciente proyecto de arqueología realizado por Damien Hirst en el año 2017 en el marco de la Biennale de Venecia.

5. Jacques Rancière, *Les bords de la fiction*, Paris, Seuil, 2017.

1. *Fauna* de Joan Fontcuberta⁶

Joan Fontcuberta y Pere Formiguera, dos nombres destacados de la fotografía contemporánea catalana, iniciaron una colaboración en 1984 en torno a un catálogo de plantas inexistentes. Fontcuberta realizaba la parte fotográfica y Formiguera, escritor y fotógrafo, la literaria. Querían rebatir el tópico, tan consolidado, de la capacidad de verdad del documento fotográfico. Tras esta primera colaboración, quisieron ir más allá, indagando los límites, no siempre claros, entre realidad y ficción, entre lo natural y lo imaginario. Un año después, el 1985, empezaban a trabajar en el proyecto *Fauna*, que fue expuesto por primera vez en el Folkwang Museum de Essen, Alemania, en 1987.

Fauna se presenta como una instalación de grandes dimensiones y múltiples elementos en torno a la figura de un científico olvidado y sus descubrimientos sobre el mundo animal.⁷ El punto de partida es la premisa de que los dos fotógrafos han descubierto los archivos desaparecidos del zoólogo alemán Peter Ameisenhaufen —nacido en Múnich en 1895 y desaparecido de forma misteriosa en 1955—, y su ayudante Hans von Kubert. Ameisenhaufen había catalogado una serie de animales poco comunes, como el *Ceropithecus icarocornu*, parecido a un mono, pero con un cuerno de unicornio y alas; la *Solenoglypha polipodida*, similar a una serpiente de tres metros y medio; o el *Pirofagus catalanae*, un dragón hallado en Sicilia, abandonado por invasores catalanes en el siglo XVI, que ingería su propio fuego después de expulsarlo.

Fauna presenta fotografías de los animales inventariados por el zoólogo, minuciosos estudios de campo, notas de trabajo del científico, radiografías y disecciones de esqueletos, un espécimen disecado y algunos audios con los registros de los gritos de los animales. Se presentan, pues, todos los elementos clave para dar credibilidad científica y solidez epistemológica a una gran ficción. En ningún momento se informa al espectador de que se trata de una invención, ni de que los nombres del científico Peter Ameisenhaufen y el de su ayudante Hans von Kubert son dos alter ego de los nombres de Formiguera y Fontcuberta.

Tampoco se le explica al público que los dos fotógrafos colaboraron con un taxidermista para crear los animales fantásticos y que los bautizaron en latín ficticio simulando las clasificaciones científicas. Objetos y palabras fueron utilizados como legitimadores de un imaginario verdadero compartido por el

6. Esta sección sigue las descripciones que se dan en la web del MACBA, actual propietario de la obra, en su web institucional: <https://www.macba.cat/ca/art-artistes/artistes/fontcuberta-joan-formiguera-pere/fauna>

7. Joan Fontcuberta y Pere Formiguera, *Fauna secreta*, cat. exp., 15 de mayo-15 de octubre de 1989, Museu de Zoologia, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1989 [ed. cast., Joan Fontcuberta y Pere Formiguera, *Fauna*, cat. exp., septiembre-noviembre 1989, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla; noviembre-diciembre 1989, Museo de Bellas Artes, Málaga; Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1989].



1. Joan Fontcuberta, *Fauna*, 1989.

público. El espectador encuentra los materiales como si se hubieran conservado durante mucho tiempo: las fotografías están ligeramente desenfocadas, la tinta de algunas cartas se ha corrido sobre el papel y los marcos de los cuadros tienen astillas y lucen avejentados.

En la línea de trabajo de estos fotógrafos, en especial el de Joan Fontcuberta, *Fauna* pone en circulación un artefacto epistemológico para cuestionar la credibilidad de la verdad científica, la objetividad de los museos y la poca —o nula— neutralidad de la imagen fotográfica. La obra, que se presenta siguiendo el lenguaje y la museografía propios de las exposiciones científicas, afronta a la vez la autoridad del discurso científico y la verosimilitud de la fotografía. Expuesta en numerosas ocasiones en museos y espacios de Europa y América, *Fauna* genera perplejidad entre el público. Cuando en el año 1989 la instalación se presentó por primera vez en el Museo de Zoología de Barcelona, una encuesta realizada por su Departamento de Educación reveló que un 27% de los visitantes adultos y con titulación universitaria creyó que aquellos animales eran auténticos.

En palabras de los propios creadores:

Nuestro proyecto, *Fauna*, quiere incidir fundamentalmente, desde la experiencia estética y con una vocación inequívocamente lúdica, en esta problemática. ¿Cómo desmontar los dispositivos gnoseológicos de los media y el *establishment* cultural? O, en un sentido aún más amplio, ¿cómo desmantelar los procesos de producción y transmisión de «conocimientos»? Finalmente, descubriríamos que la verdad es pura especulación. Que no hay verdad, sino fantasías que se acercan más o menos. Y que todas estas fantasías, incluso las aparentemente más inocentes e inocuas, son interesadas.



2. Joan Fontcuberta, *Fauna*, 1989.

Formalizar una acción artística con el material de la ciencia posibilitaba esclarecer de entrada las connotaciones ideológicas inmediatas que afectan a los medios de comunicación, los mitos y los clichés que generan: origen o referencia reiterada, en definitiva, de gran parte del arte de los años ochenta. La ciencia —en particular aquí la zoología— nos abría unos caminos menos explorados, seguramente porque, lejos del servilismo de los media, las instituciones científicas han sabido conservar cierta autoridad moral. *Fauna* nació de una inicial colaboración fotográfica-literaria entre nosotros dos en el año 1985. En aquella ocasión se trataba de manifestar, en torno a un catálogo de plantas inexistentes, la fragilidad del poder de convicción del documento fotográfico, ironizando el popular argumento de «esto-existe-porque-ha-sido-fotografiado». No en vano se atribuye a Borges, un gran inspirador de nuestro trabajo, la máxima: «Ser es ser fotografiado.» Iniciábamos así este viaje a los confusos confines entre la realidad y la ficción, entre la naturaleza y lo imaginario.

[...] *Fauna* se inspira también en otras vertientes, como la mitología y los bestiarios medievales. La morfología de algunas de nuestras criaturas ha tomado como modelo las figuras mitológicas clásicas o extraordinarias quimeras —la sirena, la hidra, el basilisco, etc.— referidas como bestias reales por los naturalistas de más allá del Renacimiento. Otras veces ha sido el valor del símbolo que se atribuye a muchos animales: algunos, como la serpiente o el dragón, encarnan las fuerzas del mal en numerosas y distantes civilizaciones.

[...] En síntesis, proponemos una reflexión no sólo sobre el realismo y la credibilidad de la imagen fotográfica sino también sobre el discurso científico y el artificio subyacente a todo mecanismo generador de conocimiento, incidiendo sobre la multiplicidad de facetas que afectan a diversas disciplinas de creación.⁸

Es cierto que *Fauna* fue un proyecto artístico muy de los años ochenta, esos años de la postmodernidad en los que el relativismo filosófico se instaló con fuerza en la cultura occidental y que vieron el triunfo de los filósofos franceses contemporáneos distinguidos por la negación del concepto de realidad y de toda posición filosófica realista. Lyotard, Derrida o Baudrillard consideraban mera metafísica conceptos como los de realidad y verdad y sostenían que todo es narración ficcional. Las palabras que hemos reproducido de Fontcuberta y Formiguera parecen estar en perfecta sintonía con ese espíritu de la época. Sin embargo, el dispositivo *Fauna* no defendía tanto esta tesis irrealista y relativista como una tesis negativa y crítica, a saber: no te fíes de las imágenes ni de las narraciones, desconfía de lo que te presentan como realidad porque la verdad puede ser otra. Fontcuberta no prescindía de las categorías de realidad y verdad, sino que nos proponía desconfiar de los medios con los que nos las presentan. Esta admonición se ha hecho

8. Joan Fontcuberta y Pere Formiguera, *Fauna secreta*, op. cit., p. 82.

culturalmente cada vez más relevante desde entonces. La revelación durante la Guerra del Golfo en el año 1993 de que las imágenes de aves agonizando entre el chapapote kuwaití no eran imágenes reales del Golfo sino que eran del naufragio de un petrolero en Alaska hicieron que proyectos artísticos como *Fauna* adquirieran un renovado interés. Desde entonces hasta hoy, en la era de la postverdad y los hechos alternativos —que al final no son sino las mentiras de siempre—, ese interés no ha dejado de incrementarse. *Fauna* persigue reforzar nuestro espíritu crítico frente a este mundo de imágenes que domina los medios y las redes, y no tanto negar que exista la realidad. Busca que desconfiemos de los medios que están a nuestro alcance para acceder a la realidad, no hacerla desaparecer. Al fin y al cabo, la recepción correcta de la obra no es la de aquellos que salían convencidos de la verdad de la narrativa de la exposición, sino la de los que descubrían la mentira y reflexionaban sobre el poder de la ficción.

Luego volveremos sobre ello. Pasemos ahora a nuestro segundo ejemplo.

2. *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* de Damien Hirst

Este enorme proyecto de Damien Hirst ha sido expuesto entre los *eventi collaterali* de la 57.ª Bienal de Venecia del año 2017. Ocupó por completo el Palazzo Grassi y la Punta della Dogana, ambas sedes de la colección del billonario y coleccionista francés François Pinault, que además es dueño de la casa de subastas Christie's. En total 54.000 m² de exposición para un conjunto monumental de piezas de distinto tamaño. *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* se basa en un concepto supuestamente convincente de un descubrimiento arqueológico muy improbable, aunque no imposible. La guía de la exposición detalla el descubrimiento ficticio de un antiguo naufragio frente a las costas de África Oriental en 2008. Nos dicen que los buceadores pasaron diez años recuperando hallazgos increíbles: monedas, armas, cristales y esculturas monumentales incrustadas de corales y otros organismos marinos. El naufragio se atribuye a un coleccionista igualmente ficticio, un esclavo liberado llamado Cif Amotan II, que, habiendo amasado una fortuna, supuestamente cargó un barco (el «Increíble») con su preciada colección de «encargos, copias, falsificaciones, compras y saqueos». «Sin embargo, el buque naufragó», continúa la guía, «consignando su tesoro al reino del mito y generando innumerables permutaciones de esta historia de ambición y avaricia, esplendor y soberbia». La exposición se basa en la premisa de que Hirst personalmente financió la excavación y trajo los objetos a Venecia para que el público los disfrute.

Cif Amotan II es un anagrama de «I am fiction», cosa de la que no cabe la menor duda desde que uno ve la primera pieza, una diferencia muy importante con el proyecto artístico de Fontcuberta, que de entrada generaba pasmo y perplejidad, pero que no se desmentía a la primera de cambio. Nada más entrar en el Palazzo Grassi, uno se encuentra con una colosal escultura,

aparentemente un bronce, que representa una especie de demonio con uñas como garfios. Claramente un *fake*. A partir de ahí ya no hay ningún otro juego que el del humor y el pasatiempo. En seguida se descubren los autorretratos del propio Hirst, los mitos de la cultura cinematográfica como Mickey Maus, Gooffy o La Mosca, o los más que evidentes anacronismos como una especie de robot o las típicas vanitas del artista. Evidentemente, todas las obras son de Hirst, y las enormes esculturas incrustadas de coral son en realidad bronce o resina meticulosamente pintados. Además, uno descubre que la misma pieza está en varios formatos. Así se muestran cerca de las ediciones prístinas de oro o mármol de las mismas piezas exactas, las llamadas «reproducciones» de los hallazgos de restos dañados.

Por lo demás, numerosos monitores de televisión muestran imágenes submarinas de la excavación. Esta es con seguridad la mejor parte de la exposición. Las imágenes son cautivadoras: penachos de limo a la deriva del tesoro medio enterrado, esculturas gigantes rodeadas por bancos de peces y objetos elevados que brillan en los bajíos. La película está reforzada por una serie de fotografías de cajas grandes, retroiluminadas y diseminadas por todo el espacio de la exhibición, que pretenden documentar dónde se encontró cada artefacto. Pretenden establecer un aura de misterio que los objetos, claro es, no pueden explotar.



3. Damien Hirst, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, 2017.



4. Damien Hirst, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, 2017.

3. Ficción crítica versus ficción acrítica

El territorio de lo inverosímil, como aquí proponemos explorarlo, este dominio entre lo posible y lo imposible que es lo muy improbable, puede presentárenos con tres modos de relación con la realidad: el verismo, la fakery y el irrealismo. Tanto la obra de Fontcuberta como la de Hirst son ejemplos del segundo tipo, son falsificaciones. Pero ¿por qué son tan distintas? La conclusión que se me ocurre considerando estos dos casos de uso de la ficción en el terreno de lo inverosímil es que estamos aquí claramente ante dos clases de inverosimilitud: una que llamaré crítica por incitante, la de Fontcuberta, y otra que llamaré acrítica por ser un mero pasatiempo, la de Hirst. La inverosimilitud que hallamos en la obra de Joan Fontcuberta es incitante porque se trata de un dispositivo para la reflexión que claramente persigue que el espectador adquiera una mayor conciencia crítica de las imágenes y su relación con la realidad. En este sentido su función cognitiva es incitar a buscar la verdad a través de la reflexión por mucho que la verdad sea algo difícil de saber y confirmar. En la obra de Fontcuberta y Formiguera hay claramente aquello que Kant había llamado una idea estética. Una incitación a la reflexión que, es cierto, puede fracasar cuando el público no acaba cuestionando la verosimilitud de lo que tiene ante la vista y toma la ficción por creíble. Ningún arte puede disponer sobre la recepción y garantizar una adecuada interpretación por parte del público. Pensemos en algunos ejemplos que nos ha deparado la historia, como la película de Kubrik *La naranja mecánica*, cuya proyección en Gran Bretaña Kubrik prohibió porque suponía que había un sector del público que no entendía el mensaje crítico para con la violencia de su film y lo tomaba por una propuesta de conductas a seguir e imitar. O, en un registro bastante diferente, aunque con la misma temática de la violencia, la novela y subsiguiente película de Bret Easton Ellis *American Psycho*, que muchos consideraron demasiado ambigua con la perversión del personaje, un serial killer de mujeres jóvenes. Aun cuando ninguna obra de arte tiene garantizada la recepción o las posibles recepciones correctas, basta con que una amplia mayoría de los espectadores sí hagan una lectura correcta de la obra y se entreguen en algún grado a ese trabajo cognitivo que es el «pensar mucho» que Kant atribuía a aquellas obras que realmente contienen una idea estética. Recordemos que Kant sostenía que una idea estética, a diferencia de las demás clases de ideas, incluyendo las científicas y las filosóficas, «es una representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible».⁹ Esto es, una idea estética podemos verla, oírla, sentirla a través de todos nuestros sentidos, pero no se deja encerrar en un concepto, por eso da que pensar indefinidamente. Es lo que usualmente nos encontramos en una instalación artística que puede contener información en forma de

9. Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, § 49.

videos y de textos, pero cuyo significado debe elaborar cada receptor que la visita. La inverosimilitud de la obra de Fontcuberta da que pensar, tiene una función cognitiva emancipadora y crítica, políticamente activa.

Por el contrario, la inverosimilitud que encontramos en la obra de Damien Hirst es pasatiempo políticamente reaccionario porque no es un verdadero dispositivo para la reflexión, el trabajo de la reflexión está básicamente ausente, y carece, por tanto, de cualquier función cognitiva, política emancipadora. De hecho, parece que su función es más bien crematística: sacar todo el dinero posible a la millonaria inversión realizada, al parecer superior a cincuenta millones de euros. El comprador puede escoger para invertir en la versión de tamaño y calidad que más le convenga, pero aquí no estamos ante un juego de la verdad por medio de la mentira, estamos ante una perfecta mentira que en realidad no aspira a otra cosa que hacer un buen negocio. No niego que el proyecto de Hirst también haga pensar mucho a algunos públicos. Pero no creo que se trate de una reflexión estética en el sentido de Kant, sino de otra cosa. Obviamente, el público crítico con el arte de Hirst, que es bastante numeroso, enseguida aprecia el fracaso de la obra. El crítico de *Artnews*, Andrew Russeth, escribe una reseña con el título «A Disastrous Damien Hirst Show in Venice», que comienza diciendo:

Damien Hirst's doubleheader in Venice is undoubtedly one of the worst exhibitions of contemporary art staged in the past decade. It is devoid of ideas, aesthetically bland, and ultimately snooze-inducing—which, one has to concede, is a kind of achievement for a show with work that has taken ten years and untold millions of dollars to create.¹⁰

Por su parte, Tiernan Morgan publica una crítica en *Hyperallergic* con el título «Damien Hirst's Shipwreck Fantasy Sinks in Venice», que comienza diciendo:

Damien Hirst's *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* is not an exhibition. It's a showroom for oligarchs. Comprised of about 190 works, including gold, silver, bronze, and marble sculptures, the show is undoubtedly the most expensive artistic flop in living memory.¹¹

Pocas veces hemos leído críticas tan contundentes en el mundo del arte contemporáneo, donde este tipo de juicios prácticamente han desaparecido. Pero el proyecto es tan inauténtico y políticamente reaccionario que merece esta suerte de posicionamiento.

Ello no quiere decir, ciertamente, que algunas piezas, individualmente, puedan tener cierto interés y valor artístico. Pero la exhibición en conjunto es un completo fracaso. Y demuestra que la dimensión cognitiva de la ficción es

10. <http://www.artnews.com/2017/05/08/a-disastrous-damien-hirst-show-in-venice/>.

11. <https://hyperallergic.com/391158/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-venice-punta-della-dogana-palazzo-grassi/>.

fundamental para el valor artístico de una obra. Las obras pueden ser meramente entretenidas y divertidas, meros juegos estéticos superficiales, pero sin dimensión cognitiva carecen de alma. Las grandes ficciones son aquellas que unen la fuerza cognitiva con la fuerza estética. Eso es lo que distingue a la *Antígona* sofoclea y los *Centauros del desierto* de John Ford por citar obras que se mueven en el territorio de lo posible. O también a *La máquina del tiempo* de Wells y *Los mitos de Cthulhu* de Lovecraft, por citar ejemplos de mundos directamente imposibles. Aunque el proyecto de Hirst pueda tener cierta fuerza estética, cosa por lo demás discutible, pero supongamos que la tiene, carece de fuerza cognitiva, a diferencia de la obra de Fontcuberta, y ello es la razón de la superioridad del valor artístico de *Fauna* frente a *Treasures*. La obra de Fontcuberta puede inscribirse en una política de la emancipación, mientras que la de Hirst es un festival del capitalismo del 1%, un ejemplo de la obscena política-espectáculo del dinero en el mundo del arte hoy.

Referencias

- Aristóteles, Horacio, Boileau (1982). *Poéticas*. Madrid: Editora Nacional.
- Fontcuberta, Joan; Formiguera, Pere (1989). *Fauna secreta*, catálogo de la exposición. Barcelona: Museu de Zoologia/Fundació Caixa de Catalunya, 1989. En lengua castellana: Fontcuberta, Joan; Formiguera, Pere. *Fauna*. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.
- García-Carpintero, Manuel (2016). *Relatar lo ocurrido como invención. Una introducción a la filosofía de la ficción contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- Kant, Immanuel (1995). *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa Calpe.
- Picasso, Pablo (1998). *Propos sur L'art*. Bernadac, Marie Laure; Michael, Androula (eds.). París: Gallimard.
- Rancière, Jacques (2017). *Les bords de la fiction*. París: Seuil.
- Schopenhauer, Arthur (2005). *El mundo como voluntad y representación*, 2 vols. Madrid: Alianza.

▶ **HABLAR CON MÚLTIPLES VOCES: REFLEXIONES EN TORNO AL TIEMPO Y LA HISTORIA EN EL CINE DE PEDRO COSTA**

▷ *Diana Kuzeluk*
Cineasta y filóloga

La escena que cierra el corto *Tarrafal* (2007)¹ de Pedro Costa encuadra una carta sostenida por un puñal, una notificación administrativa especificando nombre, fecha de nacimiento y nacionalidad. Hay tres líneas narrativas en la pieza: por una parte, una madre relata cómo un demonio de Tarrafal se manifiesta a sus futuras víctimas a través de una carta antes de hacerse con sus pobres almas; en segundo lugar, la presencia de un personaje espectral que relata distendidamente a Ventura las condiciones de su asesinato por parte de la policía; y finalmente, el proceso judicial de deportación de otro personaje. Muerte y documento son inseparables en estas imágenes. Éste es el malestar constante en las películas del director portugués y también el malestar presente en la obra de varios cineastas, entre ellos Aki Kaurismäki,² Christian Petzold³ o Lucrecia Martel⁴ que, pese a tener medios y fines muy diferentes, coinciden con Pedro Costa en presentar estas problemáticas desde un formalismo anacrónico. Con este concepto me refiero a una serie de mecanismos que hacen que el contexto histórico del filme sea ambiguo y contradicho constantemente mediante el atrezo, el espacio fílmico indeterminado, el encuentro con alteridades, etcétera.

En esta ocasión nos centraremos en un leitmotiv esencial en los filmes de Pedro Costa: la figura del fantasma como anacronía. El cine de Costa está lleno de personajes del mundo de los muertos que interactúan con los intérpretes en los que pondremos el foco analizando: en primer lugar y de manera detallada, el planteamiento formal de la escena del ascensor en la película *Caballo Dinero* (2014).⁵ Seguidamente, ahondaremos en las formas de representación del duelo en su último filme *Vitalina Varela* (2019),⁶ con la finalidad de responder a las preguntas: ¿qué aporta el cine de Pedro Costa a nuestra forma de leer la historia, el pasado y la actualidad en Europa? ¿Cuáles son los asuntos irresueltos que colman su filmografía de fantasmas?

1. Pedro Costa (director), *Tarrafal*, en el filme colectivo *O Estado do Mundo*, Portugal, 2007.

2. Aki Kaurismäki (director), *The Other Side of Hope*, Sputnik, Coproducción Finlandia-Alemania, 2017.

3. Christian Petzold (director), *Transit*, Neon Productions, Schramm Film Koerner & Weber, Alemania, 2018.

4. Lucrecia Martel (directora), *Zama*, El Deseo, MPM Film (Movies Partners in Motion Film), Lemming Film, KNM, O Som e a Fúria, Rei Cine [AR], Bananeira Filmes [BR], Patagonik Film Group [AR], Canana [MX], Louverture Films [US], Schortcult Films [LB], Telecine [AR], Perdomo Pictures [AR], Picnic Producciones [AR], 2017.

5. Pedro Costa (director), *Caballo Dinero*, Portugal, Sociedade Óptica Técnica, 2014.

6. Pedro Costa (director), *Vitalina Varela*, Portugal, Sociedade Óptica Técnica, 2019.

1. Suspender el tiempo, descender a sus abismos

El filme *Caballo Dinero* nos sitúa en una encrucijada temporal. Éste une el contexto de la Revolución de los Claveles en 1974 con la actualidad en Lisboa desde las vivencias de Ventura que se ve atrapado en un espacio-tiempo liminal en el cual eventos determinantes de su vida —su pasado en Cabo Verde, el proceso migratorio, su accidente laboral, etcétera— le acosan al unísono. El hospital es el escenario central en el que transcurre casi la totalidad del filme. Las paredes blancas y mudas de Casal da Boba, que hemos visto en la anterior *Juventud en Marcha* (2006),⁷ son sustituidas por esta institución similarmente burocrática, estática y anónima que pone más atención y hace más expresiva la fragilidad del cuerpo. La revolución transcurre en un fuera de campo. Los tanques toman las calles lisboetas y los habitantes de Fontainhas buscan al perdido Ventura en el bosque.⁸ La escena que se desarrolla en el ascensor —la que dio inicio al resto de la producción— representa el *clímax* de la película y una desorbitada escenificación de la memoria y la tormentosa biografía de Ventura.

La Revolución de los Claveles fue un levantamiento de fuerzas de izquierda que desembocó no sólo en la supresión del régimen de Salazar e instauración de la tercera república portuguesa, sino también en la independencia de las colonias bajo el dominio de Portugal —Mozambique, Angola, Guinea Bissau y la misma Cabo Verde— las cuales pasaron por un proceso especialmente largo y violento de independencia. Pedro Costa participó de la euforia del momento como adolescente militante, mientras que Ventura vivió la rebelión desde el andamio de una construcción; como un telón de fondo, un zumbido estrepitoso e inquietante. Costa comentaba en una entrevista:

[La película] Comenzó así porque Ventura me dijo «a las once de la mañana del 25 de abril yo estaba descendiendo la Rúa do Carmo en dirección al Rossio de Lisboa y los militares estaban subiendo con los tanques, con las armas». Y cuando él me dice esto, me acordé exactamente de donde estaba yo a las once de la mañana ese día: estaba a 50 metros de Ventura. Nos tuvimos que cruzar: él pasaba para abajo y yo hacia arriba; él para abajo con recelo, confuso; y yo para arriba con los soldados a los gritos de «Liberdade! Liberdade!».⁹

Entonces, la premisa inicial de la película es narrar un acontecimiento desde dos perspectivas diferentes y en cierto grado opuestas: por una parte, la de Ventura que sitúa en esta fecha su accidente laboral, que él considera la causa y el origen de su enfermedad mental en el momento presente, la

7. Pedro Costa (director), *Juventud en Marcha*, Coproducción Portugal-Francia-Suiza, Contracosta Produções, Les films de l'étranger, 2006.

8. Pedro Costa (director), *Caballo Dinero*, *op cit.* (00:52:28).

9. Pedro Costa: «una de las cosas que descubrí es que me siento más cómodo filmando interiores» [Entrevistado por Brais Romero Suarez], *A Cuarta Pared*, 30 de septiembre de 2016. Disponible en <http://www.acuartapared.com/es/entrevista-pedro-costa/>

HABLAR CON MÚLTIPLES VOCES: REFLEXIONES EN TORNO AL TIEMPO
Y LA HISTORIA EN EL CINE DE PEDRO COSTA

Diana Kuzeluk

esquizofrenia; y por otra parte, la insurrección victoriosa y monumental en el imaginario de Pedro Costa. Se anudan bajo el sello de una fecha un hito en la biografía de Ventura, es decir, su accidente laboral que contiene los ecos de aquel contexto, y un hito dentro de la historiografía hegemónica portuguesa de la que participó activamente el director.

Se cierran las puertas del ascensor, nos encontramos con Ventura en este espacio reducido y asfixiante con su habitual y descosido pijama a rayas, las manos le tiemblan. A su lado, reposa erguida una estatua, un soldado del *Movimento das Forças Armadas* (MFA) que mediante murmullos comienza a comunicarse con él.¹⁰ El ascensor, por su naturaleza, es un lugar de transición, espacio puramente tiempo o, como indicaría Marc Augé, un no-lugar.¹¹ Pedro Costa aprovecha la expresividad de este escenario y lo convierte en un purgatorio, un descenso a los infiernos donde se reexaminan momentos claves de la vida de Ventura: desde la niñez, pasando por la hospitalización en el momento presente hasta una ocasional muerte, puesto que llegar tan profundo en el abismo del tiempo también supone el peligro de perder la vida.



1. Fotogramas de *Caballo Dinero* (01:16:41).

10. Pedro Costa (director), *Caballo Dinero...*, op. cit. (01:16:41).

11. Marc Augé, *Los no lugares*, Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 81-119.

En primera instancia, la complejidad de la escena recae en las múltiples temporalidades que convergen en su construcción: los pocos segundos que duraría el viaje en ascensor en contraposición a los veinte minutos cronológicos que dura la escena; el recorrido por una amplia parte de la biografía de Ventura en un tiempo narrativo fragmentado por sucesivos cortes de montaje; y, finalmente, la intromisión del tiempo histórico mediante la estatua de la MFA, que funciona como emblema de un contexto histórico hegemónico. La escena se convierte en un enfrentamiento entre la historia del individuo y la Historia dominante, la cual impone consignas revolucionarias a las que Ventura sólo puede oponer su actual cansancio físico y mental.¹²

SOLDADO MFA: ¿Estás con nosotros Ventura?

VENTURA: ¡Viva el ejército revolucionario!

SOLDADO MFA: ¿Estás con el pueblo?

VENTURA: Unidos seguimos, unidos caemos.

SOLDADO MFA: Siempre del lado del pueblo [...]. La lucha acaba de comenzar.

VENTURA: No estoy bien de salud, no puedo mover más bolsas de cemento.

Ventura es saturado con recuerdos que le generan confusión y no le permiten articular un discurso estructurado de sus vivencias. El soldado cumple un rol importante en su aturdimiento, ya que cambia constantemente de actitud hacia él: es una voz confidente mediante la encarnación de la madre o la esposa «Ventura, te oí cantar, pero siento que no eres feliz. Estoy contigo en tus sueños, pero siento que no estás en paz. Si te vas ahora, ¿qué será de mí?». En otras ocasiones es una voz verduga, por ejemplo, la que revive una vieja pelea con navajas y un desenlace sangriento: «¿Consideras a esto una buena vida con la pensión miserable que cobras? [...] ¡Ventura, ingrato! ¿No recuerdas negro contra negro, luchando con navajas?». ¹³ Entre todas las intervenciones destaca las palabras del soldado que nos recuerdan a la experiencia referida por el director en la entrevista citada anteriormente. El siguiente diálogo genera una relación imagen-texto excepcional, es el relato de un hipotético cruce de ambas vidas en una delgada línea temporal en la que dicho encuentro pudo haber sido posible.¹⁴

SOLDADO MFA: Tomamos posición en contra del fascismo, tú estabas en el andamio. Yo con mi casco de acero y tú con tu casco amarillo. Las armas apuntaron a la policía fascista haciéndoles morir de miedo. De repente, una golondrina pasó volando y distrajo mi vista. Tú cantabas desde allí arriba.

VENTURA: No era el único que cantaba, cantábamos todos, albañiles, peones, obreros. No era primavera, no. No fue una golondrina. Una noche se me apareció un pájaro negro enorme, se posó sobre mi choza, ¡el monstruo de mamá!

12. Pedro Costa (director), *Caballo Dinero...*, *op. cit.*

13. *Op. cit.* (01:25:14).

14. *Op. cit.* (01:23:28).

A través de la ficcionalización poética de este momento en la biografía de ambos personajes se unen situaciones improbables: el instante en el que el director sube una cuesta destinado a ese ulterior encuentro con Ventura, que vaticina la golondrina haciéndole constatar su voz, el momento previo a la caída trágica de Ventura desde el andamio. Es entonces cuando el discurso de Ventura se convierte en una contranarrativa, en la necesidad de aclarar «Cantábamos todos» aludiendo a la polifonía inherente de su experiencia que formaba parte de otra corriente temporal e histórica: la de los obreros inmigrantes, paralela a la Revolución de los Claveles de la que no se sentían parte. El ave que pasó para aproximar esas dos líneas temporales era un ave de muerte, un pájaro negro.

A diferencia de los planos-secuencia predominantes en la filmografía de Pedro Costa y constantes en *Caballo Dinero*, esta escena se construye a partir de *jump cuts* y cambios radicales en las composiciones del plano. El montaje presenta el mismo problema que el texto: los saltos temporales dificultan la comprensión de los diálogos y no podemos establecer límites entre una intervención u otra. Asimismo, la coreografía mecánica de la estatua y de Ventura nos impide trazar una línea emocional concreta. Las elipsis temporales producidas por los cortes dilatan aún más la sensación del tiempo que transcurre en el ascensor. Por ello, la experiencia temporal allí vivida parece ser de permanencia y coexistencia, contraria a la sucesión de acciones e intervenciones. En la misma línea, la desarticulación corporal de las voces, el sonido desfasado e irruptivo nos sugiere que nos hallamos en un estado extemporal que normalmente relacionamos con el inconsciente de los personajes, con una voz interior, con la evocación de recuerdos, ensoñaciones o delirios.

A esta naturaleza extemporal también pertenece el soldado como fantasma que se enfrenta al héroe trágico. La presencia del soldado es disonante y anacrónica dentro del espacio fílmico presentado hasta su aparición. Éste funciona como dispositivo poético con el que enlazar todas las vivencias de Ventura. La colocación del soldado fuera de un contexto temporal verosímil permite la revisión de una biografía no-lineal, de la opacidad y las lagunas en la memoria; nos permite confrontar pasado y presente desde la imposibilidad de asir completamente estos conceptos. A su vez, posibilita incluir al director dentro de la escena en el momento en que se introduce una contranarrativa a los sueños revolucionarios de un joven Pedro Costa, enfrentándolo a su responsabilidad como participante de una cultura dominadora:

Cavalho Dinheiro illustre la contradiction que traverse Pedro Costa: l'existence d'une réalité dont il ne peut faire l'expérience, celle de l'oppression raciste qu'ont subi et que continue de subir les noirs dans les sociétés blanches.¹⁵

15. Thomas Voltzenlogel, *Cinémas profanes: Straub-Huillet, Harun Farocki, Pedro Costa: Une constellation*, Estrasburgo, Presses universitaires de Strasbourg, 2018, p. 138.

Ventura se siente afectado por el contexto histórico en el que le tocó habitar y no concibe separar esos sucesos de sus vivencias personales. Detrás de cada historia relatada por los personajes de Fontainhas palpitan violencias coloniales y poscoloniales.¹⁶ En esta escena, Pedro Costa utiliza un recurso simple y efectivo: el fantasma del soldado como elemento anacrónico. Dentro de discursos históricos como los sugeridos en el filme, estos dispositivos tienen una potencialidad subversiva, dado que revelan la existencia de líneas temporales heterogéneas que atraviesan una misma época y espacio.¹⁷ Asimismo, la escena del ascensor nos pone ante un problema de lenguaje: es donde éste falla o se revela insuficiente —la narración estructurada y unívoca de una experiencia— que el anacronismo se vuelve crucial: permite reactivar un discurso oficial y petrificado, ponerlo en duda, hacer transitar nuevos significados.¹⁸ Después de este descenso al purgatorio, Ventura recibe el alta, pero no podemos atribuirle a la escena del ascensor el efecto de una catarsis o liberación del personaje. Un escaparate con navajas Opinel sigue a la imagen de su salida del hospital y cierra la película. La serie de Fontainhas y Ventura —el insistente rehacer de Pedro Costa— tendrá continuación con su última película, *Vitalina Varela*, donde la figura del fantasma pasa a ser el centro de toda la trama.

2. Elaboración del duelo en *Vitalina Varela*

En la escena que inicia la película *Vitalina Varela* vemos a un cortejo fúnebre conformado solamente por hombres desfilar por la noche. Acaban de enterrar a uno de los suyos y regresan con pesadumbre a retomar sus cotidianidades. Dos hombres entran en la casa del fallecido, uno recoge de la cama una sábana y almohada ensangrentada, el otro limpia el suelo. El primero junta algunas de las posesiones del difunto —la ropa que utilizó en su último día y las fotos de una mujer joven que atesoraba— para quemarlas y así esparcir el humo de las cenizas, los restos de su ausencia, por la casa.

Vitalina Varela (2019) desarrolla en profundidad uno de los relatos más conmovedores introducidos en *Caballo Dinero* en donde vemos a la heroína por primera vez y se presenta las circunstancias de su reciente llegada a Portugal: Vitalina es avisada de la inminente muerte de su esposo estando en Cabo Verde, después de décadas sin verlo. Se le concede un visado y toma un avión para despedirse de él, pero al llegar a Lisboa, Joaquim —su marido— ya había sido enterrado. Por lo tanto, ella llega tarde para velar su

16. *Op. cit.*, p. 149.

17. Jacques Rancière, «Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien», *L'Inactuel* 6 (1996), p. 67.

18. Los movimientos anticoloniales y antirracistas a nivel global que defienden la intervención y vandalización de íconos coloniales como respuesta a la dureza de un sistema-monumento. Afectaron sustancialmente a la lectura que ofrezco de esta escena. En especial las contribuciones de la artista y activista Daniela Ortiz. Véase <https://www.berlinartlink.com/2020/08/25/anti-colonial-monuments-an-interview-with-daniela-ortiz/>

cuerpo. En esta película, escuchamos plenamente las palabras de aquellas que se quedan del otro lado, aquellas a quienes iban dirigidas las cartas que Ventura componía para Lento en *Juventud en Marcha*, las misivas jamás escritas ni enviadas. Si en la película *Caballo Dinero* había un espacio para reconocer el papel opresor que estructuralmente tenía el director, en ésta se analiza el rol patriarcal y negligente de los hombres dentro de la propia comunidad. El duelo de Vitalina se representa a partir de tres conceptos: en primer lugar, el rito que forma parte del ritmo, montaje y puesta en escena de la película; en segundo lugar, el lamento como mecanismo (anti)narrativo sobre el que se construye la trama; en tercer lugar y en la misma línea que *Caballo Dinero*, el fantasma como dispositivo anacrónico.



2. Fotogramas de *Vitalina Varela*: der. (00:31:50), izq. (01:16:43).

El rito es una puesta en forma, consiste en repetir una serie de acciones performativas sin que éstas tengan un fin más allá de su valor simbólico; son ceremonias imprescindibles para nuestra consciencia del ser-en-el-mundo.¹⁹ En el filme, el rito empieza en el momento en el que Vitalina deja la puerta de la casa abierta. La película no se centra en la muerte, sino en los aspectos ceremoniales y simbólicos del rito funerario que le sucede. El *tchoro* —que consiste en recibir y alimentar durante semanas a aquellos que vienen a consolar a la viuda— otorga a la película un carácter asambleario en el que la colectividad comparte sus desventuras personales. Este rito no sólo está dirigido a los que habitan el mundo de los muertos, sino también a la comunidad a la que pertenecía el difunto, es una oportunidad para que ésta se proyecte retrospectivamente.²⁰ En *Vitalina Varela* una y otra vez regresamos a la cocina y a la sala, espacios donde alguien espera un momento de confidencia con la doliente, al altar con las fotografías de Joaquim, las flores de plástico y

19. Joaneliese de Lucas Freitas, «Luto e Fenomenologia: uma Proposta Compreensiva», *Revista da Abordagem Gestáltica: Phenomenological Studies* 19, 1 (2013), p. 97.

20. Maria Clara Saraiva, «Rituais funerários em Cabo Verde: permanência e inovação», *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas* 12 (1988), p. 125.

las velas. La repetición que marca el ritmo del montaje evita cualquier progresión y resolución narrativa, nos invita a rehuir de la lectura del tiempo como *continuum* y a abstraernos a su terreno espiritual.

Para Pedro Costa concebir el cine como rito significa apostar por un tiempo de rodaje pactado, trabajar siempre con las mismas personas y, de ser posible, en el mismo espacio hasta generar una pieza audiovisual artesanal.²¹ En definitiva, las imágenes del cine de Costa siempre han tenido un carácter ritualista: en *Juventud en marcha*, Ventura juega a las cartas con Lento cada noche, visita la habitación de Vanda para tomar cervezas en repetidas ocasiones, se reúne con su hijo herrero para comer todos los mediodías. En *Vitalina Varela* asistimos a la escenificación de un rito tan delicado como es el duelo que la intérprete tuvo que pasar paralelamente a la creación de la película. Para el director, la representación de la experiencia de Vitalina pudo haber jugado un rol importante en su elaboración del duelo que anteriormente fue afectada por la ausencia del cuerpo de su marido y por encontrarse en un contexto nuevo y hostil.²² Por ello, la realización del filme, como una puesta en imagen y creación de formas, media en el sentimiento de falta. La obra es un rito en el que se revisa su biografía y resignifica el pasado; por lo tanto tiene una capacidad «curativa» con la que Vitalina busca nuevas formas de enfrentarse a su existir.

En cuanto al elemento de suspense e intriga que hemos estudiado a partir de *Caballo Dinero*, es decir, el fantasma, aquí tiene una naturaleza diferente: podemos intuir la presencia de Joaquim, pero ésta nunca se materializa a diferencia de la escena en el ascensor donde el fantasma se encarna en la figura del soldado-monumento. En *Vitalina Varela*, sin embargo, se trata de un espectro que se mantiene completamente invisible y que habita su espacio doméstico y único refugio. Mientras el espíritu de Joaquim habite su casa terrenal, Vitalina se encuentra en los lindares del mundo de los vivos y el de los muertos, en una noche constante. La película experimenta con lo siniestro, la presencia del fantasma es un dispositivo de tensión relacionado con sus preocupaciones inconscientes como el no sentirse bienvenida por la comunidad. Esto se revela cuando Vitalina toma una ducha y de repente caen escombros del techo sobre su cabeza, lastimándola: ¿es la casa en ruinas o Joaquim y la comunidad quienes la rechazan? Asimismo, Vitalina se dirige continuamente a su presencia hablando en segunda persona y comunicándose con la cámara: «Nos casamos en el registro civil el 14 de diciembre de 1982 y en la iglesia el cinco de marzo de 1983. Nada queda de ese amor, de esa claridad».²³

21. Pedro Costa, *Cinema Must Be a Ritual: Pedro Costa Discusses «Vitalina Varela»* [Entrevistado por Daniel Kasman], en Notebook Interview, MUBI, 19 de febrero de 2020. Disponible en <https://mubi.com/notebook/posts/cinema-must-be-a-ritual-pedro-costa-discusses-vitalina-varela>

22. *Op. cit.*

23. Pedro Costa (director), *Vitalina Varela*, *op. cit.* (00:30:33).

En el espacio profano y defectuosamente construido del hogar, la puesta en escena y discursos minuciosamente preparados nos remiten constantemente a un fuera de campo inmaterial. Vitalina enciende las velas del altar rodeada de hombres que simplemente la observan, se escucha el ruido del agua corriendo por las cañerías que irrumpe en el ambiente ceremonial de la acción. Un hombre sale del baño y comienza a contar cómo encontró el cuerpo de su compañero. Es una confesión policial, el personaje recorre el escenario reviviendo los hechos de aquella noche, encarnando sus palabras y las del difunto: «¿Estás enfermo compañero? Me siento mal, no puedo levantarme. ¿Por qué no me respondiste cuando piqué a la puerta? Te respondí, pero no me escuchaste».²⁴ La cámara se convierte en el espíritu de aquella voz ausente: el personaje se detiene en la puerta de la habitación, le vemos en contrapicado, enmarcado por unas cortinas, la cámara está posicionada en la cama exactamente donde yacería Joaquim en ese momento. Lo que queda en un fuera de campo es la presencia de Joaquim, sugiriéndose a través del encuadre.



3. Fotogramas de *Vitalina Varela* de Pedro Costa: izq. (00:41:29), der. (00:42:09).

El fantasma al encontrarse fuera del mundo de los mortales no vive en el presente ni en el pasado. Su presencia en la película activa la posibilidad de repasar *intempestivamente* la biografía de varios personajes mediante sus relatos dirigidos hacia o captados por el fantasma. Desde el inicio de su filmografía, Pedro Costa se interesó en crear películas que se aproximaran a la temática y al ambiente de *I walked with a zombie* (1943) de Jacques Tourneur²⁵ y hasta el día de hoy seguimos trazas de ese propósito. La película de serie B es icónica por su representación del encuentro entre la racionalidad occidental y las prácticas de la religión vudú. Mediante la historia de la mujer de un terrateniente que se convierte en zombi, Tourneur señala el vínculo entre la resistencia ante la colonización, la memoria y los ritos religiosos de la comunidad

24. *Op. cit.* (00:41:29).

25. Jacques Tourneur (director), *I walked with a zombie*, Estados Unidos, RKO Radio Pictures, 1943.

haitiana. Esta preocupación también aparece en el filme *This Is Not A Burial, It's A Resurrection* (2019) del lesotense Lemohang Jeremiah Moses²⁶ —estrenada el mismo año que *Vitalina Varela*— en donde se narra la historia de una comunidad fuertemente afincada al culto de sus antepasados y sus muertos, que de un día para el otro es desterritorializada debido a la creación de una represa. El filme está lleno de fuerzas invisibles amenazadas por el progreso, el abandono de los fantasmas significa la pérdida de la memoria de la comunidad. En estos dos ejemplos, así como en *Vitalina Varela*, son los personajes que tienen una conexión resistente y desdichada con su pasado y ancestralidades, aquellos que se oponen directa o indirectamente al tiempo sísmico del progreso quienes pueden comunicarse con los muertos. Los fantasmas son medios que manifiestan el campo espiritual y político de la memoria.

Estructurar narrativamente una biografía, recorrer momentos y conflictos del pasado para poder resignificarlos, es una manera de enfrentarse a la muerte mediante el lenguaje. Este proceso en *Vitalina Varela* toma la forma elocutiva del lamento. Nina Barada realiza un estudio sobre las formas de representación del duelo en el cine contemporáneo, al que denomina «cine elegíaco».²⁷ Remarca, entre otros muchos temas, la relación entre elegía y exilio que encontramos en manifestaciones literarias clásicas con la figura de Ovidio o Antígona hasta las modernas como Hamlet: son los desterrados y exiliados los que practican la escritura elegíaca intentando extraer del dolor su expresividad poética.²⁸ La elegía o canto de duelo deviene una contranarrativa de la epopeya, la cual narra las grandes acciones nacionales de la Historia monumental. Asimismo, el lamento rompe con cualquier arco narrativo y coarta la progresión de la trama, nos coloca en un tiempo en el que imperan la palabra y las meditaciones contemplativas.²⁹ En *Vitalina Varela* esta forma poética se traslada también al resto de los personajes, que viven diferentes tipos de duelo, empezando por el de la expatriación —como ruptura abrupta entre un yo-tú— y la posterior exclusión social que les obliga a vivir en los umbrales de la vida y la muerte.

La dicotomía entre epopeya y elegía se presenta filmicamente cuando Vitalina pone atención a un recorte de periódico pegado en la pared de la cocina. Se detiene a leerlo muy lentamente, ya que no domina el portugués:

La futura reina no tenía aún nueve años cuando conoció por primera vez a aquel que sería su marido. En julio de 1939, el mundo temblaba de miedo por Hitler y los alemanes, pero el corazón y pensamientos de Elizabeth estaban ocupados en cosas mucho menos peligrosas.³⁰

26. Jeremiah Mosese Lemohang (director), *This is not a burial, it's resurrection*, Urucu Media, Lesotho, 2019.

27. Nina Barada, *Sur un cinéma élégiaque: De la preuve à la plainte: Le deuil, l'archive, la photographie*, Canadá, Université de Montréal, 2017, p. 3.

28. *Op. cit.*, p. 30.

29. *Op. cit.*, p. 65.

30. Pedro Costa (director), *Vitalina Varela...*, *op. cit.* (01:44:35).

Pedro Costa se sirve de un documento histórico de forma deliberadamente anacrónica que, además, nos recuerda a *Juventud en marcha* y la utilización de la carta de amor de Robert Desnos escrita desde el campo de concentración de Saxe. En ambos casos se intenta conciliar la macrohistoria con la microhistoria. Al conmovirse Vitalina y conmovernos, al presentarse una conexión entre la experiencia de la reina de Inglaterra con la suya, se pone al mismo nivel ambas historias que no hacen distinción entre macro y microeventos: los discursos nacionales imperiales, guerras y conflictos y su repercusión en la subjetividad, el deseo y los dolores del corazón.

En la misma escena, Vitalina vuelve a remitirse al fantasma intentando romper su amargo silencio. El cura Ventura le había aconsejado: «Si quieres comunicarte con él [Joaquim], tienes que aprender portugués».³¹ El fantasma, según Ventura, no le da respuesta por no saber hablar esta lengua. El portugués es para los intérpretes un símbolo de las instituciones de poder, la burocracia, la religión cristiana y la cultura dominante. No parecen tener otro vínculo con la lengua lusitana, ni con el país, más allá de la relación colonial perpetuada hasta el día de hoy. Las actas de defunción también se escriben en portugués. En cuanto a la lengua criolla, con ella expresan sus sentimientos, cantan nostálgicos y escriben a sus familias. Es el idioma del hogar y del recuerdo, pero también es la huella de las culturas africanas que pasaron o permanecieron en el archipiélago durante y después del comercio triangular y la trata de personas esclavizadas. Por lo tanto, es la lengua-huella del encuentro entre los colonos portugueses y los colonizados; es una lengua-huella del tiempo y de la historia. Al responder solamente al portugués, el fantasma demuestra una vez más su papel político. Aun siendo *extemporal*, en las películas de Pedro Costa, el fantasma es profundamente histórico.

3. La liberación del luto, una resurrección

Independente da cultura, os ritos fúnebres envolveriam três aspectos: oferecer ao corpo ou restos mortais um lugar, ajudar a alma a inserir-se na morada dos mortos e liberar os vivos do luto a que estavam presos.³²

Vitalina Varela presenta una progresión de la oscuridad hacia la luz. La primera vez que vemos a Vitalina salir diurnamente es en un día nublado en el que se entierra el cuerpo de una joven caboverdiana.³³ Este entierro parece sugerirnos una posible muerte de Vitalina, ya que se plantea una identificación entre ambas mujeres. Sin embargo, ese cuerpo también sustituye al de Joaquim, al cuerpo del que necesitaba despedirse. En ese mismo cementerio, Vitalina y Ventura se encuentran finalmente con la lápida del marido ausente. En la siguiente escena, Vitalina es despertada por unos ruidos en el techo,

31. *Op. cit.* (01:34:11).

32. Joanneliese de Lucas Freitas, *op. cit.*, p. 101.

33. Pedro Costa (director), *Vitalina Varela...*, *op. cit.* (01:55:10).

vemos sus pies descalzos salir de la casa, una iluminación deslumbrante y homogénea impregna todo el plano, como nunca antes habíamos visto en la filmografía de Pedro Costa: son los hombres de la comunidad reparando el techo,³⁴ aquellos que son también maridos, cumpliendo una promesa, intentando reparar algo, tal vez, una porción del dolor causado.

Pero no podemos quedarnos conformes con este desenlace. Es menester que Vitalina sea propiamente liberada del luto. Como hemos dicho anteriormente, este juicio reclama las voces de ellas. Para analizar la última escena hemos de volver atrás y recordar la primera vez que Cabo Verde se materializa: Vitalina sube al techo de la casa de su marido en medio de una tormenta para intentar arreglarlo, ante la dificultad del trabajo, se tapa con las manos parte del rostro como protegiéndose de un sol ausente. Mira hacia un lugar que queda fuera de campo. La siguiente escena nos desvela ese posible contrapunto: vemos a una Vitalina joven en la cama con un hombre, se levanta y sale, contemplamos su casa en Cabo Verde y a ella posar su mirada en algo lejano que queda, asimismo, fuera del plano; una posible mirada transatlántica hacia Portugal. Esta misma secuencia se repite al final de la película. Esta vez, aparece el marido trabajando en el techo de la casa demasiado ensimismado en su labor para ponerle atención a la joven que se acerca afectuosa. Ella repite el gesto anterior y se cubre el rostro con las manos para poder mirar, una vez más, a lo lejos.



4. Fotogramas de *Vitalina Varela*: izq. (02:00:47), der. (01:39:34).

En esta escena, no sólo se hace una conexión entre Portugal y Cabo Verde mediante el salto de espacio y una conexión entre presente y pasado mediante la elipsis temporal, en ella se representan espacio-tiempos que cohabitan en la subjetividad de los intérpretes. Las palabras de San Agustín de Hipona se convierten en imagen: «Porque éstas son tres cosas que existen de algún modo en el alma, y fuera de ella yo no veo que existan:

34. *Op. cit.* (01:59:06).

presente de cosas pasadas (la memoria), presente de cosas presentes (visión) y presente de cosas futuras (expectación)». ³⁵ Un cuerpo que migra habita espacios fronterizos donde relampaguean al mismo tiempo memoria, visión y expectativa. La joven que recrea el gesto de Vitalina, ¿es ella en el pasado, una imagen que ha alcanzado a ver con tan solo avistar un poco a lo lejos, o es otra mujer coetánea a Vitalina que pasa por el mismo proceso? Con esta escena, ¿el personaje se proyecta hacia el futuro o se recoge en el pasado?

4. Política y poética de las alteridades espectrales

Nos hemos centrado en un procedimiento poético esencial en la filmografía de Pedro Costa: la utilización continua de anacronismos, en concreto, con la aparición o sugerencia de espectros del mundo de los muertos. Los dispositivos anacrónicos permiten generar diálogos entre diferentes temporalidades, «tomar el tiempo al revés», hacer circular el sentido de una manera que escapa a toda contemporaneidad y a toda identidad del tiempo consigo mismo. ³⁶ El trabajo de Pedro Costa nos revela la heterocronicidad del presente: las diferentes líneas temporales que atraviesan un mismo tiempo. Esto es esencial en un momento en el que «un tono apocalíptico impregna muchos de los escritos sobre la contemporaneidad», ³⁷ reduciendo nuestro tiempo a un discurso cultural y geopolíticamente localizado en occidente y en la experiencia europea. Según Keith Moxey: «la idea de que la contemporaneidad es una forma de “no-tiempo” en la que la historia ya no interviene amenaza con empobrecer, no sólo nuestro sentido de la alteridad del pasado, sino también nuestra apreciación de las diferencias entre culturas». ³⁸

Mediante el tiempo del rito y del lamento, la filmografía de Pedro Costa cuestiona constantemente formas de narratividad hegemónicas, formas de leer la Historia y la participación del individuo en ella. Tanto el rito funerario como el lamento son contranarrativas de la modernidad y de los afanes del capitalismo, puesto que son temporalidades no productivas: el que se queja y el que sufre no produce. De allí que se tienda en la actualidad a la neutralización de los ritos funerarios y las manifestaciones de duelo. ³⁹ En *Vitalina Varela* se hace honor al dolor causado por el tiempo y la pérdida.

35. San Agustín De Hipona, *Confesiones*. Filosofía y teoría social, Libros en red, 2007, cap. xx. Disponible en http://www.iesdi.org/universidadvirtual/Biblioteca_Virtual/Confesiones%20de%20San%20Agustin.pdf

36. Jacques Rancière, *op. cit.*, pp. 68-69.

37. Keith Moxey, «La heterocronicidad de la contemporaneidad», en *El tiempo de lo visual, la imagen de la historia*, Barcelona, Sans Soleil, p. 82.

38. *Op. cit.*, p. 96.

39. El politólogo Saiba Bayo ha hecho hincapié en cómo el duelo se ha convertido en un campo de batalla político para occidente en el contexto de la pandemia del covid-19. Véase <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/covid-19-ebola-y-la-colonialidad-de-la-imagen>

Nos encontramos con una heroína en constante estado de contemplación, en la prevalencia de la palabra y en la suspensión e interrupción narrativa que implica un resistente no-hacer.

Al referirnos a obras que tratan la vida de inmigrantes en las metrópolis europeas, nos referimos a personas que han cruzado fronteras de tiempo y espacio. No se puede hablar de la migración en un *puro presente*, porque ella misma acarrea movimiento y, por lo tanto, tiempo y una teleología existencial. Asimismo, no podemos hablar de estas diásporas sin referirnos a unos procesos históricos que se originan en las ocupaciones coloniales. Éste es el problema que presentan muchos cineastas y medios de comunicación europeos que obvian contextos históricos en sus discursos sobre estos sucesos. Así, se colocan crímenes políticos en el marco consensual de las catástrofes naturales. Explicar el sufrimiento de los migrados sin un contexto histórico es tan irresponsable como explicar los campos de concentración alemanes sin sus precedentes coloniales, como expuso Aimé Césaire en su *Discours sur le colonialisme* (1955).

Pedro Costa sostenía en la presentación de su película *Vitalina Varela* en la Filmoteca de Cataluña que los intérpretes no solamente se autorepresentan, cada uno de ellos habla con múltiples voces. Esta polifonía incluye a la comunidad de Fontainhas, pero también a sus antepasados y a los ya ausentes. Las palabras de Walter Benjamin resuenan: «¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar? [...] Si es así, un secreto compromiso de encuentro está entonces vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra».⁴⁰ Los fantasmas tienen un valor poético, pero sobre todo político en los filmes de Pedro Costa. Mirar al pasado para imaginar y configurar un futuro nos exige no sólo tener en cuenta a las múltiples culturas que conviven en un determinado espacio-tiempo, sino también llamar a escena a nuestros muertos y fantasmas, aquellos que no han sido monumentalizados y exigen un desagravio.

Referencias

Filmografía primaria

Costa, Pedro (director) (2014). *Caballo Dinero*. Sociedade Óptica Técnica.

Costa, Pedro (2019). *Vitalina Varela*. Sociedade Óptica Técnica.

Filmografía secundaria

Costa, Pedro (2007). *Tarrafal*. O Estado do Mundo.

Costa, Pedro (2006). *Juventud en Marcha*. Coproducción Portugal, Francia, Suiza; Contracosta Produções, Les films de l'étranger.

40. Walter Benjamin, *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Introducción y traducción de Bolívar Echeverría, México, UACM, 2008, Tesis II. Disponible en <http://www.unam.mx/recursos/83103-tesis-sobre-la-historia-y-otros-fragmentos>

- Kaurismäki, Aki (2017). *The Other Side of Hope*. Coproducción Finlandia-Alemania; Sputnik.
- Lemohang, Jeremiah Mosese (2019). *This is not a burial, it's resurrection*. Uruçu Media.
- Martel, Lucrecia (2017). *Zama*. El Deseo, MPM Film (Movies Partners in Motion Film), Lemming Film, KNM, O Som e a Fúria, Rei Cine [AR], Bananeira Filmes [BR], Patagonik Film Group [AR], Canana [MX], Louverture Films [US], Schortcult Films [LB], Telecine [AR], Perdomo Pictures [AR], Picnic Producciones [AR].
- Petzold, Christian (2018). *Transit*. Neon Productions, Schramm Film Koerner & Weber.
- Tourneur, Jacques (1943). *I walked with a zombie*. RKO Radio Pictures.

Literatura

- Augé, Marc (2000). *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa.
- Barada, Nina (2017). *Sur un cinéma é légiaque: De la preuve à la plainte: Le deuil, l'archive, la photographie*. Canadá: Universidad de Montréal.
- Benjamin, Walter (2008). *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Introducción y traducción de Bolívar Echeverría. México: UACM. Recuperado de <http://www.unamenlinea.unam.mx/recurso/83103-tesis-sobre-la-historia-y-otros-fragmentos>
- Césaire, Aimé (1955). *Discours sur le colonialisme*. París: Présence Africaine.
- de Hipona, Agustín (2007). *Confesiones*. Filosofía y teoría social, Libros en red. Recuperado de http://www.iesdi.org/universidadvirtual/Biblioteca_Virtual/Confesiones%20de%20San%20Agustin.pdf
- de Lucas Freitas, Joanneliese (2013). «Luto e Fenomenologia: uma Proposta Compreensiva», *Revista da Abordagem Gestáltica: Phenomenological Studies*, 19, núm. 1, pp. 97-105.
- Moxey, Keith (2015). «La heterocronicidad de la contemporaneidad», en *El tiempo de lo visual, la imagen de la historia*. Barcelona: Sans Soleil, pp. 75-97.
- Ranciere, Jacques (1996). «Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien», *L'Inactuel*, núm. 6, pp. 53-68.
- Saraiva, Maria Clara (1988). «Rituais funerários em Cabo Verde: permanência e inovação», *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, núm. 12, pp. 121-156.
- Voltzenlogel, Thomas (2018). *Cinémas profanes: Straub-Huillet, Harun Farocki, Pedro Costa: Une constellation*. Estrasburgo: Presses universitaires de Strasbourg.

Entrevistas

Costa, Pedro (2016). *Pedro Costa: «una de las cosas que descubrí es que me siento más cómodo filmando interiores»*. [Entrevistado por Brais Romero Suarez]. A Cuarta Pared. Recuperado de <http://www.acuartapared.com/es/entrevista-pedro-costa/>

Costa, Pedro (2020). *Cinema Must Be a Ritual: Pedro Costa Discusses «Vitalina Varela»*. [Entrevistado por Daniel Kasman]. En Notebook interview. MUBI. Recuperado de <https://mubi.com/notebook/posts/cinema-must-be-a-ritual-pedro-costa-discusses-vitalina-varela>



▶ FANTASÍAS ANIMADAS DE AYER Y HOY

▷ Dani Montlleó Alsina
Artista visual

Presentación

Como ya sabemos, no todo es lo que parece y la historia como creación y construcción, es, generación tras generación, manoseada a conveniencia. A conveniencia de la objetividad o del poder, o de la objetividad del poder. Según el punto de vista. Frente a eso, los artistas, de la mano de la licencia poética, podemos también manosear de vez en cuando los relatos pretéritos para intentar, buscando recovecos «olvidados», relaciones no «ortodoxas» y el culto al detalle y a la anécdota, (estética «Dandy»), intentar recolocar y llenar algunos huecos (me interesan los pliegues y las sombras), para, quizás, poder analizar el presente y afrontar mejor el futuro.

Trabajar el pasado es analizar el presente de manera indirecta. A la japonesa. Realizando un circunloquio. Los elementos y momentos pretéritos utilizados en mis proyectos, me gusta ponerlos en diálogo para desarrollar el discurso que me interesa: personajes, movimientos estéticos, momentos políticos, anécdotas, décadas..., son tratados como elementos formales y constructivos, estándares o ideales, al mismo nivel, que los colores para un pintor. Horizontalizándolos. De esta manera, con un trato frío de la historia, la posibilidad de la «nostalgia» se reduce. Me interesan muchas cosas, pero pocas al 100%. No busco la transparencia total. «*Cherry Picking Style*».

El tiempo es el que nos permite la distancia y la perspectiva ideal para la contemplación y el análisis, el alejamiento y la frialdad. Esta distancia y de nuevo la licencia poética, (lo artístico implícito), al no ser yo, ni historiador ni antropólogo, me permiten «jugar» con el espacio-tiempo, y después de cierta investigación, introducir a veces, elementos de ficción. La ficción (evidente en algunos casos, en otros no), como el sonido, o el color creados y editados en una película, muchas veces ayuda a reforzar la idea planteada. Endulza la píldora, como diría Mary Poppins. Mis investigaciones a menudo se alargan en el tiempo, pero, en algunos casos, resultan ser muy inmediatas. Soy un artista referencial, por lo que gran parte de mis obras son versiones de algo. A veces, versiones de versiones. Me interesa la dialéctica entre firma y estandarización (Muzak). Esta palabra, Muzak, aparece a menudo en mis proyectos. Significa, al mismo tiempo, versión y estandarización. Proveniente del mundo de la música —es el nombre de la empresa históricamente más importante productora de hilo musical—, acostumbro a utilizar el concepto, para analizar ámbitos extra-sónicos, arquitectura, moda, política, etcétera. Muzak, en mi obra, sería sinónimo de utopía de baja intensidad, doméstica, de maqueta, portátil. De utopía jíbara.

Mi campo de trabajo e investigación es básicamente el siglo xx, la «Modernidad» y sus recovecos. Analizándolos sobre todo desde la perspectiva de la arquitectura, el diseño, la música, la moda, el cine, el mundo del arte y del objeto. Todos ellos, campos de mi interés. El siglo xx ha sido un siglo de análisis general y de intento de ordenación total. Yo merodeo por sus entresijos.

Formalmente mi obra es variopinta y su realización depende de las necesidades de cada proyecto, instalaciones, dibujos, vídeos, carteles, muñecos, recortables, maquetas, documentales, piezas sónicas (vinilos), pinturas, publicaciones, cómics, fotografías, objetos, textos...

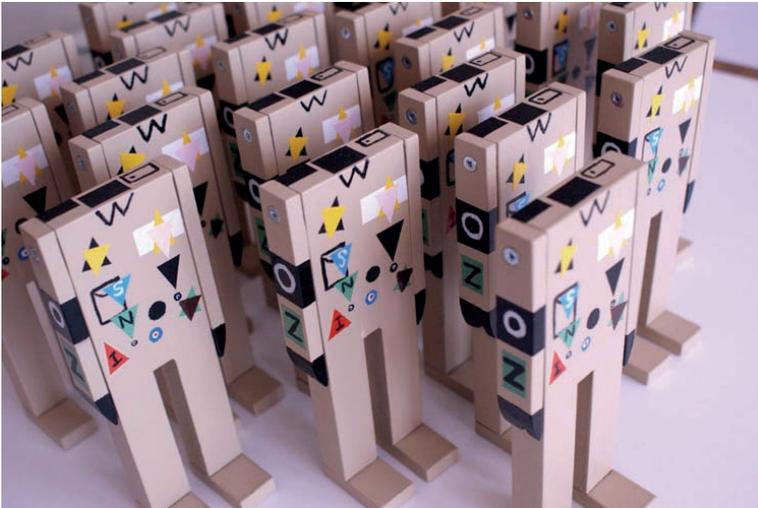
Veamos algunos de mis proyectos para mostrar mejor en que consiste mi trabajo.

5. Proyectos

Otto-Bloch (la Camisa Townshend)

Una pieza de pequeño formato, pero densa.

Un muñeco de madera sin cabeza, de 16 cm de alto, (edición de 50 unidades), producido por Arts Coming en 2012. El muñeco tiene toda la zona de la camisa, (frontal, dorsal y brazos), llena de logos y símbolos pintados, a la manera de una famosa camisa de Pete Townshend de los Who, abarrotada, también, de logos, pins insignias y medallas colgadas. Camisa que Townshend luce en varias fotografías del grupo. En el caso de Otto-Bloch, los logos que muestra su camisa son algunos de los símbolos de identificación humana utilizados por los Nazis en los campos de concentración y de exterminio.



1. Otto-Bloch. Muñeco. Edición de 50 unidades.

Al muñeco le acompaña un pequeño texto:

La versión inglesa y pulcra de las camisetas de monstruos americanas de los años 50 y 60 fueron las camisas de insignias y la ropa pop de los Mods londinenses. Influenciados por artistas como Peter Blake (*Abcminors, On the balcony, Self-portrait number 5*) o Marsden Hartley (*Portrait of a German officer, Painting number 5*), personajes como Keith Moon o Pete Townshend lucieron sobre las camisas todo tipo de medallas, insignias, logos, dianas... símbolos. Símbolos, al mismo tiempo, tanto de aristocrático orgullo obrero como de exclusivo marcado y barrado grupo *Arty*, plagado de códigos secretos y de una modernidad extrema.

Como el «*Our true intent is all for your delight*» inscrito en la entrada de los centros vacacionales ingleses, Butlin's camps, en el portal de Auschwitz, se podía leer el conocido «*Arbeit macht frei*». La puerta del campo de concentración de Buchenwald también tenía un lema: «*Jedem das seine*» (a cada cual lo suyo), puerta diseñada por Franz Ehrlich, arquitecto y antiguo estudiante de la Bauhaus. Se conoce que Auschwitz también fue diseñado por dos arquitectos surgidos de esta escuela, Walter Dejaco y Fritz Ertl.

En éstos, y en el resto de campos de exterminio nazi, la nomenclatura y la identificación gráfica humana seguía la misma pauta que el modelo de carta gráfica simbólica representativa de *la Ville fonctionelle*, del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM33), realizada por Charlotte Perriand.

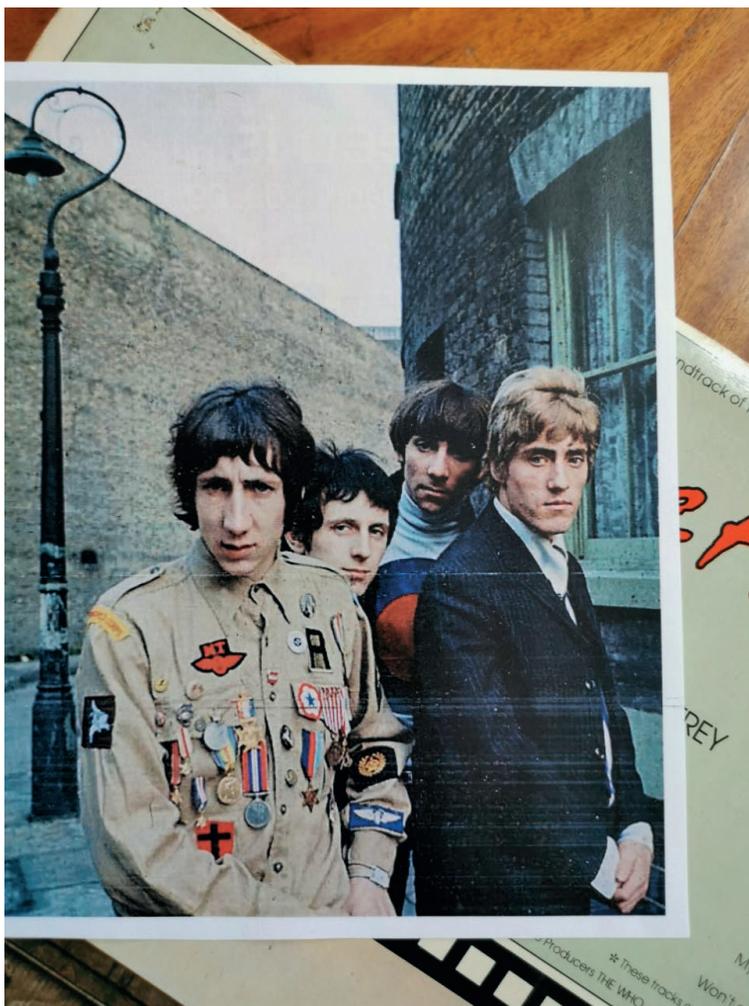


2. Logos que luce Otto-Bloch. Señalética de los campos de concentración y de exterminio Nazis, Prisioneros de guerra y CIAM33.

CLÍO REINVENTADA
LA RENOVACIÓN DEL PASADO EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

El muñeco, como comenta David G. Torres en un artículo para *A. Desk*, «Dani Montlleó y lo anti-identitario», «es el super-discriminado. Aquel que contiene todas las identidades repudiadas».¹

Esta pieza nos descubre daños colaterales causados en y por momentos de idealización extrema. La luz que produce sombras e intersecciones y relaciones habitualmente no imaginadas. Deconstruyendo bloques monolíticos, donde los movimientos de unos a otros son constantes. Me interesan estos movimientos.



3. The Who. Pete Townshend y su emblemática camisa.

1. David G. Torres, «Dani Montlleó y lo anti-identitario», *A. Desk* (septiembre, 2013). <https://a-desk.org/magazine/dani-montlleo-y-lo-anti/> [consultado: 15/02/2021].

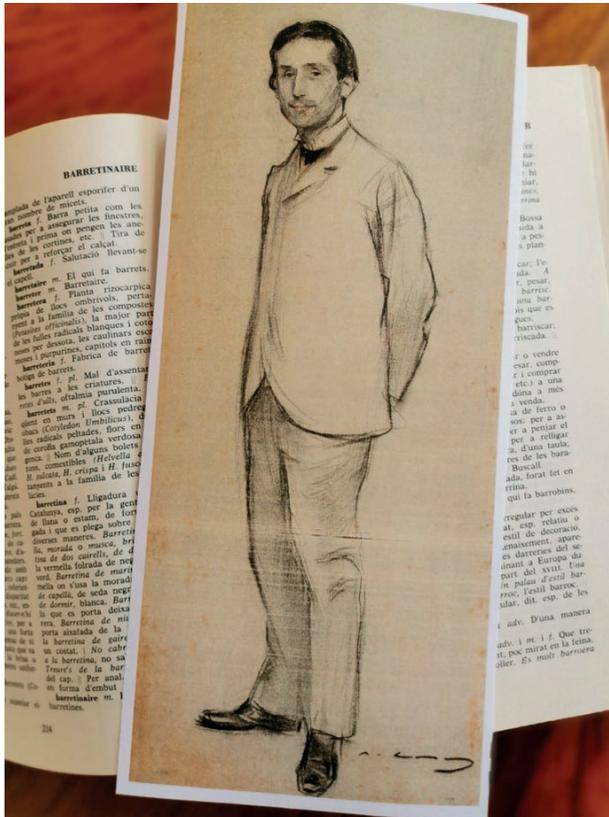
Pompeu, the Martian

(Como decía Rancapino, el flamenco se canta con faltas de ortografía)

Pieza de resina de 15 cm. Edición de 10 unidades. Producido por Spoon Syndicate. 2017. Pompeu Fabra, como marciano de expedición por la tierra.

Esta pieza también es un muñeco.

La imagen de la pieza está inspirada en el conocido retrato que Ramón Casas dibujó del joven Pompeu Fabra hacia 1900, y en el personaje de dibujos animados creado por Chuck Jones para Warner Bros. en 1948, Marvin, The Martian. Un marciano obsesionado en conquistar planetas. La pieza es una mezcla de los dos personajes. Formalmente se trata de una versión del retrato de Ramón Casas en tres dimensiones, pero con antenas y con la cara y las manos verdes, al más puro estilo «martian cartoon».



4. Retrato de Pompeu Fabra. Ramon Casas, 1900.

La pieza en un primer nivel funciona como una pequeña venganza personal hacia el padre de la normativa moderna de la lengua catalana. Como disléxico y zurdo que soy, siempre me ha tenido amargado. Como decía Rancapino (Chiclana de la Frontera, 1945) —mítico cantaor gitano, primo de Camarón—, el flamenco se canta con faltas de ortografía.



5. Marvin, The Martian. Chuck Jones.

En un segundo nivel, la pieza pretende plantear cuándo algo deja de ser una cosa, para ser otra cosa. Qué es ortodoxia, qué es heterodoxia.

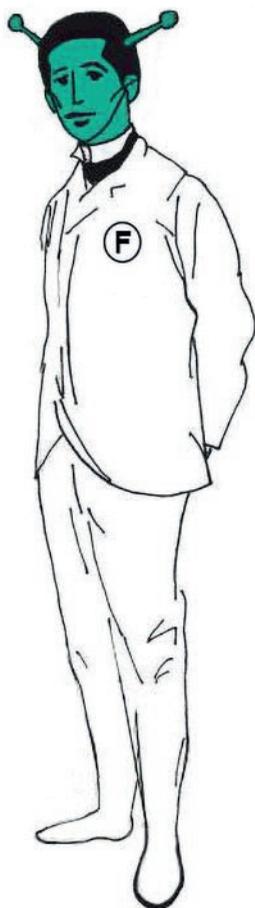
El cantante Peret decía que si la rumba se toca con más de los tres o cuatro acordes que se acostumbran a utilizar, deja de ser rumba. ¿Sí, no?

¿Dónde empieza y dónde termina el catalán?

¿Era y es Pompeu Fabra un marciano para sus contemporáneos y para nosotros?

¿Era un marciano porque aterrizó con una normativa, como si del cielo hubiera caído con las tablas de la ley, creando nuevos dolores de cabeza a una parte de la población catalana? O ¿era un marciano porque como héroe solitario, diferente al resto de los mortales, con grandes dosis de persuasión e inducción mental, a través de sus antenas, consiguió una canonización de una normativa que, en teoría, nos ha facilitado la vida?

Conexiones espacio-tiempo/ficción. Personajes, históricos, contemporáneos y de ficción, para crear otra ficción para plantear una duda.



6. Dani Montlleó, dibujo, versión Marciano del retrato de Pompeu Fabra.

Aquí de nuevo, el pasado idealizado y de tradiciones «eternas» se pone en juego. Siempre todo podría haber sido otra cosa, y algunas cosas siempre se desarrollan fuera del control y la cuadrícula académica. Todo es creación y «capricho», literatura. Y como diría Norman Mailer en el subtítulo de su libro, *Los Ejércitos de la noche*, «la historia como novela, la novela como historia».



7. Dani Montlleó, *Pompeu, The Martian*.

Del Weimar-cut al Googie-cut

Instalación-mueble.

Pieza creada para la exposición *Futuros Abandonados. Mañana ya era la cuestión*. Fabra i Coats, 2014.

Pequeño recorrido, muy *sui géneris*, de ciertos momentos utópicos del siglo xx, pero a través del análisis de sus cortes de pelo.

Me gusta hablar de una cosa mediante otra. De arquitectura a partir de la música, de revolución a partir de la moda, etcétera, un poco siguiendo la estela del pequeño artículo de Woody Allen, «Si los impresionistas hubieran sido dentistas», publicado en su libro recopilatorio, *Sin Plumas*. Texto parodia de la correspondencia entre Vincent Van Gogh y su hermano Teo.

FANTASÍAS ANIMADAS DE AYER Y HOY
Dani Montlleó Alsina

Formalmente, se trata de un mueble, set de peluquería, expositor, preparado para cortar el pelo con todo su kit necesario —tijeras, navaja y brocha, máquina de rapar, secador, peinador—, más dos sellos con las figuras de una estrella y un mosaico de cuadros blancos y negros, tampones con tinta (verde y negra) para poder estampar en la cabeza y 12 dibujos colgados, ejemplos de diferentes cortes de pelo a la manera de un menú.



8. Dani Montlleó, *Del Weimar-cut al Googie-cut*. Mueble, set de peluquería-expositor.
Fabra i Coats, 2014.

Acompañando al set, y como parte de la pieza, se incluye el siguiente texto:

Weimar-cut

El Weimar-cut es un estilo de pelo básicamente masculino que fue muy popular entre algunos sectores de la población de Europa central en el período de entreguerras, en los años veinte del siglo xx, sobre todo en Alemania durante la República de Weimar. Se trata de un modelo derivado de los cortes femeninos inspirados por Coco Chanel. Tras la Gran Guerra, Chanel corta el pelo a sus modelos en busca de comodidad y confort; así crea lo que después se conoció como *Bob o Flapper*. Más tarde, en los años sesenta, Vidal Sassoon recupera dicho estilo y lo llama la forma o Cinco puntas.



9. Expositor. Kit de peluquería. Detalle, *Del Weimar-cut al Googie-cut*. Fabra i Coats, 2014.

El Weimar-cut es de una gran simplicidad formal, fácil de mantener y peinar, de modo que ofrece al usuario una gran comodidad, agilidad y confort. Principalmente, lo llevaron los sectores intelectuales —arquitectos y artistas plásticos, entre otros— con espíritu reformista, revolucionario, utópico y de izquierdas. Es un corte sencillo, práctico para trabajar y sin sofisticaciones formales burguesas.

Este corte centroeuropeo, distinto de la cabeza afeitada revolucionaria soviética al estilo que llevaban Mayakovski y Ródchenko, marca las líneas a seguir y las diferencias, por ejemplo, con los cortes de los esquadristas primitivos (fascistas italianos), que llevaban un estilo hiperlatino y muy sofisticado: bigotito, pelo rizado levantado no menos de un palmo o dos por encima de la frente y sienes rapadas, al estilo caniche femenino, de modo que crearon un estilo muy racial y viril. El Weimar-cut se llevó mucho en Dessau durante la época políticamente más radical de la Bauhaus, y después desaparece ante las grandes sofisticaciones «*Aristocrazys*» de los años treinta. El corte consiste básicamente en hacer un craneal frontal (hay diferentes versiones), resaltando, sobre todo, las entradas y nacimientos, cortando los flequillos rectos y con los laterales, en general, poco contrastados.



Josef ALBERS

10. Dani Montlleó, *Weimar-cut*. Dibujo modelo. Josef Albers.



11. Dani Montlleó, dibujo versión fotografía de Man-Ray. *Estrella afeitada en la cabeza de Marcel Duchamp.*

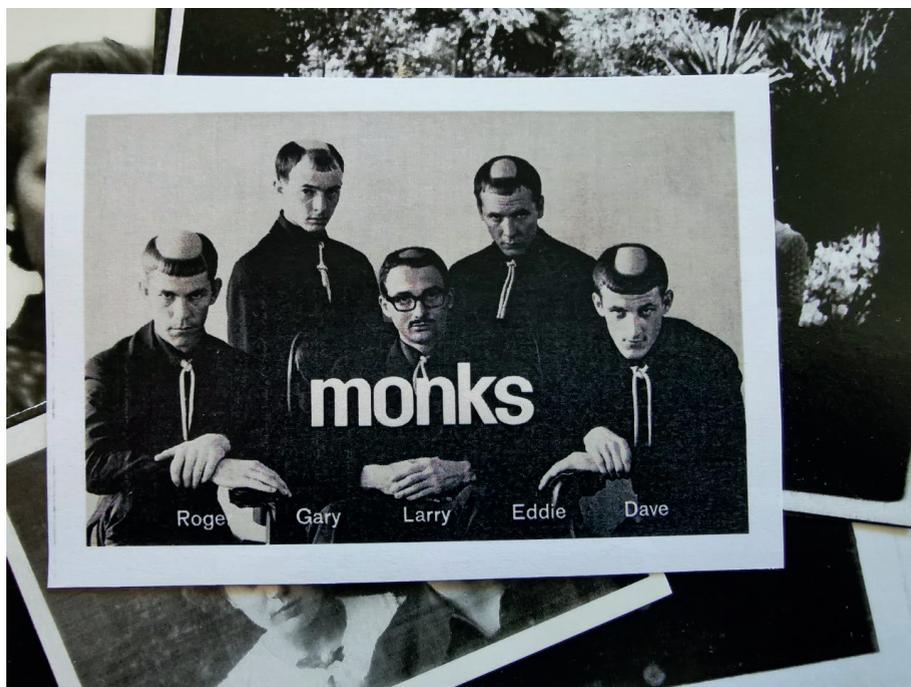
Monk-cut

A mediados de los años sesenta, Walter Niemann y Karl-H. Remy, dos exalumnos de las escuelas de diseño, Hochschule für Gestaltung (HfG) de Ulm y Folkwang de Essen, ambas deudoras de la Bauhaus, recogen la herencia del Weimar-cut y proponen el Monk-cut. El momento histórico ya ha llevado otras herencias parecidas, pero no tan radicales ni reveladoras: los cortes judeo-franceses y andróginos de los mods ingleses, los flequillos (versión larga y menos ajustada) de los *Beat-Liverpool-Hamburger-Exis-Moptop-Astrid Kirchherr* o los cortes de los primeros *suedeheads*. Los dos exestudiantes, ahora diseñadores, estaban trabajando en un nuevo producto siguiendo la idea de la *Gute Form*, precepto primero y esencial de la HfG de Ulm. Querían crear y producir (con factura de electrodoméstico de Braun) una banda de rock'n'roll, de vanguardia, *proto-noise*, anti-Beatle y que lo sacudiera todo un poco.

Buscando una banda ya preexistente, conocen a los Five Torquays, un grupo de beat formado por cinco jóvenes militares estadounidenses ociosos, en servicio en una base de la Alemania ocupada de 1965, y los convierten en The Monks.²

2. Documental, *Monks: The Transatlantic feedback* (2006), de Lucía Palacios y Dietmar Post (Play Loud!).

Los visten de negro, les ponen capas y les afeitan una circunferencia en la zona posterior de la cabeza: los tonsuran.³



12. The Monks.

Niemann y Remy escogen como elemento identitario del grupo, siguiendo con la idea de la *Gute Form*, el corte de pelo. Utilizan la tonsura no como símbolo de humildad, obediencia y penitencia ante Dios, ni como antena de comunicación directa con él, como en el caso de los Flamines (sacerdotes de la antigua Roma) con sus ápices —unos sombreros con Antenas parecidas a la que llevaba Cometín Sónico, el hijo menor de los Supersónicos de Hanna-Barbera—, sino que en este caso la tonsura representa una antena social y existencial ante los conflictos del mundo y marca posicionamientos. The Monks se convierten en un grupo incómodo y molesto. Abandonan el ejército y, a través de sus canciones dadaístas, situacionistas y pre-punks, hacen una crítica feroz a la guerra del Vietnam, en plena efervescencia en aquel momento, y a la responsabilidad de su país, Estados Unidos, y a todo lo que les parece demasiado redondo. La tonsura es una imagen de com-

3. La tonsura es la práctica de algunas iglesias cristianas que consiste en afeitar una parte del pelo de un clérigo. Esta práctica, nacida a principios de la Edad Media, forma parte del grado preparatorio para recibir las antiguas órdenes menores. También se llama así al corte de pelo resultado de esta ceremonia.

promiso a la manera del pelo mal cortado y mal afeitado de las cabezas de los primeros franciscanos, de los cuerpos tatuados de los *yakuza* o de los *dreadlocks* de los *Rastafaris* jamaicanos originales.

The Monks estuvieron tres años en activo, después se fundieron entre los dedos de sus productores y la realidad, y desaparecieron.

Niemann y Remy recogen la herencia de Weimar y de las primeras vanguardias. Las tonsuras de The Monks nos llevan directamente a la tonsura con forma de estrella de la famosa fotografía de Man Ray, de 1919, de la parte posterior de la cabeza de Duchamp afeitado por George Zayas. Esta estrella (homenaje a la estrella en la frente, la marca de la genialidad, según Raymond Roussel) nos sitúa, siguiendo el típico juego de palabras duchampiano y tal como apuntan algunos estudiosos, ante la siguiente analogía: *Étoile* = *E-toile* = una tela = la tela es el soporte de la pintura, de la obra de arte. El soporte de la obra de arte es la mente.

Con el afeitado de la estrella en la parte posterior de su cabeza, Duchamp, como una broma más, nos dice que tiene la frente al revés, que tiene la estrella, la genialidad, en la parte de atrás, escondida, fuera de lugar; al margen y aún por descubrir.

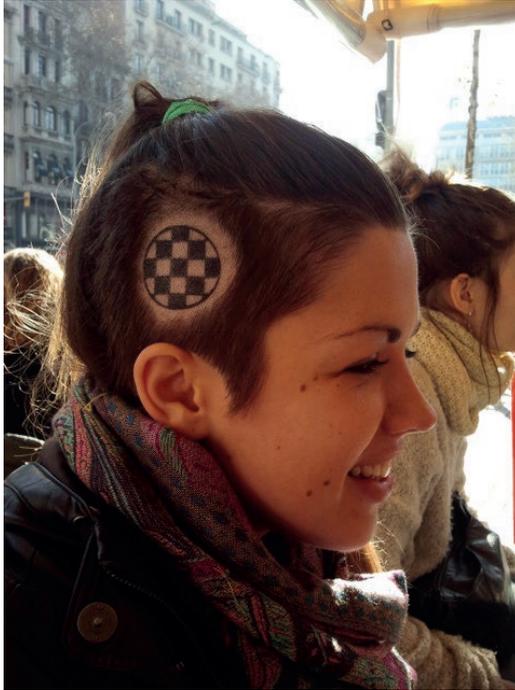
En 1986, The Housemartins, el grupo de Hull, en su aparición en el vídeo oficial de la canción, *Caravan of love*, versionan la estrella en cruz para su «regeneración Espiritual».

Googie-cut

Ahora, con un nuevo corte de pelo, el Googie-cut, reivindicamos la herencia del Weimar-cut, el Monk-cut y la estrella de Duchamp. El Googie-cut es como un Monk-cut pero con la tonsura pintada. Un corte con influencias tanto del hombre-anuncio soviético-constructivista como de la arquitectura anunciante, *Doo-Wop* (*Googie*) americana, aunque, en este caso, sin el peso de la propaganda ni de la publicidad, sino como comunicación directa no persuasiva.

El Googie-cut no es ni masculino ni femenino y el dibujo de la tonsura se integra en la estructura del corte. El dibujo se convierte en estructura, del mismo modo que se integran en el muro —en el pelo—, en el propio concepto del corte, los murales de Le Corbusier, que son al mismo tiempo decoración, Bauhaus, HFG de Ulm y Duchamp.

La tonsura pintada de este corte no tiene una localización concreta en la cabeza; es de libre elección, igual que la temática y el motivo.



13. Goggie-cut. Modelo 2Tone.

Considerando el estado actual de las cosas, proponemos un par de logos para pintar y llevar en la tonsura afeitada. Dos logos símbolo, también, de dos momentos pretéritos, esperanzadores y utópicos, que de vez en cuando se funden y desaparecen igual como desaparecieron el Weimar-cut y el Monk-cut. Estos dos logos son la estrella verde de la bandera esperantista —Duchamp— y el mosaico de cuadros blanco y negro —símbolo de la unidad entre culturas y razas— de la discográfica inglesa 2Tone Records.



14. Modelo bandera Esperantista para estampar en una tonsura. Goggie-cut.

Doppelgänger Goldfinger

2012. Varios formatos. Publicación, Video.

Producido por Spoon Syndicate / CONCA.

Es un trabajo sobre la fuerza que puede llegar a tener en un momento dado, una pequeña anécdota, y el giro histórico que puede causar. Un trabajo que pone en conexión y en diálogo el mundo del cine, la literatura, la arquitectura, el diseño, la música y ciertos movimientos revolucionarios, subculturales y de serie B.

El proyecto inicial es una publicación. Un librito. Un pequeño texto acompañado de dibujos, un recortable y fotografías de maquetas y edificios, que propone toda una serie de conexiones espacio-temporales, entre personajes y momentos reales y de ficción, para, a partir de la anécdota inicial, comentada anteriormente, crear toda una estética de la relación, que no relacional, si se quiere, una poética de la conexión. La publicación viene acompañada de un póster y de un cd con una versión de una canción creada ex profeso, relacionada con el proyecto.



15. Portada de la publicación *Doppelgänger Goldfinger*.

La versión en video es un trabajo de 30 minutos de duración. Básicamente, sólo imágenes y muy poco texto. Imágenes, todas extraídas de la red, con diferentes formatos, texturas y calidades. Montadas, todas ellas, un poco a la manera de un *Cut-up* de Burroughs, aunque menos poético.



16. Dani Montlleó, intervención en los créditos que Robert Brownjohn realizó para la película *Goldfinger* (Guy Hamilton, 1964). Fotograma de la versión en video —«cut-up», del proyecto *Doppelgänger Goldfinger*.

La Anécdota.

En 1959 Ian Fleming, el ya famoso escritor, buscando un nuevo nombre de supervillano para su séptima novela de la saga James Bond, se apropió del nombre de un importante arquitecto del movimiento moderno inglés: Goldfinger, Ernö Goldfinger.

El libro retrataba un traficante de oro, obsesionado con la acumulación del mineral hasta extremos patológicos y criminales. A Fleming la idea le vino en abril de 1956 en el balneario de Eton Hall, donde coincidió con un comerciante de oro que le contó historias y aventuras de este negocio.

Ian Fleming jugaba regularmente al golf en el St. George Golf Club de Sandwich con su amigo John Blackwell, primo de la mujer de Ernö Goldfinger, Ursula Blackwell. Fleming y Goldfinger habían coincidido alguna vez en el club y habían jugado juntos. Parece ser que durante una de estas partidas tuvieron una discusión sobre el futuro de la arquitectura en Inglaterra y sus consecuencias. A Fleming no le gustaba la arquitectura moderna (para él la Carta de Atenas era una especie de manifiesto del mal), y estaba disgustado con Goldfinger porque éste, para poder construir su nueva casa en el número

dos de Willow Road en Hampstead (Londres), barrio donde también residía Fleming, derribó algunos antiguos *cottages* victorianos. Fleming solía utilizar nombres de amigos y conocidos para bautizar sus personajes de ficción y, como venganza por el derribo de los *cottages*, puso el nombre del arquitecto a su nuevo villano. Nació Auric Goldfinger.



17. Fotografía de la casa de Ernő Goldfinger edificada en el número dos de Willow Road, en Hampstead, Londres. Su construcción provocó el enfado de Ian Fleming al ser derribados, en su lugar, varios *cottages* victorianos.

Ian Fleming con este gesto, de una manera muy sutil y camuflada, apartaba, trasladaba al movimiento arquitectónico moderno y a toda la modernidad por extensión hacia el lado oscuro, tenebroso, siniestro y maléfico de la realidad, y lo convertía en uno de los enemigos a combatir, a través del historicismo y la tradición, de la mano, en este caso, de James Bond. Para el público en general, hacía desaparecer, borraba del mapa, a un arquitecto y creador muy interesante, y a partir de ese momento, la palabra Goldfinger siempre iría ligada al mal. Stalin borraba de las fotos y hacía desaparecer para siempre a sus adversarios; Fleming no sólo los borraba, además los pervertía. Ian Fleming utilizaba muchas referencias personales en sus novelas. A menudo situaba la acción en lugares reales de su vida cotidiana. En la novela *Moonraker*, por ejemplo, hace vivir al malo de turno, sir Hugo Drax, en

el 22b de Ebury Street en Belgravia (Londres), casa en donde había residido el mismo Fleming durante unos años, después de comprar la finca en 1934 al líder fascista inglés Oswald Mosley.⁴

Tanto en las novelas como en las películas de James Bond los ambientes relacionados con los «malos» siempre son representativos, en todos los aspectos, de una modernidad arquitectónica absoluta. En el caso de la película *Goldfinger*, estos ambientes respiran un aire a lo «*Case Study Houses*» de John Entenza y un punto industrial, incluso a lo Jean Prouvé. Los títulos de crédito de la película los realizó Robert Brownjohn,⁵ y el responsable del diseño de producción de los decorados fue Ken Adam.⁶

Ernö había pasado gran parte de la II Guerra Mundial recaudando dinero para la causa soviética. Había colaborado con el *Daily Worker* proyectando su edificio y era habitual encontrarlo en la sede del partido comunista de Londres. Auric, el *Goldfinger* de la novela, además de tener obsesión por el oro, trabaja para *SMERSH*. *SMERSH* es la abreviación de *Smert'Shpiönám* o muerte a los espías, una agencia de contrainteligencia que tenía como objetivo difundir el ideal soviético mediante actividades no muy ortodoxas.

Ernö *Goldfinger* había nacido en los Cárpatos (Rumania) en 1902. Muy pronto se hizo marxista. Inicialmente, como respuesta hacia su familia de terratenientes y banqueros. Después de unos años en Budapest, se

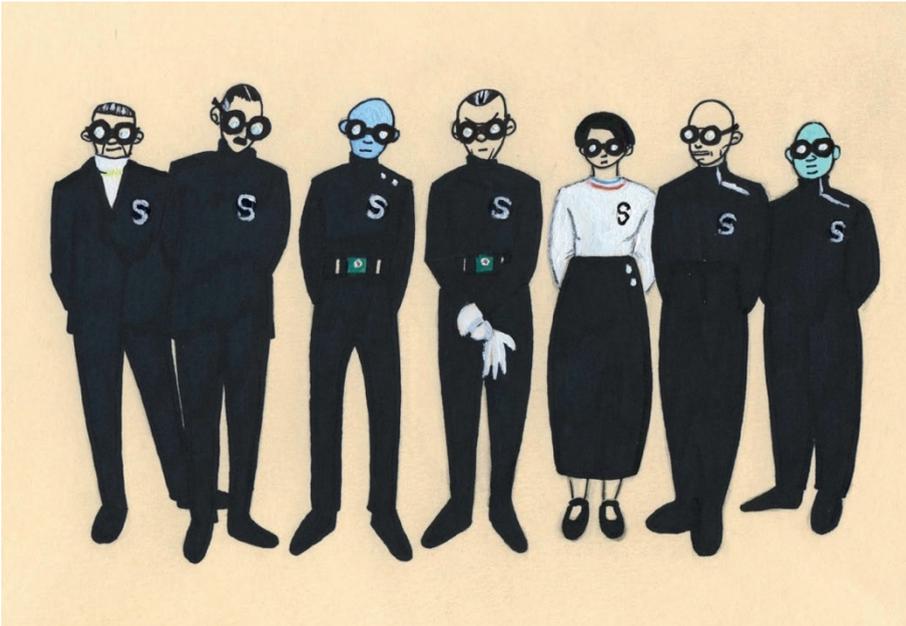
4. Oswald Mosley (1896-1980), dirigente fascista inglés. Fundador en 1932 de la Unión Británica de Fascistas, conocida como BUF. Con las camisas negras y el relámpago amarillo en el pecho, sus uniformes inspiraron a los bomberos de la versión cinematográfica de la novela *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, dirigida en 1966 por François Truffaut.

El 4 de octubre de 1936, Mosley participó en la conocida «*Battle of Cable Street*», en la que varios grupos locales antifascistas del *East End* londinense; judíos, socialistas, irlandeses, comunistas y anarquistas se enfrentaron a la policía y al BUF, liderado por el mismo Mosley, ante la provocación y el intento de éstos de realizar una marcha por el barrio, mayoritariamente judío. Se levantaron barricadas frustrando la marcha y haciendo correr a los fascistas. Después de la guerra, y de unos años en la cárcel, Mosley formó el movimiento para la unión, que propugnaba una única nación europea. A su cuartel general de Kings Road lo llamó «*Black House*». No confundir con la «*Black House*» de Holloway Road, comuna del *Black Power* inglés, liderada por el activista Michael X.

5. Discípulo de Lazló Moholy-Nagy y Serge Chermayeff en la New Bauhaus de Chicago. Amigo de Buckminster Fuller, Charlie Parker y Billie Holiday. Después de unos años exitosos como diseñador gráfico en Nueva York, Robert Brownjohn se introdujo y vivió a fondo el *Swinging London*. Fue en Londres donde empezó a trabajar con el movimiento y los títulos de crédito. El primero, para «*From Russia with love*», de la saga James Bond.

6. En 1964, el mismo año de la producción de *Goldfinger*, se estrenó la película de Stanley Kubrick, «*Dr. Strangelove or: How I learned to stop worrying and love the bomb*». Para ella Ken Adam diseñó el que sería su set más famoso, el de la sala de guerra. La sala de guerra era el lugar donde el presidente de los Estados Unidos y su Estado Mayor decidían el destino de un mundo a punto de estallar. En 1967 Ken Adam creó uno de sus proyectos más ambiciosos, la guarida de *SPECTRE* para la película Bond, «*You only live twice*», un diseño que implicó a 250 dibujantes trabajando siete días a la semana durante seis meses, en el que llegó a ser el set más grande construido jamás en Gran Bretaña.

traslada a vivir a París y trabaja con August Perret. Muy influenciado por Le Corbusier, conoce, trabaja y colabora con gente como los Delaunay, Lee Miller, Alexander Calder, George Braque, Oskar Kokoschka o Adolf Loos. Entre sus primeros trabajos destacan unos cortometrajes para Sonia Delaunay, un diseño de interior para Dick Wyndham y una silla para Lee Miller. John Cage durante su primer viaje a Europa trabajará un tiempo en su estudio. Participará en el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM33).



18. «Arquitectos Modernos», miembros del CIAM33. A la manera de *SMERSH* o de *SPECTRE*.

Se casa con Ursula Blackwell (rica heredera británica), y debido a la situación sociopolítica europea, en 1934 —Ernö era judío— se trasladan a vivir a Londres. En 1939, con el dinero de una herencia de su mujer, construye su casa de Willow Road.

Cuando Goldfinger construyó esta casa, finalmente la edificó con ladrillo, hormigón, madera y acero, debido a la oposición y la negativa de los vecinos (algo alterados por Fleming) a aceptar una casa totalmente de hormigón, que era la idea inicial. El proceso de construcción fue una lucha contra los conservadurismos locales, ya que mucha gente pensaba que las

construcciones modernas destruirían el barrio, y sería toda una premonición de las controversias que generarían sus últimos trabajos.

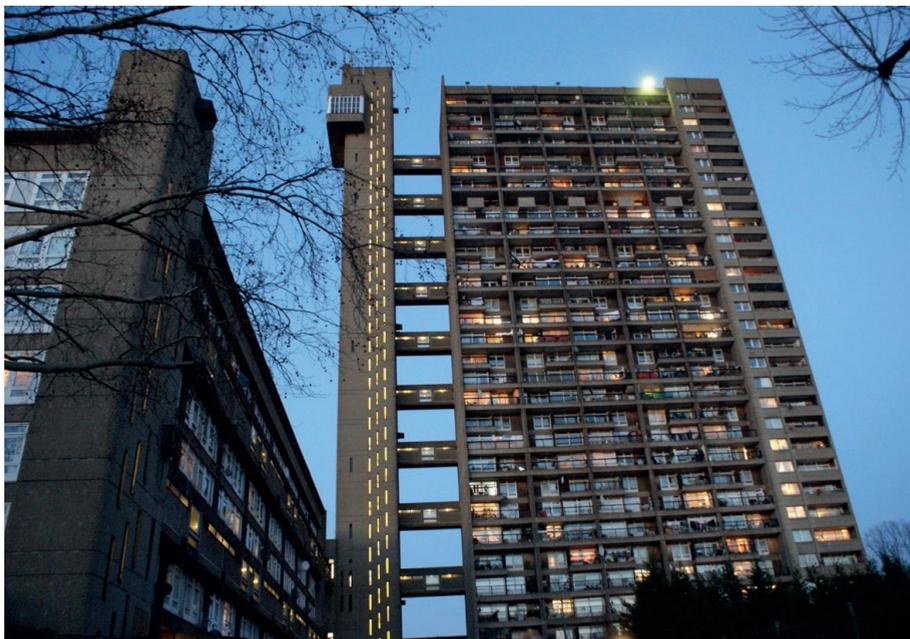
La arquitectura de Goldfinger evolucionó hacia un brutalismo sin concesiones con la construcción de edificios como las oficinas de *Carr & Co* en Birmingham, la *Trellick Tower*, la *Carradale House*, la *Balfron Tower*, la *Glenkerry House*, o el complejo de *Elephant & Castle* en Londres.

Goldfinger tiene muy claro que, aparte de la experiencia plástica, la arquitectura debe cumplir una función social y debe ser lo más confortable posible para sus usuarios. Intentará utilizar la tecnología más moderna de cada época. Este diálogo entre sensorialidad y practicidad es uno de los temas recurrentes en su obra. Su tesis espiritual y utópica viene directamente de los presupuestos del valor moral de la eficiencia racional de Le Corbusier. El trabajo de Goldfinger podría ser una especie de puente entre la primera modernidad y la evolución racionalista mega estructural brutalista.⁷

Mucha gente dice que sus edificios tienen una gran carga simbólica bélica —durante la guerra Goldfinger estuvo trabajando en la industria del camuflaje, dirigida, curiosamente, por un grupo de surrealistas— y que inspiran un cierto terror delicado. Desde el interior, sin embargo, los pisos tienen mucha luz, vistas espectaculares y están muy bien aislados desde un punto de vista sonoro. Son como grandes búnkeres.

La *Trellick Tower* cayó bajo los efectos de la delincuencia y el vandalismo, y se bautizó con el nombre de la torre del terror. Del hecho de que los narcotraficantes y criminales violentos fueran activos en la «*tower block*» se culpó a su arquitecto Ernő Goldfinger y a esta arquitectura tan omnipresente y omnipotente.

7. Otras mega estructuras brutalistas de la misma época en Inglaterra serían: *Roehampton Alton East / West Estates* (1958/59) —aquí se filmó parte de la película de François Truffaut, *Fahrenheit 451*—, los complejos de *Thamesmead. Stage 1* —utilizados también como plató cinematográfico, en este caso para la película de Stanley Kubrick, *Clockwork Orange*; película de la que se rodaron también escenas dentro de la *Skybreak house* de Norman Foster, cerca de Londres—. Otros son el *Barbican Centre*, *Alexandra Road*, *Robin Hood Gardens* (Alison & Peter Smithson), *Brunswick Centre*, *Highgate New Town*, *Center Heights Housing* y la *Keeling House*, todas ellas en Londres.

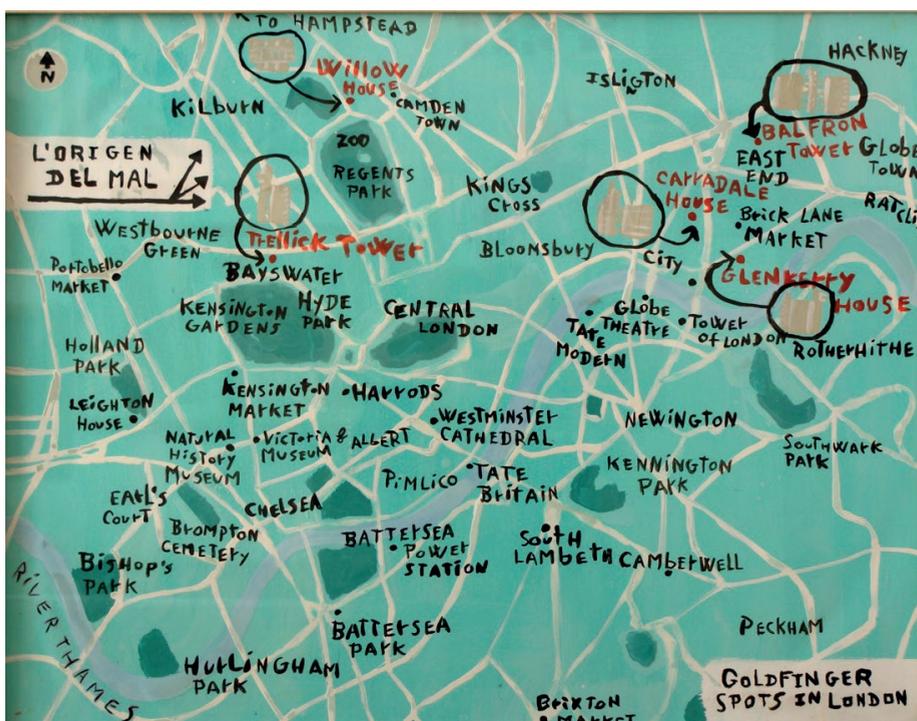


19. La brutalista *Trellick Tower*.

Desde este punto de vista, se podrían considerar los edificios de Goldfinger como una serie de puntos del mal, como grandes búnkeres que camuflan guaridas de villanos y bases secretas por todo Londres. Puntos que generan malas vibraciones, enviadas en todas direcciones. Grandes espacios del mal distribuidos estratégicamente, como unos *Dakota Buildings* racionalistas, controlados por una organización similar a *SMERSH* o *SPECTRE*, llamada *CIAM33*, o dicho de otro modo, podríamos concluir que *SPECTRE* y *CIAM33* son lo mismo.⁸ Una especie de Confederación de las sombras, con arquitectos similares a Robur el conquistador, Zorglub, Martin Hannett, Septimus (la Marca Amarilla), Phil Spector, Oswald Mosley, Doctor No, Ripley, Michael X o Fantomas. Con escritos en el pecho tipo, Fracción Ejército Rojo (RAF), Brigadas Rojas Italianas, Triple A, *Occident*, Frente Popular para la Liberación de Palestina (PFLP), *les Fantomes*, Panteras Negras, *Phantom surfers*, Templo de los pueblos, Miki Dora, *Black House*, Ejército Rojo Japonés, Ejército Republicano Irlandés (IRA), *Iparretarrak*, Panteras

8. Aunque realmente aparte de la *Willow House*, de carácter híbrido y de transición (debido a las circunstancias de su construcción), todos los edificios emblemáticos de Ernö Goldfinger son de estilo brutalista inglés ortodoxo y, por lo tanto, más cercanos al CIAM de 1956 —crítico con la Carta de Atenas: plasticidad por encima de la funcionalidad / vida comunitaria utópica, frente a las unidades celulares de habitar— que al de 1933. Para sus detractores sin embargo no existen las sutilezas, y para ellos todo es y representa la misma cosa e idea.

Blancas, Secta Moon, *Club Méditerranée*, *Motherfuckers*, *Black Mask*, *Cash from Chaos* (Malcolm McLaren) o *Weather Underground Organization*. Y, por encima de todos, mirando por la Ventana de la *Willow House*, controlándolo todo, Goldfinger.



20. Plano realizado a partir de una pintura del mapa de Londres con diferentes spots del mal, señalados. Edificios creados por Goldfinger emisores de «Bad Vibrations». Incluido en la publicación *Doppelgänger Goldfinger*.

Auric Goldfinger, de la mano de Ian Fleming, se apropió con la fuerza de una palabra de toda una carrera y de la obra física de ésta a la manera de un «*Doppelgänger*». Figura mítica de la tradición nórdica, el doble fantasmagórico de una persona viva, un *alter ego* fantástico que persigue desde las sombras, absorbiendo y suplantando a la original, sustituyéndola. Desviando el nombre a una nueva falsa biografía.

El Gafe y la revolución (la revolución gafada)

Proyecto realizado para Barcelona Producció 2017. La Capella.
Ajuntament de Barcelona.

Investigación y montaje surgido, también, como en el caso de *Doppelgänger Goldfinger*, de tener noticia de una pequeña anécdota. Anécdota que se plantea como posible causante de un suceso clave e importante en la historia de las últimas décadas. A partir de empezar a trabajar con esta historia, se desarrollan una serie de relaciones especulativas, realidad/ficción que, paralelamente, me llevan a la realización de una pequeña investigación. Formalmente el proyecto consiste en una instalación que incluye un gran escenario-frontón con una versión a escala 1/1 de un Gaffophone (con posibilidad de ser tocado e interpretado por el público), la proyección de una filmación realizada en super-8 en París en 1968 con el susodicho Gaffophone, junto a una versión realizada por mí de esta misma filmación, pero realizada en Barcelona en 2017. Una serie de muebles-vitrinas con diferentes maquetas y aparatejos sónicos y una publicación que recoge la investigación realizada. La investigación se centra, en la posibilidad real o no, de manipulación y control mental a través del sonido. Es un repaso, una recopilación sui géneris de momentos, personajes, investigaciones y situaciones desarrolladas durante el siglo xx, algunas cruzadas entre ellas, susceptibles de defender esta posible tesis. Es importante decir, como ya se habrá apreciado, que la utilización de textos en mis proyectos no la planteo como soporte exterior conceptual a la obra plástica, sino que estos textos forman parte intrínseca de ella.



21. Imagen, perspectiva de sala de la exposición y proyecto, *El Gafe y la revolución*, en la Capella. Calle Hospital, 56. Barcelona. BCN Producció 2017.



23. «Ballade pour un Gaffophone». Fotogramas del Gaffophone por las calles de París (1968) y por las de Barcelona (2017), de nuevo, esparciendo ondas por la ciudad.

Hace unos años descubrí la película. El coche de los dos hermanos con el artefacto encima parecía un Nessy paseando, una antena atrofiada mandando «*bad vibrations*», vibraciones gafadas, por la ciudad. Mirando la película impresionado, con sorpresa me di cuenta de la fecha y el momento del paseo: marzo o abril de 1968, un mes o dos antes de la revolución, de la revolución del Mayo Francés. Lo vi claro: el Gaffophone, paseando por París, iba emitiendo y mandando, como un virus, infrasonidos y vibraciones tan solo perceptibles por una parte de la población. Llamaba a la revolución a todos los Gastón Lagaffe de la ciudad, del país, los que no tenían ni voz ni voto, los inadaptados, los gafes. Si, como dicen algunos, la revolución soviética de 1917 no fue sino un happening de Lenin, influenciado por la proximidad del Cabaret Voltaire en Zúrich, la revolución del 68 de París a lo mejor tiene el origen, sobre todo, en las malas vibraciones de un gafe.

A menudo, un pequeño incidente puede provocar cambios históricos importantes. Mi intención fue construir de nuevo un Gaffophone y después volver a emitir y esparcir ondas por la ciudad. Y lo hice, para averiguar si paseándolo por las calles de Barcelona, como si fuera el París del 68, provocaba, de nuevo, alguna cosa, algún cambio o movimiento importante.



24. «Ballade pour un Gaffophone». Proyección en la Capella. Versión París / versión Barcelona.

El Gaffophone emite ondas gafadas. Franquin se inspiró en un arpa africana que se exhibe en el Museo Real de África Central de Tervuren, en Bélgica, que imita la vibración del trueno. Hace ruido. Claude Lévi-Strauss, haciendo referencia a prácticas musicales de la selva brasilera, asocia los instrumentos del «ruido» con la muerte, la descomposición, el desorden social y la disrupción cósmica. Los llama los instrumentos de la oscuridad.

CLÍO REINVENTADA
LA RENOVACIÓN DEL PASADO EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA



25. Gaffophone, versión «estandarizada», 2017.

Muchos investigadores creen que infrasonidos y ultrasonidos pueden llegar a provocar auténticas alucinaciones masivas a través de programas, laboratorios y manipulaciones sónicas como las del proyecto *High Frequency Advanced Auroral Research Project* (HAARP), el tritono, la organización Viva la Gente, el reflector parabólico del Doctor Wallauschek, el Instituto Marsellés de Investigaciones Electroacústicas, la Long Range Acoustic Devide Corporation (LRAD), el Instituto de Investigación Walter Reed, el Taller Radiofónico de la BBC, el Laboratorio de problemas acústicos de la República Democrática Alemana, el San Francisco Tape Music Center, la afinación Ostrich, Aaron & König, el Casual Anthems Device, los Weather Underground y su aparato ESUDPU, los Modul Mecs...



26. Interpretación estruendosa de Gaffophone.

Gaston trabaja como aprendiz. Es el chico de los recados de la oficina de la editorial Dupuis. Sus inventos, sus ideas de bombero y su filosofía del trabajo desestabilizan la oficina y crean el caos. Es la figura del inadaptado, del primitivo. El año 1957 es también el año del nacimiento del movimiento situacionista. Si las aventuras de Astérix (1959) inicialmente reivindicaban las peculiaridades europeas frente al nuevo imperialismo norteamericano (los romanos), Gaston, como el beatnik, el Grand Duduche de Cabu, representa el conflicto interno francófono (y europeo) que se adelanta al antigaulismo.

Del catálogo de inventos de Gaston Lagaffe, una gran parte son instrumentos musicales de sonidos demenciales (la guitarra de camping, el *violon paralysant*, *l'appeau à séche* o el bombardón). Lagaffe utiliza algunos para tocar en grupos de música instrumental que tiene con sus amigos: los Moon Module Meecs, los Gnap Gnap Gnap o los Rois des Sons. Uno de estos instrumentos es el Gaffophone, que aparece por primera vez en una tira publicada el 9 de marzo de 1967, en el número 1.508 de la revista *Spirou*.

Gaston Lagaffe se empieza a publicar en catalán en 1967 en la revista *Cavall Fort*, traducido por Albert Jané, con el nombre de Sergi Grapes, y en castellano el año 1965 en *Pulgarcito* (Ed. Bruguera), con el nombre de Tomás el Gafe. Ibáñez, muy influenciado por Franquin, crea su personaje Sacarino, un grum, híbrido entre Spirou y Gaston.

Sobre música y masa, David Graeber, en el libro, *Fragments of an Anarchist Anthropology*, cuenta que los mítines nazis de Núremberg y sus sonidos y cánticos, en realidad, están inspirados en las competiciones y las concentraciones deportivas de Harvard, con lo que desmiente la teoría de Marcel Mauss, que creía que tanto Mussolini como Hitler y sus grandes desfiladas (sobre todo nazis) se inspiraban en las descripciones que él y su tío Emile Durkheim habían hecho sobre los rituales totémicos de los aborígenes australianos. Ernst «Putzi» Hanfstaengl, asesor de imagen y consejero de Hitler, medio americano, medio alemán, siguiendo la viva imagen de las puestas en escena y de los cánticos y los himnos de gradas durante los partidos de fútbol en Harvard (gritos y bandos), ideó el «*sieg heil*» y planificó y escribió música para Las marchas de las SA y de las Juventudes Hitlerianas. Putzi estudió unos años en la universidad americana, donde también compuso canciones para los equipos de fútbol locales.

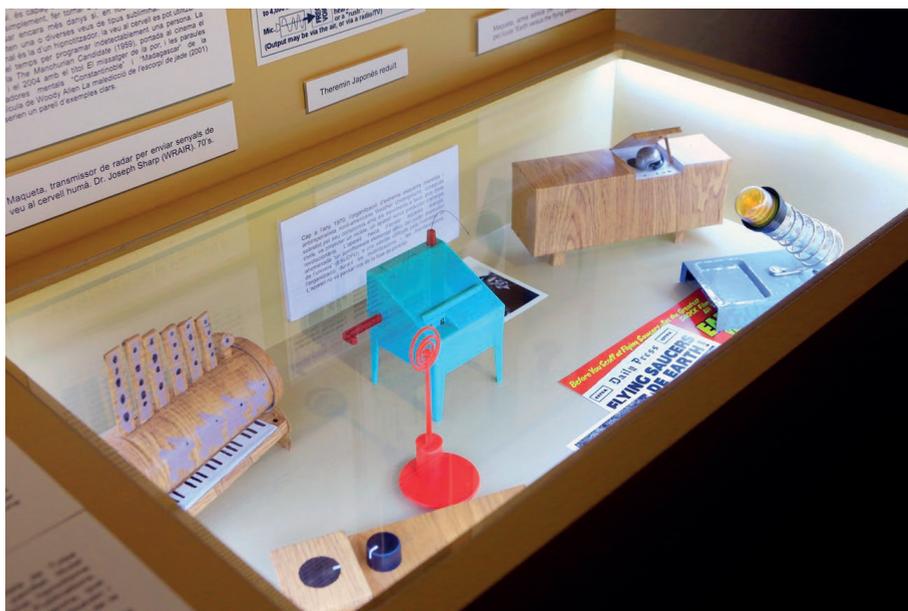
En 1965 en los Estados Unidos se creó la organización juvenil, Up with People. Bajo su imagen aparentemente folklórica y contracultural, casi hippy, la organización proclamaba la nueva era del amor y paz que estaba a punto de llegar a través de la música y el canto. En realidad, los cantos tenían un trasfondo ultraconservador y la comunidad era una secta dirigida desde la CIA que esparcía por todo el mundo, de manera sónica, mensajes subliminales de la *American way of life*.

Un método de ataque especialmente invasivo en el ámbito del control mental psicoelectrónico es el llamado *voice-to-skull* (voces dirigidas al cráneo). En este caso, el sonido es la voz humana. Telepatía sintética. Aparte de, simplemente, volver loca a una persona, el *voice-to-skull* puede causar aún más daños si, en lugar de una voz audible, se transmiten una o diversas voces de tipo subliminal. Cuando la voz subliminal es la de un hipnotizador, la voz al cerebro se puede utilizar a lo largo del tiempo para programar indetectablemente a una persona.



27. Expositor tabloide-vitrina con elementos gráficos y escritos. Recopilación, dando noticia, de momentos, personajes y situaciones históricas, ejemplos de posibles manipulaciones mentales y de control social a través del sonido. *El Gafe y la revolución*. La Capella, 2017.

El especialista en historia de los colores, Michel Pastoureau, en su libro *Les couleurs secrètes*, comenta que en los años ochenta algunos analistas musicales hicieron correr el rumor que el álbum *Colors* (1967) del rapsoda publicitario Ken Nordine, de quien se sospechaba que había trabajado para el gobierno de los Estados Unidos, contenía mensajes subliminales, palabras clave para activar, si fuera necesario, «agentes durmientes». Mensajes subliminales como los mensajes revolucionarios y de guerra racial que buscaban Charles Manson y su «familia», dentro del álbum blanco de los Beatles.



28. Vitrina con maquetas de diferentes aparatos e instrumentos, utilizados para la manipulación y el control mental sónico. *El Gafe y la revolución*. La Capella, 2017.

Por otra parte, en 1965, el líder religioso evangelista de Tulsa (Oklahoma) David A. Noebel escribió un panfleto titulado *El hipnotismo del comunismo y los Beatles*, en el que exponía la teoría de que en los países comunistas hipnotizaban y manipulaban a los jóvenes y adolescentes norteamericanos mediante la música de los Beatles: «bajo la influencia del sonido de los Beatles, los adolescentes lloran y experimentan una histeria llena de éxtasis, se muerden los labios hasta sangrar y se emocionan tanto que llegan a desnudarse. Para comprender lo que están haciendo a nuestros adolescentes, es necesario volver al laboratorio de Pavlov».

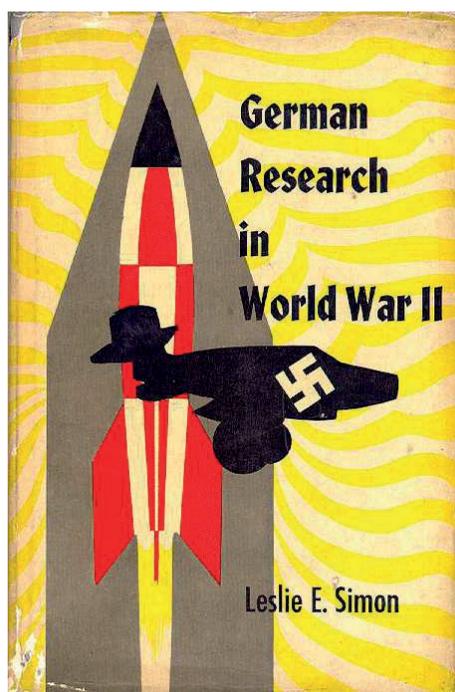
El sonido se ha utilizado desde siempre como arma. Leyendas como las trompetas de Jericó o «el Timbalero del Bruc» serían dos ejemplos.

Actualmente el uso de las armas sónicas y ultrasónicas queda limitado a las fuerzas y cuerpos de seguridad de algunos estados, que normalmente las utilizan en misiones de control de masas. Estas armas producen ondas con una potencia extremadamente alta que pueden alterar o romper los tímpanos de las víctimas y producir alteraciones en la conducta.

En el libro *Investigación alemana en la Segunda Guerra Mundial* (1947), Leslie E. Simon analiza el uso del sonido como arma por parte del régimen nazi:

El Ministerio de Speer disponía de un centro de investigación cerca de Lofer, en Austria, donde el Doctor Richard Wallauschek intentó utilizar el sonido como arma. Su último modelo y el más conseguido, consistía en un reflector parabólico de 3,2 metros de diámetro. El lóbulo principal del patrón de intensidad sonora tenía una abertura de 65°, y a 60 metros de distancia sobre el eje, se pudo medir una presión de 1.000 microbares. No se realizó ningún experimento fisiológico, pero se calculó que, «aplicado durante 30 o 40 segundos sería suficiente para matar a un hombre».

Hergé se inspiró en este reflector parabólico y en el libro de Leslie E. Simon para crear el aparato imaginado por el profesor Tornasol, en el libro de las aventuras de Tintín, *El asunto Tornasol*.



29. Portada del libro de Leslie E. Simon, *Investigación alemana en la Segunda Guerra Mundial*.

6. A modo de epílogo

Comúnmente existen dos maneras de abordar subjetivamente el pasado, hinchándolo u olvidándolo. Como diría Philip Roth en *Pastoral Americana*, «no sólo olvidamos cosas porque carecen de importancia sino también porque importan demasiado». Una exposición y una pieza mía de finales de los años noventa llevaban por título, respectivamente, *La Memoria Hinchada* e *Hinchado como el pasado*. Estos dos títulos y la frase de Philip Roth describen a la perfección la utilización a conveniencia de la memoria histórica, del pasado y de cómo el poder (el que sea) fija el grado de hinchazón o de olvido, de esto o de aquello. Es trabajo de historiadores, antropólogos e incluso de filósofos intentar, en lo posible, recuperar memoria y bajar inflamación. De una manera gramatical, ortográficamente, con orden y rigor. Por otra parte, creo que es interesante por parte del artista que trabaja, con este tipo de material, la historia, la memoria, trabajarla, investigarla, pero, tal y como diría Rancapino, trabajarla, con faltas de ortografía, o sea con licencia poética. O sea, sacándole brillo.

Para finalizar, mencionaré algunos libros referenciales e influyentes en mi manera de trabajar.

Perejaume (1989). *Ludwig Jujol: ¿Qué es el collage, sino acercar soledades? Luis II de Baviera, Josep Maria Jujol*. Barcelona: La Magrana.

El libro establece, a través del collage, una relación entre el rey Luis II de Baviera y sus lujosas fantasías arquitectónicas y los modestos e imaginativos proyectos del arquitecto catalán, Josep Maria Jujol.

Marcus, Greil (1989). *Rastros de Carmín. Una historia secreta del siglo xx*. Barcelona: Anagrama.

Historia alternativa y secreta de movimientos culturales y políticos. Propone una conexión desde los anarquistas místico-lujuriosos y los heréticos milenaristas de la Europa medieval, pasando por el Cabaret Voltaire de Zúrich, hasta el nacimiento del punk. (Un libro que mitifica.)

Home, Stewart (1991). *Asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el Letrismo a la Class War*. Barcelona: Virus.

Siguiendo los pasos de Rastros de Carmín, este libro, a partir de un mordaz recorrido, establece líneas de continuidad entre movimientos distantes en el tiempo como el Dadaísmo, el Situacionismo y el Punk. (Un libro que desmitifica.)

Vila-Matas, Enrique (2000). *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.

Libro diario, rastreador de Bartlebys, «seres en los que habita una profunda negación del mundo».

Valcárcel Medina, Isidoro (2001). *2000 d. de J.C.* Madrid: Entreascuas.

2000 relatos, «anónimos, pero no anodinos». Uno para cada año, del año uno al 2000 de la era cristiana.

II.

**PLIEGUES TEMPORALES:
GESTOS ANACRONISTAS**

► CRONÓNIMOS, ANACRONÍAS Y PRESENTISMO EN LA HISTORIA CONTEMPORÁNEA DE ESPAÑA

▷ Jeanne Moisand¹

Paris 1 Panthéon-Sorbonne

CRALMI-Mondes américains (UMR 8168)

En 1996 el filósofo Jacques Rancière criticaba, en un artículo sobre el anacronismo, la ética tradicional de los historiadores y su relación con el tiempo.² Según Rancière, los historiadores solían ver el anacronismo como un pecado mayor, fruto de manipulaciones erróneas del tiempo. Tomaba como ejemplo a Lucien Febvre, uno de los tres dioses de la historiográfica francesa moderna junto con Marc Bloch y Fernand Braudel. En su libro de 1937 *Le Problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*, Febvre acusaba a otro historiador de haber presentado a Rabelais como un ateo, cayendo en la trampa del juicio anacrónico. Ser buen historiador implicaba según Febvre mantener este tipo de juicios fuera del análisis y del relato. Al contrario de Febvre, Rancière abogaba por la rehabilitación de la anacronía, definiéndola como «una palabra, un evento, una secuencia significativa sacados de su tiempo, dotados por ello de la capacidad de definir encrucijadas temporales inéditas, asegurar el salto o la conexión de una línea de temporalidad a otra».³ Con el intento vano de apartar toda tentación anacrónica, los historiadores caían según Rancière en otro pecado tal vez más grave: el de denegar toda aspiración disonante con su tiempo a las mujeres y a los hombres del pasado, y por lo tanto todo porvenir. En contra de esta actitud, el filósofo pretendía rehabilitar el uso de la anacronía, para abrir nuevas «encrucijadas del tiempo» y redescubrir los futuros contenidos en el pasado de manera mucho más inspiradora para los públicos actuales.

La publicación, por las mismas fechas, de un texto sobre el anacronismo por la historiadora Nicole Loraux, especialista de la antigua Grecia, muestra que no todos los historiadores eran tan cerrados a la anacronía como lo pretendía Rancière.⁴ Desde los años 1980, la separación hermética entre presente y pasado estaba siendo superada. La publicación de *Los lugares de memoria* (Les Lieux de mémoire) entre 1984 y 1995 fue una señal de este

1. Este proyecto recibió fondos de la Unión Europea, gracias al programa de investigación e innovación Horizonte 2020 – contrato de beca Marie Skłodowska-Curie n° 792456.

2. Jacques Rancière, «Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien», *L'inactuel* 6 (1996), pp. 53-68.

3. *Op. cit.*, «Une anachronie, c'est un mot, un événement, une séquence signifiante sortis de «leur» temps, doués du même coup de la capacité de définir des aiguillages temporels inédits, d'assurer le saut ou la connexion d'une ligne de temporalité à une autre.»

4. Nicole Loraux, «Éloge de l'anachronisme en histoire», *Le Genre humain* 27 (1993), pp. 23-39.

giro. Dirigida por Pierre Nora, esta empresa editorial colectiva⁵ abordaba la historia a través de los monumentos nacionales, simbólicos o reales, que habían atravesado las épocas. Con la historia de la memoria, se apelaba a estudiar, más allá de una época determinada, los sedimentos y las huellas que este particular momento había dejado en épocas posteriores. Mientras tanto, otro campo de investigación sobre la historia del tiempo se había abierto en Alemania, que conducía también a una actitud reflexiva frente al tiempo histórico, poniendo esta vez el énfasis en el lenguaje. Con su historia de los conceptos, el historiador Reinhart Koselleck mostraba cómo los cambios en la percepción del futuro y del pasado, especialmente profundos entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, habían repercutido en la manera de nombrar y de pensar el mundo.⁶

La historia de los «cronónimos», es decir, de los nombres que damos a las épocas, se sitúa en la confluencia de estas distintas tradiciones. El historiador Dominique Kalifa abrió este campo recientemente, exhumando el nacimiento y siguiendo la evolución de algunos nombres del tiempo.⁷ Tanto en sus trabajos individuales como en las obras colectivas que dirigió, evidenció el componente anacrónico de casi todos los cronónimos, subrayando su impregnación por los imaginarios de tiempos posteriores. La cuestión es entender el efecto de estos anacronismos para ver si, como lo pretendía Rancière, contribuyen o no a liberar los futuros del pasado. Este artículo presenta el trabajo de Kalifa sobre los nombres de época, antes de aplicar a la edad contemporánea española las preguntas sobre la carga anacrónica de los cronónimos. Analiza el nacimiento de los nombres del tiempo dominantes en los relatos sobre los siglos XIX y XX españoles, y analiza sus efectos sobre el conocimiento y el imaginario de este pasado. Muestra finalmente cómo contribuyen a la dominación del régimen temporal actual que, con el historiador François Hartog, podríamos definir como presentista.⁸

5. Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, París, Gallimard, 1984-1992, 3 tomos.

6. Reinhart Koselleck, *Le Futur passé: contribution à la sémantique des temps historiques*, París, EHESS, 1990. Esta línea de investigación dio frutos muy interesantes en la historia del mundo iberoamericano. Cf. Javier Fernández Sebastián y Gonzalo Capellán de Miguel (eds.), *Conceptos políticos, tiempo e historia*, Santander, Ed. Universidad de Cantabria, 2013. Javier Fernández Sebastián (dir.), *Diccionario político y social del mundo iberoamericano*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2009 y 2014, 11 vols., 2 tomos. Javier Fernández Sebastián, *Historia conceptual en el Atlántico ibérico: lenguajes, tiempos, revoluciones*, Fondo de cultura económica de España, 2021.

7. Dominique Kalifa, «Dénommer le siècle. Chrononymes du XIXe siècle», *Revue d'histoire du XIXe siècle* 52 (2016), pp. 9-17. Dominique Kalifa, *Les Noms d'époque: de «Restauration» à «années de plomb»*, París, Gallimard, 2020.

8. Esta investigación nació dentro del grupo dirigido por Kalifa y fue publicada en Jeanne Moisan, «Transición et movida», en Dominique Kalifa, *Les Noms d'époque...*, *op. cit.*, pp. 143-162. François Hartog, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, París, Le Seuil, 2003.

Los cronónimos como anacronías

Como lo recordó Kalifa, los lingüistas empezaron a estudiar en los años 1990 las distintas maneras de nombrar el tiempo. Distinguieron varias operaciones por las que damos a las épocas un nombre propio: los hemerónimos utilizan una fecha para significar toda una serie de eventos (como el 14 de julio francés, el 11S norteamericano o el 15M); los praxónimos hacen lo mismo basándose en eventos, descubrimientos o acciones (la Guerra de Crimea, la Gran Depresión), mientras que en los topónimos-eventos, un lugar sintetiza una serie de eventos (Auschwitz, Tchernobyl). El término de cronónimo, introducido por la lingüista Eva Büchi para designar en general los «nombres propios del tiempo», fue el que tuvo más eco. Para simplificar, y también porque las fronteras entre un uso y otro resultan a menudo muy borrosas, Dominique Kalifa propuso utilizarlo de manera genérica para designar todos los nombres de épocas.⁹

Las divisiones y denominaciones del tiempo histórico provocan efectos importantes, tanto en los imaginarios sociales como en el conocimiento del pasado.¹⁰ Estos efectos fueron analizados y criticados hace ya décadas por historiadores que subrayaron el carácter arbitrario de las divisiones del tiempo en siglos, o en otros grandes bloques divisorios como «Edad Media» o «Renacimiento». Los historiadores fueron llamados a sobrepasar estas separaciones artificiales, y a estudiar la superposición o los enlaces entre tiempos.¹¹ Sin embargo, los cronónimos no sólo son problemáticos por la división de los tiempos que operan, sino también por su carga simbólica y por su carácter a menudo anacrónico.

El cronónimo *Belle époque*, una expresión muy común en la actualidad para referirse al periodo de finales del siglo XIX y principios del XX europeo, es buena prueba de ello. En esta expresión que deja imaginar un periodo dorado de calma y apogeo antes de la gran guerra de 1914-18, la proyección nostálgica de la posguerra parece evidente. Sin embargo, el término no fue acuñado en los años 1920 como se suele pensar, sino a final de los años treinta. Empezó a tener éxito a principios de los cuarenta en el París ocupado por los Nazis. Fue allí donde permitió celebrar el espíritu festivo del París de 1900, evadiéndose de todos los conflictos pasados y sobre todo presentes. Su difusión se aceleró en los años cincuenta, como para compensar, gracias a la celebración de un arte de vivir a la francesa, el declive cultural y político francés.¹²

9. Dominique Kalifa, «Dénommer l'histoire», en *Les Noms d'époque...*, *op. cit.*, pp. 7-24.

10. Sobre la noción de imaginario social, cf. Dominique Kalifa, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, París, Le Seuil, 2013 [ed. cast., *Los bajos fondos. Historia de un Imaginario*, México, Instituto Mora, 2018].

11. Dominique Kalifa, «Dénommer l'histoire», *op. cit.*

12. Dominique Kalifa, *La Véritable histoire de la Belle Époque*, París, Fayard, 2017.

El cronónimo *Belle époque* es el paradigma de lo que Dominique Kalifa llamó un «cronónimo exógeno», es decir, una expresión temporal que aparece después de acabada la época a la que se refiere, proyectando unas preocupaciones y perspectivas posteriores sobre un tiempo determinado. Menos numerosos aparecen los «cronónimos endógenos», contruidos por los propios coetáneos de una época para referirse al momento en el que viven. Por definición, los cronónimos exógenos están habitados por la anacronía, y reflejan el imaginario de una época sobre otra anterior. Los cronónimos endógenos parecen reflejar mejor el imaginario temporal de la propia época, pero tampoco son tan disciplinados como podrían parecer. Si nos referimos a la expresión «fin de siglo», por ejemplo, que fue utilizada a finales del siglo XIX para referirse al momento entonces actual, adquirió inmediatamente un tono pesimista, denotando crisis de valores y final de civilización. Pero posteriormente, los historiadores del arte y los historiadores en general empezaron a utilizarla con una connotación mucho más positiva, para hablar sobre todo de las vanguardias modernistas.¹³ Los usos posteriores de un cronónimo endógeno pueden dotarle de un sentido anacrónico que no tenía al principio. A través de la denominación de las épocas, reproducimos unos juicios de valores sedimentados en distintos momentos de la historia, sin siquiera darnos cuenta de ello. La cuestión es saber si, como lo afirmaba Rancière, estas capas de anacronismos tan profundamente presentes en el lenguaje sirven para devolverles su libertad a los hombres y a las mujeres del pasado, y para imaginar los periodos de la historia como momentos abiertos sobre el porvenir.

«Transición» hacia el presentismo

No todos los cronónimos se valen para abrir los futuros pasados, como lo prueban los nombres dados a la historia relativamente reciente de España (la que llamamos «contemporánea» refiriéndonos al periodo abierto en 1808 con la ocupación napoleónica). El término de «transición» permite abrir la investigación sobre estos nombres. No sólo es uno de los cronónimos más recurrentes para referirse al pasado reciente español, sino que en el periodo que designa tuvieron lugar cambios fundamentales en la denominación del tiempo. Es sin duda un cronónimo endógeno: los coetáneos de la Transición ya empezaron a utilizar la palabra antes de que su uso fuera consagrado durante los años ochenta. Incluso fue utilizado, de manera más original, antes de la época que designa: desde los años 1950, algunos exiliados españoles intentaron imaginar un final negociado de la dictadura, y designaron con la palabra «transición» el futuro deseado.¹⁴ En esta denominación del futuro que había de llegar después de la muerte de Franco, el término de «transición»

13. Willa Z. Silverman, «Fin de siècle», en Dominique Kalifa, *Les Noms d'époque...*, op. cit., pp. 119-142. Christophe Charle, «Fin de siècle», *Revue d'histoire du XIXe siècle* 52 (2016), pp. 103-117.

14. Juan Francisco Fuentes, «Transición», en Javier Fernández Sebastián y Juan Francisco Fuentes (dirs.), *Diccionario político y social del siglo XX español*, Madrid, Alianza, 2008, pp. 1173-1183.

tuvo que lidiar con otros conceptos, asociados cada uno con proyectos políticos distintos. En la oposición política y sindical de los años 1960 y principios de los setenta, se empleaban sobre todo los conceptos de «ruptura» o de «revolución» para referirse a este porvenir próximo. Los franquistas inclinados a algunas concesiones con la oposición empleaban por su parte los de «reforma» o de «apertura».¹⁵

Estos conflictos semánticos persistieron después de la muerte de Franco. Una búsqueda en los periódicos oficiales enseña que, entre 1976 y 1979, se empleaba menos la expresión de «transición política» que la de «reforma política» para referirse al presente. La primera sólo se impuso en la prensa una vez cerrado el período considerado hoy como de Transición, lo cual permitió proyectar la idea de un cambio más drástico del que fue descrito en el momento.¹⁶ A principios de los ochenta, mientras que las palabras de «ruptura» o de «revolución» desaparecían del horizonte de expectativas, aparecía en su lugar el término de «desencanto». Temporal también, designaba el sentimiento de pérdida del porvenir, un sentimiento trágico del que un periódico satírico como *Hermano Lobo* intentaba burlarse (figura 1). El término de «movida» aparecía unos años después para calificar la agitación sin rumbo de la juventud madrileña. En 1980, el primer éxito de Radio Futura celebraba irónicamente la «moda juvenil» asociada a un presente cerrado sobre sí mismo, proclamando en este himno generacional que «el futuro ya está aquí».¹⁷

15. Antonio Elorza, «Los felices años sesenta. La etapa del “desarrollismo”», en Ángel Viñas (Ed.), *En el combate por la historia. La República, la guerra civil, el franquismo*, Barcelona, Pasado y Presente, 2012, pp. 691-704.

16. Investigación sobre el número de páginas que mencionan las expresiones «transición política», «reforma política», «apertura política» y «ruptura política» por periodos de cuatro años entre 1960 y 1991, en <http://hemerotecadigital.bne.es>; <http://hemeroteca.abc.es>; <http://www.la-vanguardia.com/hemeroteca>. Entre 1976 y 1979, la expresión «reforma política» apareció en casi 2000 páginas de *ABC*, en contra de 318 para la «transición política»; ocupaba casi 800 páginas de *La Vanguardia*, en contra de menos de 200 para la «transición política». En el mismo periodo, aparecen en la hemeroteca de la BNE 5000 páginas mencionando la «reforma política» en contra de 1000 para la «transición política».

17. Héctor Frouce, *El Futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural*, Madrid, Veleció Editores, 2006.



1. Cuando el porvenir se cierra. *Hermano Lobo*, n.º 191, 3/02/1976.

Según el historiador François Hartog, cada época tiene su «régimen de historicidad», es decir, su manera de entretener, en la experiencia del tiempo, el pasado con el presente y el futuro.¹⁸ El régimen actual sería el del presentismo, que define como la «evidencia de un presente omnipresente».¹⁹ Ya que el porvenir se ha vuelto inquietante y el pasado es indescifrable, nos refugiamos en un presente que lo domina todo, y cuya expresión más pura podrían ser las cadenas de información continua o la dependencia colectiva a los hilos de Twitter o Whatsapp. La Transición señala de manera abrupta la entrada en esta nueva temporalidad. Mientras el horizonte de expectativas se vuelve más estrecho, el presente se hace omnipresente y el pasado se aleja.

La Transición es a menudo asociada con un «pacto del olvido» de los conflictos pasados, legados por la guerra civil y la dictadura. Sin embargo, este olvido oficial no impidió el interés público por el pasado reciente: en los años 2000, la lucha por recuperar la «memoria histórica» nutrió numerosos

18. François Hartog, *Régimes d'historicité...*, op. cit.

19. Op.cit.

debates en la prensa y en el espacio público.²⁰ En este aspecto, el pasado reciente parece muy presente, aunque de manera conflictiva. Tanto no se puede decir de los periodos anteriores a la guerra civil: sepultados por la dictadura, que consideraba el siglo XIX como «una época de desarrollo material pero de declive de los valores tradicionales de España»,²¹ no fueron objeto de ninguna recuperación significativa por parte de la memoria colectiva, ni durante la Transición ni después. Aparte del bicentenario de la guerra de la Independencia entre 2008 y 2014, la historia de los casi ciento treinta años comprendidos entre 1808 y 1936 no dio lugar a conmemoraciones importantes desde la Transición. En 2018, el 150 aniversario de la revolución de Septiembre de 1868 pasó batente desapercibido, a pesar del rol que hubiera podido tener en los debates sobre los horizontes y los fallos de la democracia en España. El bicentenario de la revolución de 1820 tampoco tuvo mucho eco fuera de la academia. ¿Cómo explicar este poco interés público por la historia del largo siglo XIX?

La revolución expropiada del pasado

Durante la Transición, la dominación del presente sobre el futuro y el pasado se asentó en medio de una verdadera «encrucijada del tiempo», para hablar como Rancière. En el momento en que la palabra «revolución» desaparecía del horizonte de espera, también era expropiada del pasado. Entre el año 1808 y el principio de la guerra civil, la historia de España había sido marcada por numerosas revoluciones. En los manuales de historia de finales de siglo XIX y principios del siglo XX, las cronologías posteriores a 1808 dividían el tiempo entre reinos, revoluciones y guerras civiles. Incluso los libros de texto conservadores mencionaban sin tapujo la palabra «revolución». ²² Se hablaba por ejemplo de la «revolución española», de la «revolución de julio (1854)», de la «revolución gloriosa» o de la «revolución de setiembre» (1868). Estos praxónimos revolucionarios (una acción da su nombre a un tiempo y, en este caso, una revolución da su nombre al periodo inmediatamente posterior) cayeron en desuso. En los manuales actuales, los reemplazan lo que podríamos llamar unos «cronónimos cíclicos», como por ejemplo «trienio liberal», «bienio progresista», «sexenio democrático» o «trienio bolchevique», etcétera. Las historias contemporáneas de España están repletas de estas

20. Gregorio Morán, *El Precio de la transición*, Barcelona, Planeta, 1991. Julio Aróstegui, «Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil», en Julio Aróstegui y François Godicheau (eds.), *Guerra Civil. Mito y Memoria*, Madrid, Marcial Pons, 2006. Eduardo González Calleja, «La Guerre civile dans la mémoire collective des Espagnols», en Jordi Canal y Vincent Duclert (eds.), *La Guerre d'Espagne, un conflit qui a façonné l'Europe*, Paris, Armand Colin, 2016, pp. 263-276.

21. *Nociones de geografía e historia*, Barcelona, Teide, 1944, p. 68. José Andrés-Gallego (coord.), *Historia de la historiografía española*, Madrid, Ed. Encuentro, 2004.

22. Investigación sobre 25 manuales escolares conservados en la Biblioteca del Centro Rosa Sensat de Barcelona, publicados entre 1859 y 1945.

denominaciones acuñadas por historiadores, que se suceden una tras otra en la cronología comprendida entre 1808 y la guerra civil.

Mientras que los nombres de revoluciones eran endógenos (es decir, que fueron utilizados por los coetáneos), los cronónimos cíclicos son exógenos y fueron casi todos inventados dentro de la academia. Unos gráficos del programa Ngram Viewers de Google Books ayudan a analizar la evolución de sus usos.²³ En el gráfico de la figura 2, seguimos primero la expresión de «revolución de 1820» (sin acento y luego con acento), que alude al momento en el que Riego y los liberales impusieron el restablecimiento de la constitución de Cádiz. La expresión fue muy empleada durante el siglo XIX, pero decayó a partir de finales del siglo, probablemente porque otras revoluciones le quitaron importancia. Su declive final intervino sin embargo entre los años 1970 y nuestros días, cuando fue definitivamente reemplazada por la expresión «trienio liberal».

El despegue del cronónimo «trienio liberal» siguió de cerca el de «trienio constitucional», aludiendo al periodo abierto por la revolución de 1820 y cerrado en 1823 con el restablecimiento del absolutismo. Los dos aparecieron más de cien años después de los hechos,²⁴ bajo las plumas de unos intelectuales de la universidad franquista que intentaban ofrecer un relato del siglo XIX aceptable desde el régimen. La tesis de José Luis Comellas sobre «Los Realistas en el *trienio constitucional*» parece marcar un hito: defendida en 1958 en la Universidad de Navarra (fundada por el Opus Dei) bajo la dirección del cura y profesor Suárez Verdeguer que firmaba el prólogo, presentaba a los carlistas como antepasados del «movimiento nacional».²⁵ La sustitución de la «revolución de 1820» por la expresión de «trienio constitucional» debe entenderse en el contexto más amplio del relato contrarrevolucionario del siglo XIX promovido por el franquismo, cuya meta era descargar las revoluciones decimonónicas, promovidas por antepasados supuestos de los «rojos», de su atractivo para lectores y alumnos. A pesar de su nacimiento oscuro, la expresión de «trienio liberal» fue reconducida y promovida por los historiadores de la Transición y de las décadas siguientes.

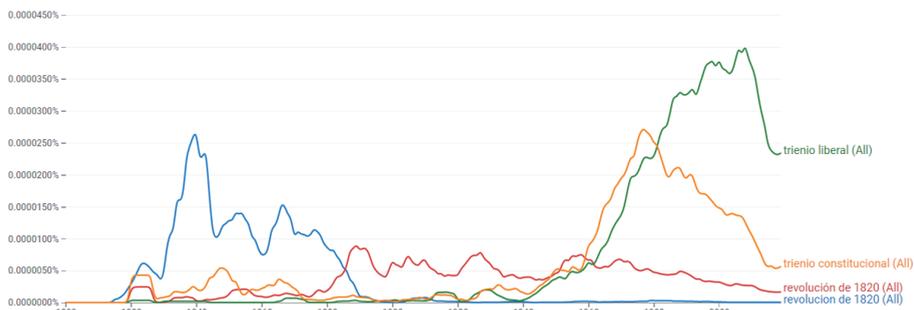
23. Ngram Viewer denomina las ocurrencias de una palabra o una expresión en los libros de la colección, y calcula la presencia proporcional de esta palabra en todo el corpus de la biblioteca *online* año por año. A partir de allí se establecen gráficos. Este instrumento tiene evidentemente sus límites, ya que Google Books no registra toda la producción escrita de cada época. Sin embargo el repertorio sigue siendo enorme, e indica claras tendencias en los usos lexicales de los impresos.

24. En Ngram Viewer aparecen menciones anteriores, pero figuran todas en los prólogos de obras del siglo XIX reimpresas a partir de los años 1960.

25. José Luis Comellas García-Llera, *Los Realistas en el Trienio constitucional (1820-23)*, Pamplona, EUNSA. Ediciones Universidad de Navarra, 1958. Gonzalo Vicente Pasamar Alzuria e Ignacio Peiró Martín, *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos (1840-1980)*, Madrid, Akal, 2002. Federico Suárez Verdeguer, «Prólogo», en José Luis Comellas García-Llera, *Los Realistas...*, *op. cit.*

CRONÓNIMOS, ANACRONÍAS Y PRESENTISMO EN LA HISTORIA
CONTEMPORÁNEA DE ESPAÑA

Jeanne Moisand

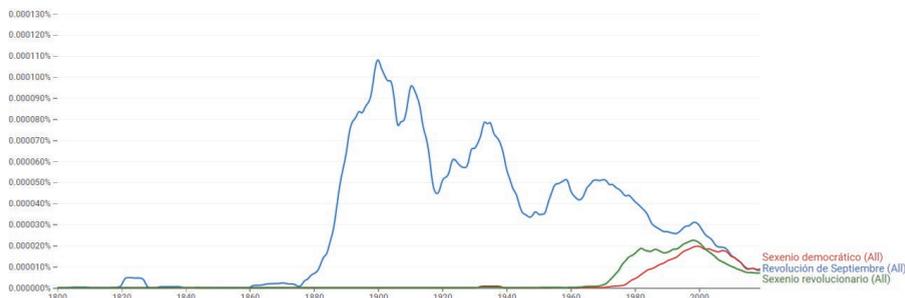


2. Uso de los cronónimos «Revolucion de 1820», «Revolución de 1820»,
«Trienio constitucional» y «Trienio liberal», según Ngram Viewer.

El gráfico de la figura 3 enseña las evoluciones comparables de la expresión «revolución de setiembre» (en azul), de «sexenio revolucionario» (en verde) y de «sexenio democrático» (en rojo). La revolución de setiembre de 1868 marcó un gran momento en la historia de la democracia en España: poco después se decretó el sufragio universal masculino, cuando no existía todavía en Gran Bretaña. Hoy en día, se habla menos de esta revolución que del bloque de seis años sucesivos contenidos en la expresión «Sexenio democrático». Como lo enseñó el historiador Albert Garcia-Balañà, el uso del cronónimo «Sexenio» nació en la literatura conservadora a principios del siglo xx, para confundir en un todo caótico la revolución de Setiembre y la proclamación de la República en 1873. Los historiadores de la Transición retomaron el concepto, utilizando primero el adjetivo «revolucionario» y luego el de «democrático». ²⁶ Mientras tanto, el uso del praxónimo revolucionario fue decayendo. Hoy en día, la expresión «Sexenio democrático» es dominante, y se ha perdido con ella todo sentido de revolución en la manera de nombrar el periodo.

26. Albert Garcia-Balañà, «À la recherche du *Sexenio Democrático* (1868-1874) dans l'Espagne contemporaine. Chrononymies, politiques de l'histoire et historiographies», *Revue d'histoire du XIX^e siècle* 52, 1 (2016), pp. 81-101.

CLÍO REINVENTADA LA RENOVACIÓN DEL PASADO EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA



3. Uso de los cronónimos «Revolución de Septiembre», «Sexenio democrático» y «Sexenio revolucionario» según Ngram Viewer.

Como lo enseñó Koselleck, la palabra «revolución» cambió de sentido a finales del siglo XVIII: mientras solía designar los movimientos cíclicos de los astros sobre sí mismos, empezó a significar la irrupción abrupta de lo desconocido y la apertura de un porvenir radicalmente distinto del pasado. Muchos de los cronónimos cíclicos empleados para hablar del pasado español son eufemismos de revoluciones, que borran esta experiencia de brecha temporal experimentada por los hombres y mujeres del siglo XIX. En vez de hacernos tocar el sentimiento de apertura temporal, los términos de bienio, trienio y sexenio dan una imagen cerrada del tiempo, predeterminando el final de cada etapa. No sólo suprimen la incertidumbre asociada con las revoluciones sino que las presentan implícitamente como intentos abocados al fracaso. Por su parte, los adjetivos asociados a esos términos (constitucional, liberal, progresista, democrático) reducen a un solo color político unos momentos de conflictos agudos, en los que muchas tendencias políticas y grupos sociales combatían por su visión del porvenir. También contribuyen, por su sucesión y repetición, a la impresión de vana lucha política.

Como lo enseñan los ejemplos de «trienio liberal» y de «sexenio democrático», el uso de los cronónimos cíclicos se expandió en un suelo desolado: el de la aniquilación de la memoria democrática del país por la dictadura. Sólo este vacío permite entender cómo unos cronónimos puramente académicos se pudieron imponer en todo el espacio social, algo muy poco usual en la historia de los nombres de épocas en la que suelen predominar los usos colectivos acuñados fuera de la universidad. Los historiadores de la Transición, marxistas o no, pensaban que España no había conocido ninguna revolución auténtica en el siglo XIX, de allí su poco afán en recuperar la memoria revolucionaria del siglo XIX.²⁷ Determinante en la mirada de estos historiadores,

27. Josep Fontana, *La Quiebra de la monarquía absoluta, 1814-1820*, Barcelona, Ariel, 1971. Jordi Nadal, *El Fracaso de la Revolución industrial en España, 1814-1913*, Barcelona, Ariel, 1975. Manuel Tuñón de Lara, *Estudios sobre el siglo XIX español*, Madrid, Siglo XXI, 1972. José María Jover, *Política, diplomacia y humanismo popular: estudios sobre la vida española en el siglo XIX*, Madrid, Turner, 1976.

el «paradigma del fracaso» fue muy criticado desde entonces,²⁸ pero no se revisaron los nombres del tiempo consagrados por los mismos trabajos.

Los cronónimos cíclicos siguieron imponiendo el imaginario de un tiempo homogéneo y vacío sobre la historia de la España anterior a 1936. Lo hicieron dividiendo y nombrando el tiempo en secuencias de años que carecen de todo sentido del porvenir y que abocan al conocimiento muerto. Como lo decía Rancière, y antes de él Benjamin,²⁹ la misión de los historiadores no debería consistir en neutralizar de esta forma el pasado. Podría consistir más bien en desvelar los posibles olvidados y hacernos tocar las alternativas imaginadas por las sociedades pasadas. La anacronía no garantiza en sí misma esa liberación del futuro en el pasado. Al contrario, los nombres de épocas de la España contemporánea son la prueba de que ciertas anacronías pueden servir para descargar de porvenir el pasado, para neutralizar las alternativas vislumbradas y para acabar sepultando de nuevo a los muertos. Todo depende de quién las utiliza y para qué fines.

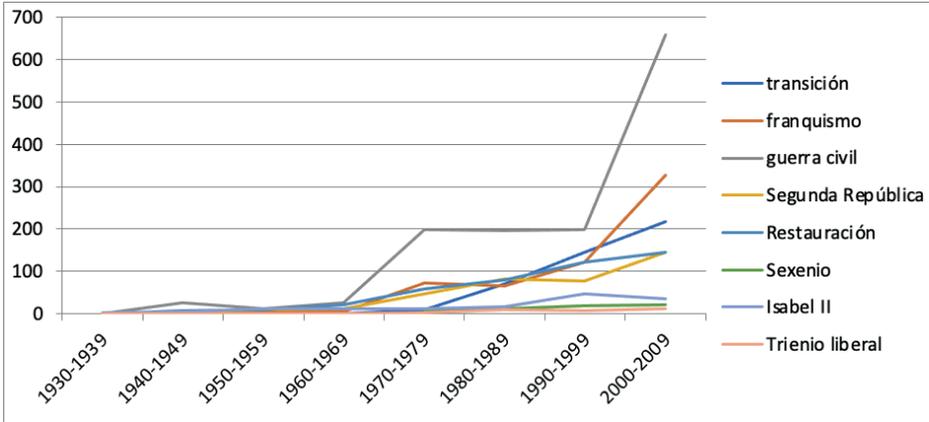
Presentismo

Si los historiadores de los años 1960 consiguieron imponer su manera de nombrar el siglo anterior, lo que no consiguieron fue interesar al público de manera duradera y amplia. O tal vez fue precisamente su manera de nombrar el tiempo la que organizó el desinterés por el siglo XIX, despojándole de toda apertura. Sea cual sea la razón, sólo se puede constatar la poca profundidad temporal de la producción intelectual sobre la España contemporánea, como lo prueba el gráfico de la figura 4. Da cuenta de la presencia de distintos cronónimos en los títulos de libros sobre la historia de España contemporánea depositados en la Biblioteca Nacional de España (BNE). A pesar de los límites del método, el gráfico permite ver algunas tendencias. La dominación de la época de la guerra civil sobre todos los otros periodos citados es abrumadora. Justo después vienen el franquismo, y a partir de los años 1980 la Transición. Los periodos anteriores suscitan mucho menos publicaciones, y las épocas del siglo XIX quedan francamente minoritarias.

28. Jesús Millán, «La formación de la España contemporánea: el agotamiento explicativo del “fracaso” liberal», *Ayer* 98 (2015), pp. 243-256.

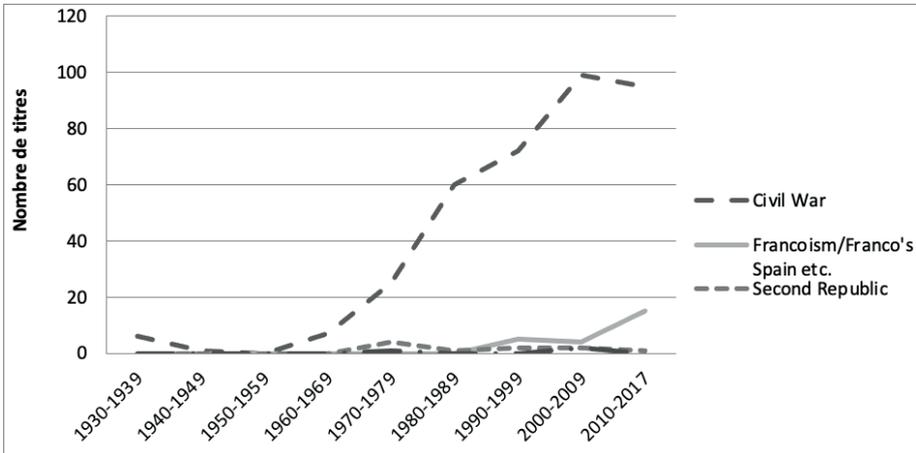
29. La crítica del «tiempo homogéneo y vacío» se encuentra en Walter Benjamin, *Tesis sobre el concepto de historia*, 1940, <https://conversacionsobrehistoria.info/2018/09/23/walter-benjamin-sobre-el-concepto-de-historia-1940/>

CLÍO REINVENTADA
LA RENOVACIÓN DEL PASADO EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA



4. Épocas de los siglos XIX y XX citadas en los títulos de libros de la BNE sobre España.

Si miramos la producción extranjera sobre la historia de España, estos rasgos se acentúan aún más, como lo muestra el gráfico de la figura 5, que se basa en el recuento de los cronónimos propios de la historia contemporánea de España en los títulos de libros publicados en inglés y registrados en la British Library. La guerra civil aplasta todo lo demás, y sólo podemos notar un interés creciente pero mucho más modesto por el franquismo.



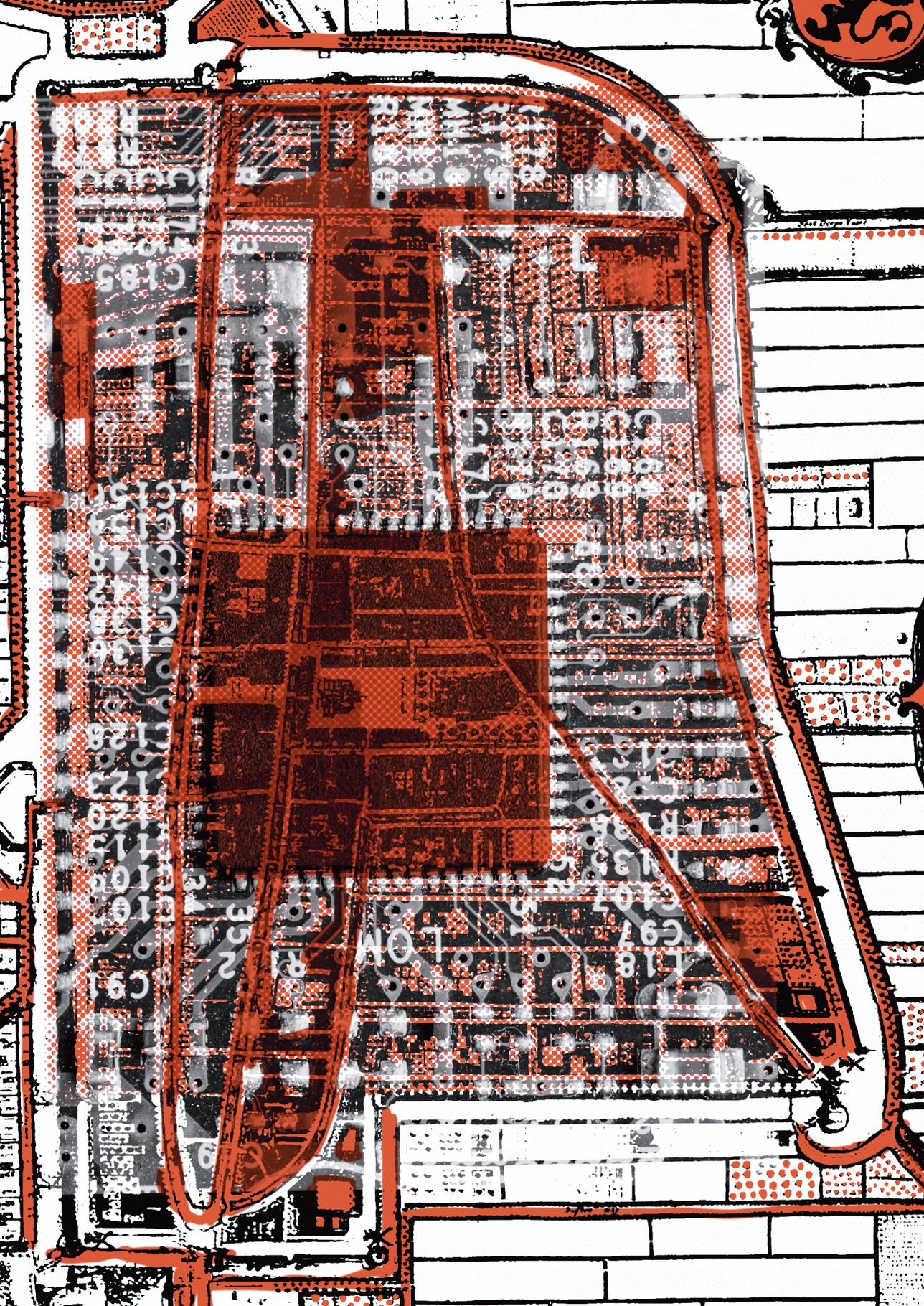
5. Épocas de los siglos XIX y XX españoles, citadas en los títulos de libros de la British Library sobre España.

Antes de la guerra civil, parece que nada valga realmente la pena ser recordado en la historia del acceso de España a la modernidad. Esta poca

profundidad temporal nutre la idea de que la democracia post-1980 es una experiencia inédita. Por algo se suele nombrar la época actual como la de «la democracia», como si no hubiera habido ningún otro precedente democrático en España. Es cierto que se oyen también muchas críticas a la democracia actual, pero los análisis de los opositores al «régimen del 78» comparten con las del campo adverso una muy limitada profundidad temporal, centrándose todas en los fallos o en los logros de la Transición.³⁰ Cuando se pretende recuperar un pasado olvidado, como en las luchas por la «memoria histórica», las iniciativas se limitan a la guerra civil y al franquismo.

La conexión temporal entre lo actual y lo anterior se limita a un pasado muy reciente, nunca superior a los ochenta años. Los discursos públicos, los cómics o las películas que se remontan hacia un pasado más remoto suelen buscar mucho más lejos, hacia el Siglo de Oro, la memoria de un tiempo colectivamente compartido. El largo periodo que se extiende entre 1808 y 1936, fundacional de la modernidad política, cultural y social, no recibe ninguna atención comparable. Propia del presentismo, esta desconexión entre las experiencias actuales, el pasado y el porvenir parece particularmente arraigada en España. En la profundización del sentimiento que sólo el presente importa, el poco poder evocativo y poético de los nombres del largo siglo XIX tiene sin duda su responsabilidad. Aunque con toda probabilidad, es sólo el síntoma de una derrota simbólica más antigua y más profunda.

30. Por ejemplo, *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Madrid, Debolsillo, 2012.



▶ **¿QUIÉN TEME A LA HISTORIA EN EL ARTE
CONTEMPORÁNEO? INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y
MODELOS DE HISTORICIDAD**

▷ *¹Pol Capdevila
*Universitat Pompeu Fabra**

1. ¿Para qué revolver en el pasado?

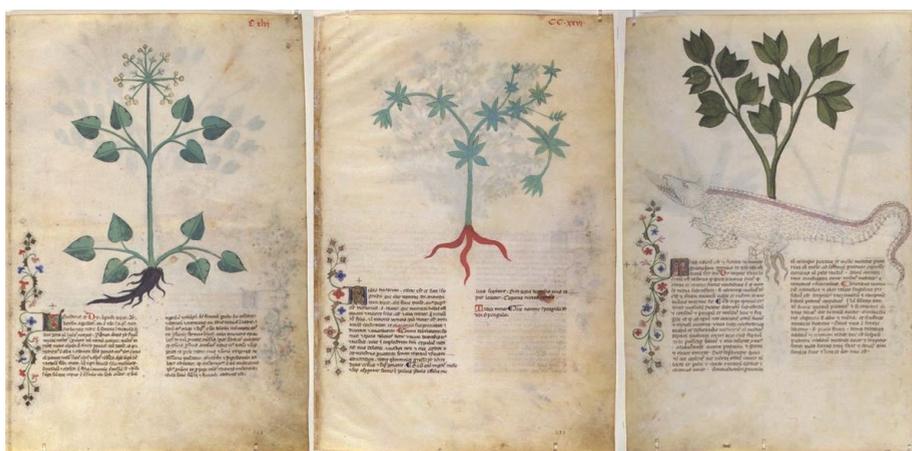
Somos muchos los que nos preguntamos qué tipo de tiempos vivimos. ¿Nos pasamos el día corriendo bajo el yugo del cronómetro, arrastrados por el progreso tecnológico hacia un futuro sin naturaleza y sin memoria del pasado? O quizás todo este movimiento no sea más que oleaje de superficie: ¿vivimos entonces en un mundo en cuyas profundidades el tiempo se ha ralentizado y en el que se perpetúan las estructuras de poder y no se permite avanzar hacia sociedades más justas y democráticas? Frente a estas opciones, hay quienes plantean una tercera posibilidad. Si tenemos en cuenta los que tratan de despertar fantasmas del pasado y los que echamos de menos aquellos tiempos de nuestra sociedad en que ésta, si no era más justa y libre, al menos luchaba con más empeño por serlo, ¿no podemos decir que vivimos en una sociedad nostálgica que en ciertos aspectos al menos le gustaría volver hacia atrás? No es sencillo identificar cuál de estos u otros modelos posibles de temporalidad social o conciencia de época predomina hoy. Trataré de indagar en esta cuestión y, para hacerlo desde una perspectiva crítica, propongo echar una ojeada al arte actual, que habitualmente se manifiesta como un síntoma vital, reflexivo y crítico de su sociedad y su tiempo.

El proyecto *La Somnàmbula* de Ariadna Guiteras, realizado en La Capella durante la primavera de 2019, articulaba pasado, presente y futuro de un modo complejo y con una clara intención:² interesada en investigar sobre el concepto de mediación y la función mediadora del artista, Ariadna Guiteras se había sumergido en la cultura espiritista de la Barcelona a caballo de los siglos XIX y XX, que estaba, sorprendentemente, relacionada con el movimiento anarquista de entonces. Para producir el proyecto, la artista también se había impregnado de teoría del afecto, teoría cognitiva, queer y ecofeminismo. La performance recitaba transcripciones de médiums femeninas en sesiones de espiritismo y las hilaba poéticamente con fragmentos de textos teóricos, de historia y de poesía. También había destilado con recetas tradicionales unos aguardientes de ortiga —con hinojo y regaliz— y de ruda —con

1. Este texto es resultado de la investigación realizada en el proyecto de investigación "Investigación artística y pensamiento estético. Un punto de encuentro entre la filosofía, el arte y el diseño" (IAPE), PGC2018-093502-B-I00

2. Más información en <http://la.sonambu.la/> y en <https://lacapella.barcelona/ca/la-somnambula>.

limón y guindilla— con los que invitaba a los presentes, en la última parte de la sesión. Mientras unos y otros charlaban sobre los diferentes temas que componían el proyecto, ella compartía las recetas y explicaba su relación con la superstición y la brujería, los efectos abortivos de la ruda, su relación con la tradición de la femineidad, etc. Un último elemento importante era la red wifi creado en colaboración con el colectivo TNTNTN,³ que funcionaba exclusivamente mediante radiación solar y que permitía descargar, sólo desde La Capella y durante el día, los documentos textuales y gráficos utilizados para el proyecto.



1. Manuscrito *Tacuinum Sanitatis*, siglo XIV, Milán, Italia.

La acción poseía un carácter performativo, participativo y de concienciación. Ariadna Guiteras daba voz a las médiums que encarnaban a los espíritus; también leía textos que reflexionaban sobre los límites y solapamientos de la subjetividad y la alteridad. Invitaba a cuestionar los límites de nuestros cuerpos —que se extienden más allá de la piel y se amplían mediante la tecnología— y a tomar conciencia de nuestra condición actual poshumana y posgénero. La sesión no sólo invitaba a la reflexión, al compartir el material, los aguardientes y sus recetas, invitaba a los participantes a apropiarse de todo ello y a utilizarlos por sí mismos. El proyecto expresaba implícitamente, por tanto, su vocación de colaborar en el empoderamiento femenino y de incidir en la transformación de las relaciones sociales de género y sexo.

3. Creado en Hangar, ofrece apoyo tecnológico y de investigación a artistas. <https://tmtmtm.xyz/> [consultado:.,29/01/2021].



2. Performance de Ariadna Guiteras *La Somnàmbula*, en La Capella en marzo del 2019. Capturas de video de Hugo Barbosa.

Recapacitemos ahora sobre la relación de este proyecto con el tiempo social. Como reflexión sobre la época histórica que vivimos, no es sólo importante tener en cuenta las temáticas relacionadas con la obra, lo es de igual modo observar cómo se relaciona con el pasado y el futuro. De forma general, la identificación con las médiums de los siglos XIX y XX no manifestaba una actitud de reverencia hacia el pasado, sino un gesto de apropiación que motivaba la reflexión en presente sobre el cuerpo. Al mismo tiempo, la invitación a los asistentes a tomar conciencia y a cambiar algo de sus propias vidas expresaba una intención de incidir en la construcción de un futuro menos influido por la masculinidad, menos definido por una bipolaridad de géneros, y más abierto a la autonomía en la definición de la propia identidad. Respecto al tiempo histórico, esta obra se relaciona con el pasado mediante un gesto de apropiación, con el presente a través de la toma de conciencia y con la intención crítica de transformación.

He escogido este proyecto porque me parece un buen ejemplo de muchos otros que están apareciendo en galerías y museos y que miran hacia el pasado para tratar de cambiar el futuro. El ejemplo de *Somnàmbula* de Guiteras nos servirá, pues, como síntoma y como guía para plantear las cuestiones sobre la conciencia de época actual, sobre nuestro *Zeitgeist*.

En primer lugar, presentaré los modelos de temporalidad social del aceleracionismo, la nostalgia y el presentismo, vigentes en la literatura filosófica y sociológica actual. Veremos algunas de sus virtudes explicativas y de sus carencias. Seguidamente expondré algunas objeciones que nos permitirán

entender por qué tales descripciones de la conciencia histórica son insatisfactorias teóricamente como modelos de historicidad. Llegados a este punto, deberemos cuestionar qué tipo de aproximación es pertinente para la historicidad contemporánea. Para este punto, recurriré a las reflexiones de Ricoeur sobre el tiempo histórico. A partir de esto, defenderé que la categoría de contemporaneidad puede ofrecer una mayor comprensión de algunos fenómenos creativos sintomáticos de nuestra época. Para concluir, expondré otro ejemplo de investigación artística en historia con el que trataré, no sólo de mostrar la validez del modelo histórico de lo contemporáneo, sino también de extraer algunas lecciones más sobre el mismo.

2. Tres modelos temporales de época: aceleracionismo, nostalgia y presentismo

Le temps est arrivé de le rappeler à ses véritables destinées; les progrès de la raison humaine ont préparé cette grande révolution, et c'est à vous qu'est spécialement imposé le devoir de l'accélérer. (Robespierre: «Gouverner la République», 10 mai 1793)⁴

El aceleracionismo es el término actual que se utiliza para definir una tendencia idiosincrática de la sociedad moderna y que señala decenas de testimonios del ámbito del pensamiento, la cultura, la ciencia y la sociología desde mediados del siglo XVIII. Muchos de ellos manifiestan la creencia de que vivimos en una sociedad que cambia a mejor, y que cuanto más rápido se produzca esta transformación, mejor. Hoy en día este optimismo utópico de la modernidad se ha diluido y en general se tiende a diagnosticar la aceleración de forma menos ideológica. Las tesis del aceleracionismo destacan algunos procesos estructurales de la sociedad que se desarrollan cada vez más rápido. Hartmut Rosa cita estudios con datos objetivos para demostrar que hay al menos tres ámbitos de la sociedad donde se puede probar la aceleración: la tecnología, el cambio social y el ritmo de vida. En la tecnología son claros los ejemplos de la velocidad de procesamiento de las computadoras y de las telecomunicaciones. En el segundo ámbito, que hace referencia a la sociedad en general, se observa el cambio cada vez más rápido de las actitudes y costumbres, de la moda y los estilos de vida, de los lenguajes sociales, y de las relaciones sociales y laborales. A lo largo de la modernidad se ha podido observar, por ejemplo, cómo las tasas de divorcio y de nuevas agrupaciones familiares han ido aumentando. Algo análogo ocurre en la estabilidad laboral: mientras que en la premodernidad el mismo lugar de trabajo podía estar ocupado por miembros de varias

4. «Ha llegado el momento de asignarlo a sus verdaderos destinos; los progresos de la razón humana han preparado esta gran revolución, y a vosotros se os ha impuesto especialmente el deber de acelerarla» (Maximilien de Robespierre, *Oeuvres complètes*, París, Presses Universitaires de France, 1958, t. IX, p. 495, citado por Reinhart Koselleck en *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 25).

generaciones de la misma familia, en la modernidad clásica un trabajo podía durar una vida; hoy la inestabilidad ha llegado a tal extremo que, en el mercado liberal, nos quieren hacer creer que las crisis deben tomarse como una oportunidad para reinventarse laboralmente. En tercer lugar está el ritmo de vida. De forma paradójica, la aceleración en los procesos técnicos y de las comunicaciones no nos hace llevar un ritmo de vida más tranquilo, sino que cada vez hacemos más cosas y las hacemos más rápidamente: más traslados físicos, más actividad social y cultural, menos horas de sueño, menos tiempo con los familiares, recorte de los lapsos entre actividades, etc. Esto último genera una paradoja: aunque hacemos las cosas en menos tiempo, esto no nos deja más tiempo libre, sino que manifestamos cada vez más la sensación de tener menos tiempo.⁵

Las consecuencias de la aceleración para el estilo de vida de las sociedades modernas son muchas. Virilio, por ejemplo, ha identificado algunas de las analogías entre el progreso de los medios de locomoción y el de los medios de comunicación, que imponen el hábito de estar cada vez menos presente, menos en el aquí y en el ahora. La atención constante hacia el futuro y hacia lo que ocurre en otra parte generaría una especie de estado de hipnolesia generalizado.⁶ Más recientemente, Crary ha analizado cómo la tendencia a la hiperactividad nos motiva a dormir cada vez menos y a diversificar nuestra atención en más cosas a la vez. Esto tiene efectos contraproducentes en una progresiva pérdida de la conciencia reflexiva y crítica del sujeto. Según Crary, ahora somos más manipulables.⁷

Rosa compara aquellas esferas de la sociedad que se aceleran con otras que no lo hacen, como ciertas estructuras sociales, económicas y de poder. Su conclusión es que la aceleración en las primeras favorece la ralentización en las segundas. Adoptando un punto de vista lampedusiano, Rosa afirma que el gran remolino en la superficie sirve a la estabilidad del sistema.

No todos los diagnósticos sobre la aceleración son negativos. Recientemente han aparecido algunas propuestas que tiran del hilo marxista que afirma que, para que se pueda superar el capitalismo por un nuevo sistema económico, éste debe alcanzar su más alto grado de contradicción y colapsar. Y, puesto que su evolución es acelerada, lo mejor es apretar el pedal del cambio en lugar de ponerle freno. Ésta sería la idea más general, y también simplificada, sobre la corriente aceleracionista, que ha sido desarrollada

5. Hay varias respuestas a esta paradoja. Rosa, por ejemplo, afirma que la falta de disponibilidad de tiempo proviene del hecho de que es cada vez mayor la diferencia entre las actividades que nos impulsan a hacer y las que conseguimos realizar, aunque éstas las hagamos más rápido. Hartmut Rosa, «Aceleración social. Consecuencias éticas y políticas de una sociedad de alta velocidad desincronizada», *Persona y Sociedad*, 25, 1 (2011), pp. 9-49.

6. Paul Virilio, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1988.

7. Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Nueva York-Londres, Verso, 2014.

por diferentes autores y cuenta con un manifiesto. No voy a referirme ahora a las críticas y revisiones que también ha obtenido esta línea. La he citado porque merece la pena tener en cuenta que en este tema se ha reavivado un interesante debate.⁸

El segundo modelo de temporalidad social dirige la atención al pasado. Puede tratar de mantener lo que queda vivo de él, recuperar la memoria de lo que ha desaparecido o sacar una lección de lo ocurrido (*historia magistra vitae*). Actualmente se le identifica como el de la tendencia a la total historización del pasado. Yo prefiero referirme a ella como modelo de la nostalgia porque también incluye el sentimiento de pérdida que la moderna actitud rupturista y aceleracionista ha traído consigo y la reacción de buscar en la memoria un refugio o consuelo.

Este cambio de mirada adquiere centralidad en las artes y en la cultura en general a partir de la década de los setenta con la llamada posmodernidad. Artistas y pensadores diagnostican el agotamiento de la dinámica moderna y reivindican la recuperación o mera apropiación de motivos, formas y valores del pasado. Posteriormente, muchos estados han impulsado importantes políticas de recuperación, archivo y mantenimiento de todo tipo de documentos y objetos del pasado, a veces con poco o nulo criterio selectivo. Estas no siempre legítimamente llamadas políticas de la memoria han sido a menudo motivadas por ideologías nacionalistas y como reacciones a la globalización económica y social.

Andreas Huyssen identificó, a mediados de los años noventa, este potente proceso de musealización del mundo en lo que parece tener como objetivo la idea de un recuerdo total, la producción de una cultura sin capacidad de olvido.⁹ Además de que sea cuestionable que se pueda conservar todo o simplemente que todo merezca ser conservado, a Huyssen, siguiendo al Nietzsche de la *Segunda Intempestiva*, le preocupa principalmente que el impulso ideológico de mantenimiento material del pasado está conllevando una marginación del aspecto vivencial. Se archivan documentos, se musealizan objetos y se comercializan versiones espectacularizadas de las historias pasadas; pero la forma en que todo esto se acumula y se comunica no permite la realización de la experiencia subjetiva del pasado cuya acumulación trae consigo un conocimiento, también moral, del mundo. Todo ello no sirve para mantener ni construir nuestra memoria colectiva.

Si el primer modelo de conciencia histórica tiende a reducir la importancia del pasado y del presente a favor del futuro, el segundo se focaliza en el

8. Armen Avanessian y Mauro Reis (comps.), *Aceleracionismo: estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Buenos Aires, Caja Negra, 2017. En este volumen se encuentra también el manifiesto aceleracionista de Alex Williams y Nick Srnicek «Manifiesto por una política aceleracionista», p. 33 y ss.

9. Andreas Huyssen, «En busca del tiempo futuro», *Puentes*, año 1, 2 (2000), pp. 12-29.

pasado para desatender el presente y el futuro. Ahora veremos que el tercer modelo, el presentismo, tiende a asimilar el pasado y el futuro al presente. En sus versiones más elaboradas, como la de François Hartog, este modelo se concibe como una evolución que integra aspectos de los dos modelos anteriores.

Así, la presunta recuperación del pasado que planteaban los primeros teóricos del posmodernismo es valorada por los defensores del presentismo de un modo diferente. Según Hartog, en las referencias a los acontecimientos o documentos del pasado no prevalece tanto la actitud de intentar entenderlos desde su propio contexto y enriquecer, desde aquella alteridad, la situación actual del intérprete. Más bien se observa el gesto de apropiación de un motivo o estilo descontextualizándolo del pasado y adaptándolo a la situación actual del presente. Así, los impulsos de patrimonialización de las últimas tres décadas consistirían en una colonización del pasado desde categorías del presente. Esto se observa especialmente en los esfuerzos de muchos estados por construir archivos y museos donde albergar todo tipo de documentos que consoliden la idea que tienen de su nación.¹⁰

También los diagnósticos posmodernistas sobre el fin de la historia pueden ser interpretados como ideas presentistas. Inicialmente, tales ideas se consideraban posmodernas porque identificaban la pérdida de vigencia de los grandes relatos (Lyotard), narrativas sobre la evolución de la sociedad y de la cultura que servían para legitimar una dirección en la marcha hacia el futuro. Desde el modelo del presentismo, se ha señalado que buena parte de los que defienden el fin de la historia, especialmente aquellos que lo hacen desde la derecha, como Fukuyama, están abogando de modo más o menos confesado por una conservación del estado actual de las cosas. Otro tipo de narrativa sobre el fin de la historia es la de la catástrofe climática. Este tipo de diagnóstico, que proviene normalmente de sectores sociales más críticos, expresa también la preferencia por una conservación del presente ante un apocalipsis medioambiental que acabaría también con nuestra especie.

En estas narrativas presentistas de la conciencia histórica el futuro es colonizado por parte del presente, como han observado tanto Hartog como Jameson. Éste último, desde la crítica literaria y cinematográfica, ha denunciado cómo una parte de la ideología actual se ha dedicado a deslegitimar los relatos utópicos, y la falta de un imaginario constructivo del futuro que pueda hacernos pensar en otros y mejores mundos posibles.¹¹

Otra de las categorías temporales que nutren el modelo del presentismo es el de la inmediatez, un elemento que el presentismo toma del modelo

10. François Hartog, *Regímenes de Historicidad*, México, D.F., Universidad Iberoamericana, 2007.

11. Fredic Jameson, *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Barcelona, Akal, 2009.

aceleracionista. Las tecnologías han posibilitado que la comunicación de los acontecimientos y la comunicación entre personas pueda realizarse sin apenas demora, estando ellas incluso a miles de kilómetros de distancia. Se impone así la costumbre de estar constantemente conectado y de reaccionar inmediatamente, confundiendo «tiempo real» con la realidad del tiempo, el cual está lleno de esperas, interrupciones y demoras. Sin capacidad de espera, en un mundo sin relatos de futuro por los que apostar, gobierna la incertidumbre y se extiende la sensación de fragilidad y el sentimiento de angustia.

Para Hartog, incluso la historiografía muestra síntomas de estar dominada por esta fuerza de la inmediatez al extenderse cada vez más los estudios sobre historiografía del presente, disciplina cuanto menos paradójica. En la historia del arte también está ocurriendo. Desde hace unos años, y por primera vez desde que existe esta disciplina, las tesis doctorales sobre arte contemporáneo superan en número al conjunto de tesis doctorales de los períodos históricos precedentes.¹² La pregunta es si y cómo se puede historizar el presente...

Una vez presentados los tres modelos de conciencia histórica, debemos examinar cuál de ellos sirve para comprender mejor las relaciones temporales que crean los elementos del proyecto artístico la *Somnàmubula* de Ariadna Guiteras. En primer lugar, consideremos si el proyecto puede ser moderno en un marco aceleracionista. Hay elementos que podrían ser considerados propios de una cultura moderna que mira hacia el futuro, como el uso de tecnología wifi inalámbrica medioambientalmente sostenible, o el cuestionamiento de la idea de género y la propuesta de empoderamiento femenino. Sin embargo, para que estos elementos estructuraran una práctica artística típicamente moderna deberían servir a la función de articular una narrativa de progreso dirigida a un ideal definido que rompiera con el pasado. El proyecto de Guiteras no parece encajar, pues, en el marco de lo moderno.

Veamos si el proyecto de Guiteras tiene las características suficientes como para ser considerado una práctica posmoderna de carácter nostálgico. La investigación rigurosa del pasado sobre la relación entre espiritismo y anarquismo así lo podría sugerir. También la reivindicación de lo irracional a partir de la superstición y de las figuras femeninas concretas y el uso de recetas tradicionales para elaborar aguardientes caseros. A todo esto cabe levantar algunas objeciones. A la consideración de este proyecto como práctica nostálgica se podría señalar, en primer lugar, aquellos elementos de carácter moderno ya referidos. En segundo lugar, cabría añadir que, por ejemplo, todos los elementos históricos utilizados para la performance aparentan menos una vuelta al pasado que una apropiación del mismo para dirigir un discurso al presente. No es el pasado el que habla a través de la artista en la performance, sino el presente a partir de elementos del pasado.

12. Keith Moxey, *El tiempo de lo visual: la imagen en la historia*, Buenos Aires, Sans Soleil, 2015, pp. 75-76.

Esto último nos obliga a preguntarnos si el proyecto de Guiteras tendrá más sentido dentro de un contexto presentista. Algunos aspectos ya mencionados apoyan esta idea: la atención a temas muy de moda como el feminismo, el género y el cuerpo, y la utilización de disciplinas como la performance, la convocatoria de un encuentro grupal y el uso de tecnologías inalámbricas. Sin embargo, también hay razones que problematizan esta catalogación: la investigación histórica realizada por la artista, la recuperación de testigos del pasado respetando una cierta alteridad respecto a la mirada actual, la intención de plantear cambios en las conciencias y en las relaciones interpersonales y el interés por un futuro diferente que esto último sugiere. A estos motivos que alejan el proyecto de Guiteras del modelo presentista, cabría añadir uno nuevo e importante que surge de la consideración general de todos los elementos referidos hasta ahora y es que la obra plantea varias paradojas temporales. Su mirada hacia el pasado, su atención a temáticas actuales y su apuesta por el futuro no sitúa los elementos históricos y artísticos en una narrativa histórica ordenada cronológicamente. Todo lo contrario. Las narrativas históricas relacionadas con la modernización y la posmodernidad saltan por los aires al mezclar racionalidad e irracionalidad, tecnología y manufacturación, teoría del cuerpo y dualismo, teoría queer, poesía e historia, etc.

Podemos concluir que los modelos de conciencia histórica descritos hasta el momento no son capaces de comprender las complejas articulaciones temporales de este proyecto. No corresponde a ninguna de sus narrativas históricas ni estructuraciones temporales. Si queremos avanzar hacia un modelo de conciencia histórica que pueda dar razón de este tipo de prácticas, que, como hemos apuntado ya, es cada vez más común en los escenarios del arte actual, deberíamos entender por qué los modelos presentados no son satisfactorios.

3. Objeciones a los modelos de temporalidad social

Expondré tres críticas filosóficas a los modelos de conciencia histórica aceleracionista, nostálgica y presentista: la primera la podríamos adscribir a un orden ontológico, la segunda, a uno gnoseológico y la tercera posee un carácter práctico y político.

El primer problema consiste en que estos modelos restringen la realidad examinada a un cierto tipo de fenómenos, sin tener en cuenta otros de signo contrario. Establecen un mecanismo de unificación de las tres dimensiones del tiempo, el pasado, el presente y el futuro, a partir de la asimilación de dos de ellos por parte del tercero. El modelo nostálgico tiñe de pasado el presente y el futuro; el presentismo coloniza los aspectos pretéritos y por acontecer; mientras que el aceleracionismo margina el pasado y el presente a favor del futuro. De este modo, cada uno de los modelos presenta una idea unificadora del tiempo. Muchos de los teóricos que han diagnosticado estos procesos han denunciado el proceso de simplificación que esto supone. Huysen, por

ejemplo, lo denuncia en relación con la invasión de la memoria histórica sobre otras políticas culturales. Hartog identifica un proceso parecido respecto al presente y Virilio señala la falta de presencia —estar en el aquí y el ahora— que conlleva esta permanente huida hacia el futuro.

Como veremos más adelante, la tendencia a buscar una idea o esquema que unifique los tiempos es una aspiración intelectual humana fundamental. Muchas de las teorías sociológicas actuales, especialmente aquellas que establecen teorías o relatos sobre la globalización, caben en uno de estos modelos. El imperialismo financiero, por ejemplo, es un tipo de presentismo que se fundamenta en la situación generada después de la Segunda Guerra Mundial como un proceso de unificación. La biopolítica define un modelo de sociedad a partir de la consolidación de técnicas y dispositivos de vigilancia desarrollados a lo largo de la Ilustración —modernidad, aceleracionismo—. La crisis climática, que anuncia un próximo fin de los tiempos, también se sostiene sobre un relato evolutivo de la humanidad determinado teleológicamente y con ritmo acelerado.

La crítica que cabe dirigir a estos modelos de conciencia histórica se basa en que, en realidad, esta uniformización consiste sólo en una parte de las dinámicas sociales implicadas. La unificación de los tiempos a través de uno de estos relatos de la globalización implica, como han afirmado algunos críticos, como contraprestación la producción de temporalidades disyuntivas. Es decir, que la uniformización por un lado conlleva desunión por otro.¹³

Para ilustrar esta tesis podemos considerar, en primer lugar, algunos ejemplos relacionados con el modelo aceleracionista. La globalización económica, el imperialismo financiero y la aceleración científico-técnica global están marginando a países enteros y a partes significativas de nuestras propias comunidades. En los días que escribo estas líneas, por ejemplo, aparece la noticia que, mientras que en el Reino Unido ya se ha vacunado del coronavirus a más de diez millones de ciudadanos, en todo el África subsahariana sólo se ha administrado la vacuna a... ¡25 personas!¹⁴ Respecto al modelo de la nostalgia, también cabe encontrar ejemplos de diferenciación temporal:

13. «Temporalidades disyuntivas» es una expresión de Peter Osborne que me ha sugerido esta reflexión, aunque él no especifica a qué se refiere con ella, Peter Osborne, *Anywhere or not at all. Philosophy of contemporary art*, Londres, Verso Books, 2013, p. 23. Hay traducción castellana de partes del libro en la compilación preparada por Yaiza Hernández, *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*, Murcia, CENDEAC, 2010, p. 266.

14. Se trata de una noticia aparecida en varios medios de comunicación. Véase por ejemplo la versión castellana del *The New York Times*: «Aunque más de 90 millones de personas en todo el mundo ya recibieron la vacuna, solo a 25 en toda el África subsahariana, una región de alrededor de mil millones de habitantes, se les han aplicado dosis fuera de ensayos clínicos, según la Organización Mundial de la Salud». Lynsey Chutel y Marc Santora, «Si la vacunación contra la COVID-19 no avanza en los países pobres, frenar las variantes será más difícil en el mundo», *The New York Times*, 2 de febrero de 2021. <https://www.nytimes.com/es/2021/02/02/espanol/variante-sudafrica-coronavirus.html> [consultado: 8/02/2021].

los procesos de conservación del pasado requieren políticas decididas e inversiones materiales importantes. Esto margina a partes de nuestra sociedad o a comunidades enteras a una existencia sin conservación de la historia, que no disponen de soberanía para realizar tales políticas de memoria, que no disponen de recursos materiales, que han perdido ya gran parte de su legado histórico, o que se ven obligados a abandonarlo en su tierra de origen al migrar a otros países. Mientras que unos países pueden decidir qué pasado quieren conservar e incluso confiscan el pasado de otras culturas, éstas pierden su patrimonio, su memoria y su identidad. Respecto al presentismo, el tipo de temporalidades disyuntivas que margina tiene que ver, especialmente, con las propuestas transformadoras que surgen en nuestras sociedades. El presentismo tiende a negar la significación histórica de reivindicaciones sociales actuales como la lucha de género, las reivindicaciones de clase, nacionales y medioambientales, porque los considera minoritarios o meras repeticiones de movimientos anteriores.

En resumen, la objeción que dirigimos a estos modelos de conciencia histórica consiste en que los procesos de uniformización temporal a los que aluden no sólo obvian la realidad de otras temporalidades, sino que tales procesos son los productores de temporalidades disyuntivas, a menudo reprimidas y marginadas. Los procesos dominantes de uniformización son los causantes de la configuración y segregación de ciertos grupos sociales, de la represión de sus reivindicaciones y de la imposición de temporalidades desincronizadas con respecto al ritmo dominante en la sociedad.

La segunda objeción a los modelos de conciencia histórica que me interesa señalar tiene un carácter gnoseológico. Inicialmente, estos modelos de temporalidad parten de experiencias concretas y fenómenos empíricos. Identifican ritmos del progreso tecnológico, movimientos de capital, construcción de instituciones, tendencias culturales, etc. Sin embargo, se proponen como modelos de explicación de una temporalidad global que corresponde al sujeto de la humanidad en general. Se presentan como modelos de una totalidad que, como tal, trasciende cualquier experiencia empírica posible. Es decir, que la indefinida cantidad de fenómenos que caben bajo el sujeto de «la humanidad» o de «sociedad global», etc., es tan grande y variada que no es posible unificarla en un concepto que se refiera a una experiencia empírica subjetiva. No hay correlato de experiencia para tal magnitud de fenómenos que abarquen la sociedad global. Para decirlo de otra forma, los teóricos saltan de la esquematización de un conjunto de fenómenos a la generalización del todo. Al presentarse como explicación de la realidad global, adquieren un estatuto gnoseológico análogo al que, en la filosofía crítica kantiana, tienen las ideas. Ahora bien, si seguimos una de las conclusiones críticas más importantes del kantismo, puesto que las ideas no tienen correlato empírico, tampoco es posible, en tanto que modelos especulativos sobre la humanidad global, corroborarlos o rebatirlos empíricamente. En conclusión, por

una parte, tenemos la propuesta de muchos de sus defensores de utilizarlos como teorías explicativas de la realidad empírica, como teorías sobre estados concretos de la realidad social y, por otra, la naturaleza especulativa de estos modelos, su condición de ideas generales.

Es posible que al lector ajeno a los problemas de la filosofía del conocimiento esta última crítica le parezca poco relevante. Sin embargo, su estatuto gnoseológico y el uso indebido que se le pueda dar a un modelo explicativo de la realidad puede tener consecuencias sobre la vida práctica. En las consecuencias ideológicas y políticas de esta cuestión se basa la tercera objeción.

Los tres modelos de temporalidad social referidos hasta ahora se presentan como descripciones actuales de nuestras sociedades en general. Al proponerse como modelos realizados, estas teorías niegan su propio carácter especulativo —su estatuto como ideas kantianas— y, por tanto, anulan su potencial como gérmenes de una posible transformación. El modelo nostálgico agota sus energías en la mirada hacia el pasado y desatiende la novedad que pueda traer el futuro; el presentismo, al afirmar el fin de la historia como transformación, reprime las expectativas de un futuro alternativo; y el aceleracionismo sobredetermina el futuro como una consecuencia del pasado y cancela su contingencia. Los tres modelos consideran el porvenir como no más que una repetición con variaciones de lo ya ocurrido.¹⁵ Al fin y al cabo, estos modelos de conciencia histórica funcionan como ideologías conservadoras, pues desalientan los cambios que los movimientos sociales acarrearán. Como ha afirmado Osborne de modo más lacónico, este tipo de modelos de historia rechazan la posibilidad de la política.¹⁶

En conclusión, podemos observar que los modelos de temporalidad social de la nostalgia, el presentismo y el aceleracionismo tienden a simplificar las complejas dinámicas sociales bajo un patrón reduccionista; se autoexcluyen como modelos especulativos; y, al hacer esto último, niegan el potencial constructivo o transformador deseable para una teoría general de la sociedad. ¿Es posible escapar de los problemas que estos modelos manifiestan? ¿Debemos concluir que pensar el tiempo social conduce a paradojas irresolubles?

15. Con relación al modelo nostálgico especialmente, pero también al presentista, Nietzsche expresó este problema con su habitual contundencia: «La creencia de ser un vástago tardío de los tiempos paraliza e inhibe, pero se muestra terrible y destructivo que tal creencia llegue de pronto a exhortarlo como el verdadero sentido y fin de todo lo acontecido anteriormente y que su miseria consciente se presente como culminación de la Historia Universal». Friedrich Nietzsche, *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida. Segunda consideración intempestiva*, trad. Joan B. de Llinares, Madrid, Tecnos, 2018, p. 105.

16. Peter Osborne, *op. cit.*, p. 23.

4. Ricoeur y la aporía del tiempo como uno o como triple

Considerando los problemas surgidos hasta ahora, antes de intentar esbozar una teoría sobre la época actual, deberíamos coger un poco más de altura y reflexionar sobre las posibilidades de este mismo propósito. Para hacerlo, nos referiremos a las reflexiones sobre filosofía de la historia de Paul Ricoeur en su magna obra *Tiempo y narración*. El filósofo francés estudió en profundidad los problemas principales de las teorías del tiempo desde Platón, Aristóteles y Agustín de Hipona, hasta Hegel, Husserl y Heidegger. En las conclusiones de sus extensos análisis, publicadas en el tercer volumen, explica que cualquier teoría sobre el tiempo acaba generando aporías que se pueden clasificar en tres tipos. Nos interesa aquí la segunda aporía, que Ricoeur aplica al nivel del tiempo histórico.

Ricoeur recoge en la segunda aporía del tiempo aquellas reflexiones de los filósofos que tratan de dar razón de dos intuiciones fundamentales. Por una parte, tenemos la forma cotidiana de pensar y hablar del tiempo como uno, como si siempre fuera el mismo, como si su forma de ser no tuviera que variar. Lo mismo ocurre con el concepto de espacio, de número, etc. La otra forma de concebir el tiempo tiene en cuenta las tres vivencias temporales fundamentales que Ricoeur llama los tres éxtasis del tiempo. Nos representamos el pasado a través del recuerdo como irreversible y necesario. El presente es objeto de la percepción y tiene un carácter efímero, inaprehensible. Y el futuro lo pensamos a través de múltiples expectativas posibles y como contingente.¹⁷ Pues bien, según Ricoeur, no ha habido filosofía del tiempo que haya conseguido resolver el problema de la unidad y la pluralidad del tiempo; y tampoco se ha resuelto en el nivel del tiempo social, articulando la historia, la actualidad y el porvenir. Para el filósofo francés, no es posible una solución coherente al menos en el contexto de la teoría. A lo que él no se refirió, que sepamos, es si sería posible una teoría aporética, contradictoria en su relación con el tiempo. Más adelante me referiré a ello de nuevo con el concepto de lo contemporáneo.

Del fracaso de la teoría filosófica con la aporía del tiempo histórico, Ricoeur extrae consecuencias interesantes para la hipótesis de trabajo de *Tiempo y narración*. Las mencionaremos porque también son útiles para nuestro propósito. A él le interesa saber si, no habiendo alcanzado el ser humano una solución filosófica a este problema, podría resolverlo en el terreno de la práctica. Le interesa averiguar si cabe pensar algún tipo de experiencia humana que pueda encarnar una estructura temporal que articule la pluralidad del tiempo histórico en una unidad. En el terreno, pues, de la práctica Ricoeur aporta dos respuestas o, mejor, réplicas a la aporía.

17. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. El tiempo narrado*. Vol. III, México, Siglo Veintiuno, 1996, pp. 1005-1006.

La primera consiste en plantear si la narratividad, en tanto que actividad del mundo práctico,¹⁸ puede ofrecer relatos históricos de la sociedad que resuelvan el conflicto entre las diferentes maneras de entender el tiempo como uno y como múltiple. El modelo narrativo más ambicioso se encuentra en la filosofía de la historia universal de Hegel, que propone entender la historia de la humanidad como la evolución de la realización del espíritu absoluto. El acontecer histórico sería un proceso en el que el contenido espiritual del ser humano se iría realizando progresivamente en la sociedad. Ricoeur considera largamente el modelo de Hegel y termina por rebatirlo.¹⁹ Su análisis concluye que no es posible unificar la historia de la humanidad con la heterogeneidad de sus sociedades en un solo relato que articule los tres éxtasis del tiempo.

Como sustituto de la solución hegeliana, Ricoeur propone soluciones parciales y provisionales que nunca realizan plenamente la historia de la humanidad. Estas historias de la humanidad tomarían la idea de una historia universal con el sujeto de la humanidad como una idea límite y rectora, como un horizonte al que puede aspirar la historiografía pero que nunca llegará a alcanzar. Todo lo que cabe contar, pues, son historias —en plural—, relatos que reconstruyen los pasados en función de futuros que tratan de abarcar más o menos comunidades sociales y que irán renovándose con los inevitables cambios culturales. Esta pluralidad de los relatos, de algún modo, corresponde a la pluralidad de tiempos que conviven en las diferentes comunidades humanas. Y, en correspondencia a la forma cambiante de estas comunidades, los relatos deben ser también provisionales.

Algunos expertos en Ricoeur han apuntado que se puede rescatar de su obra una segunda réplica a la aporía de la unidad y la pluralidad del tiempo. Hemos dicho que para Ricoeur la narratividad tiene lugar en el mundo práctico. La segunda réplica sería extender al mundo práctico en general algunas de las consideraciones que Ricoeur desarrolla para la narratividad. Alfredo Martínez ha indicado cómo dos de los conceptos principales que Ricoeur aplica a la narratividad son extrapolables al mundo práctico en general. Nos interesará referirnos a ellos brevemente.²⁰

El primer concepto es el de iniciativa. La iniciativa es un momento de la acción que comienza algo. Por una parte, no es una mera continuación del pasado, sino que establece una distancia con respecto a él para poder empezar

18. Que contar historias sea una actividad en el mundo práctico puede no ser intuitivo para muchos. A demostrarlo Ricoeur le dedica también una buena parte de su obra. En *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, el capítulo dedicado a la «Triple «Mimesis»», pp. 113-140, y la «Segunda parte: Historia y narración», del volumen I, pp. 169-364, están en buena parte dedicados a ello.

19. Sería prolijo explicar el desarrollo ricoeuriano de la crítica a Hegel. Paul Ricoeur, *op. cit.*, 1996, pp. 934-936.

20. Alfredo Martínez Sánchez, «Tiempo, historia y acción. Condiciones prácticas de la réplica de Paul Ricoeur a las aporías de la temporalidad», *Daimon. Revista de Filosofía*, 18 (1999), pp. 123-134.

algo nuevo. No lo ignora totalmente, lo tiene en cuenta para establecer un proyecto, diferenciándose y apoyándose en parte de lo recibido. Así, la iniciativa tiene en cuenta el pasado para proyectarse hacia el futuro de modo diferente. La iniciativa considera la situación precedente —pasado— en el momento de actuar y esta acción se produce siempre en presente. Al actuar, el que comienza algo lo hace en presente, puede prever los efectos de su acción, pero no los puede determinar. Al actuar crea nuevas posibilidades de futuro, diferentes a las que estaban en el horizonte de expectativas definidas hasta el momento.²¹

El segundo concepto que nos interesa es el de «fuerza del presente» y está relacionado con el de iniciativa en tanto que es su condición de posibilidad. Se trata de un concepto nietzscheano que se refiere a un intervalo de tiempo, el presente, que tiene un peso especial. No es cualquier momento presente, un instante neutro como cualquiera. No es el instante como aquel punto en la línea del tiempo que separa lo ya ocurrido con lo todavía por venir. Es un presente cargado de fuerza creativa. Este presente no tiene una amplitud del tiempo fija; el presente puede referirse a un segundo, a una hora, a un día o a un año, y su extensión va siempre más allá del instante presente en ambas direcciones, hacia el pasado y hacia el futuro. Por decirlo así, se solapa con el pasado y con el futuro. Este presente, además, tiene una fuerza propia que le permite distanciarse y romper con el «excesivo peso del pasado» —expresión de Nietzsche en su segunda intempestiva—. Tiene también la fuerza de olvidar, que consiste en la dimensión ahistórica del ser humano, su capacidad de escapar de la predeterminación histórica. Esto le permite ser innovador, tanto en relación con el futuro como con el pasado, rearticular lo ya acaecido y producir algo nuevo, algo que no estaba previsto en un horizonte temporal determinista.

Aunque Ricoeur se refirió a los conceptos de iniciativa y de fuerza del presente para enfatizar el aspecto práctico de la narración, hemos visto que su aplicación al mundo práctico general es clara. Si la narración puede articular pasado, presente y futuro en una historia que refigura el mundo de la acción es porque «son seres que actúan los que intentan hacer su historia y quienes sufren los males engendrados por esta tentativa».²² Al fin y al cabo, la narración se puede considerar como una acción más dentro de una «serie de actuaciones (*performances*)» que tratan de hacer historia, que tratan de construir un mundo.²³ Como afirma Martínez, el hecho de que sea la narra-

21. Alfredo Martínez señala que la fuente principal para el desarrollo del concepto de iniciativa, del que depende la aplicación de la segunda réplica al mundo de la práctica en general, no se encuentra tanto en *Tiempo y narración* como en «De la iniciativa», ensayo publicado poco después de la primera obra en el volumen recopilatorio *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, París, Seuil, 1986 [ed. cast., *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001].

22. Paul Ricoeur, *op. cit.*, 1996, p. 1011.

23. *Op. cit.*, p. 1017.

ción la que, en virtud de su dimensión práctica, puede ofrecer una réplica a la aporía de la multiplicidad de los tiempos nos permite pensar que es en el mundo práctico donde pueden encontrarse otro tipo de acciones/actuaciones que articulen de modo constructivo las tres dimensiones del tiempo.²⁴ Veremos más adelante la importancia de esta cuestión para las prácticas artísticas contemporáneas.

Recojamos brevemente las tres ideas clave de Ricoeur que nos serán útiles para la caracterización de un modelo de conciencia histórica que pueda comprender prácticas artísticas contemporáneas como la referida al principio. La primera se refiere al hecho de que una teoría de lo contemporáneo no tiene por qué —o mejor dicho, no va a poder— dar cuenta de la articulación de los tiempos de un modo totalmente coherente. Quizás nos interese trabajar más a partir de la paradoja temporal que de la coherencia cronológica. La segunda cuestión se refiere a que la narrativa subyacente a la práctica artística no tiene por qué estar determinada por un horizonte utópico de realización humana, un fin o *telos* que guíe unilateralmente las acciones del presente. Los fines pueden tener un horizonte más cercano y pueden estar orientados por objetivos menos concretos, ideas regulativas no determinantes o ideas de crítica al presente. Finalmente, la tercera idea que extraemos del análisis de Ricoeur consiste en que la articulación del pasado con el presente y el futuro debe enfrentarse al tiempo de manera menos contemplativa y más activa, desde la acción y menos desde la teoría. La narración forma parte del mundo práctico, pero las artes performativas y participativas pueden tener un mayor potencial para reactivar el pasado como parte de la construcción de un futuro nuevo.

5. Lo contemporáneo como provocación a la cronología

Entre las diferentes categorías temporales que han surgido para caracterizar la cultura actual —transmodernidad, metamodernismo, antropoceno, época de la información, de las telecomunicaciones, etc.— trataré de defender la de «contemporánea» como categoría que, sin excluir las demás, da cuenta de las relaciones temporales que hemos observado en los análisis previos. Mucho se ha escrito ya sobre el término «contemporáneo» como marcador de nuestra época. Algunos incluso, por paradójico que parezca, ya lo consideran superado por la poscontemporaneidad, pero no voy a entrar en este debate aquí. Presentaré primero el significado general del término. Seguidamente lo caracterizaré de forma general, con lo que se verá su semejanza con el presentismo. Para diferenciarlo de éste, propondré una lectura crítica y específica de los conceptos de lo contemporáneo y de anacronismo a partir de los textos de Agamben y Rancière. La selección e interpretación de los textos

24. Un análisis detallado de la evolución de Ricoeur sobre la función del concepto de iniciativa demuestra que, al fin y al cabo, «la anunciada *réplica* a la segunda aporía es más práctica que poética» (Alfredo Martínez, *op. cit.*, p. 133).

está orientada por el tipo de prácticas artísticas de investigación histórica y compromiso social a las que me vengo refiriendo; de vuelta, el despliegue del significado de lo contemporáneo a la luz de los textos nos permitirá entender más ampliamente estos proyectos artísticos.

Usado como adjetivo, se dice que algo es contemporáneo cuando existe en el mismo tiempo del hablante, y algo es contemporáneo de otra cosa si ambas coexisten. Contemporáneo indica, pues, en primer lugar, coexistencia en el tiempo o sincronía de personas y de acontecimientos. Anteriormente, el término se utilizaba habitualmente con un verbo conjugado en pretérito —«estos personajes eran contemporáneos»—. Parecía redundante señalar a algo como contemporáneo nuestro si su existencia era manifiesta. Pero en los últimos años se ha empezado a utilizar el término con verbos en presente —¡esto es arte contemporáneo!—. El uso del término en presente es un síntoma de que el concepto ha ampliado su significado más allá del de señalar la mera coexistencia temporal de algo. Incluye nuevos matices.

Este enriquecimiento del concepto pasa, en primer lugar, por señalar que la coexistencia de dos o más personas o acontecimientos se refiere no sólo a su ocurrencia, sino a la simultaneidad de sus líneas temporales, de su recorrido pasado y futuro, como si se acompañaran la una a la otra durante parte del recorrido. Así, inicialmente tienen orígenes diferentes, pero que de algún modo su coexistencia las une o las relaciona. Esto, por sí mismo, ya es un desafío al propio concepto de tiempo si partimos de la afirmación de Kant de que los diferentes tiempos sólo pueden ocurrir sucesivamente y no simultáneamente.²⁵ Si, por ejemplo, decimos que son contemporáneos los objetos expuestos en un museo de arte contemporáneo, entenderemos que los diferentes artistas que los han producido y los movimientos, estilos o ismos en general bajo los que se les etiqueta corresponden a diferentes líneas de tiempo que coexisten. ¿Qué implicaciones tiene esta coexistencia?

Al utilizar el término contemporáneo de esta forma, se produce una unificación de una pluralidad de tiempos, se tiende a homogeneizar una previa heterocronía. La homogeneización de lo heterogéneo es uno de los procesos típicos de la globalización. La globalización horaria y de las comunicaciones entre el siglo xix y el xx, la globalización de la economía y las finanzas, así como los sucesivos imperialismos culturales —especialmente el de los Estados Unidos en la segunda mitad del siglo xx— y la globalización de las prácticas artísticas —las bienales y del mercado— unifican patrones y modos de ser y de proceder que antes eran heterogéneos. El aire de familia que tiene todo lo expuesto en un museo de arte contemporáneo nos hace sospechar sobre su heterogeneidad. A veces no sabemos si es el cubo blanco que homogeneiza lo diferente o son los artistas que buscan parecerse a los que ya están en el cubo para poder encajar en él.

25. Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, Barcelona, Alfaguara, 1998, KrV B 47, p. 74.

Terry Smith ha sabido precisar algo más una de las características de este aire de familia al que nos referíamos. Según este historiador del arte —¡contemporáneo!—, la primera característica de las obras contemporáneas consiste curiosamente en la ostentación de su propia contemporaneidad, es decir, que expresan enfáticamente su pertenencia a este tiempo, su estar en sintonía con él.²⁶ Muchos artistas conocidos a través de grandes exposiciones, de plataformas de promoción y casas de subastas, como Koons o Hirst, tienen su valor económico y cultural principal en que utilizan motivos, técnicas y materiales manifiestamente actuales. De muchos de ellos no hay más que añadir... «This is so contemporary!», como ironizaba Tino Sehgal en aquella performance para la Biennale de Venezia de 2015 en la que dos jóvenes performers declamaban esta frase mientras se miraban fijamente a los ojos y se movían lentamente, con un estilo muy *cool*.

Podríamos hacer como Sehgal y tildar de contemporáneos a todos aquellos artistas especuladores, pero para este tipo de prácticas artísticas que principalmente recurren a estrategias conocidas, a iconos populares y, como mucho, a provocaciones del anticuado buen gusto, ya tenemos las categorías de espectáculo, posmodernidad y presentismo.

En cambio, desde una perspectiva crítica, lo contemporáneo puede contener una mayor complejidad. Puede utilizarse no tanto como un concepto empírico útil para describir algunos fenómenos actuales, sino como una idea regulativa —retomo aquí la terminología kantiana— que privilegie unos sentidos sobre otros. Para empezar, podría hacer referencia a diferentes líneas temporales que coexisten pero que no se asimilan. Como ya hemos señalado, la uniformización no es la única consecuencia de la globalización; ésta también produce temporalidades disyuntivas, generando otros tipos de desigualdades, exclusiones y marginaciones. Una mirada crítica puede reivindicar la existencia de las temporalidades marginales como contemporáneas a los tiempos dominantes del mundo actual con el objetivo de rescatar su voz y su particular punto de vista.

La reflexión de Agamben sobre el concepto de lo contemporáneo responde a esta mirada comprensiva de la complejidad temporal de las prácticas contemporáneas a las que nos hemos referido al comienzo.²⁷

Agamben ha señalado que aquel que se asemeja demasiado a su época deja rápidamente de ser contemporáneo, pues el tiempo siempre corre más veloz que él. El filósofo italiano se remite a la segunda de las *Consideraciones intempestivas* de Nietzsche para explicar que, en primera instancia, el contemporáneo es aquel que, en realidad, «no coincide a la perfección con éste [su tiempo] ni se adecua a sus pretensiones y, entonces, en este sentido, es

26. Terry Smith, *What is contemporary art?*, The University of Chicago Press, 2009.

27. Giorgio Agamben, «¿Qué es lo contemporáneo?», en *Desnudez*, Barcelona, Anagrama, 2011.

inactual».²⁸ Si bien lo contemporáneo debe mantener una relación de cercanía con el propio tiempo, también es necesario que establezca un cierto tipo de lejanía. Sólo esto le permitirá bucear bajo la superficie de su propia época y ser «más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo».²⁹ Para ser contemporáneo sin quedar desfasado al instante hay que saber ser intempestivo, afirma Agamben siguiendo a Nietzsche. Y para ser intempestivo, el filósofo italiano defiende la cualidad de ser anacrónico.

Ser anacrónico no significa para Agamben estar pasado de moda. El que pasa de moda en seguida es aquel que está al día de las tendencias sin querer avanzarse a ellas. Sólo el que sabe ver en su tiempo aquello que ya queda obsoleto puede avanzarse a él. El contemporáneo dirige, pues, su mirada hacia lo que todavía no es, a lo que no está en el reino de la claridad: el «contemporáneo es aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad».³⁰

Cuando el contemporáneo dirige su mirada hacia lo oscuro, puede estar mirando hacia lo oculto bajo la superficie, pero también a los elementos conflictivos de su época. Esta distancia puede romper la continuidad del tiempo e introducir fisuras y cortes que produzcan una nueva articulación del pasado, el presente y el futuro. Según Agamben, el futuro no siempre tiene la forma de una novedad: «hay una secreta afinidad entre lo arcaico y lo moderno»,³¹ pues a veces lo novedoso se encuentra escondido en el pasado olvidado, en la prehistoria. El ser contemporáneo puede llevar consigo un anacronismo del pasado que enriquezca el presente y levante nuevas expectativas de futuro.

Como característica intrínseca a lo contemporáneo, será interesante profundizar en el concepto de anacronismo. Éste ha sido reivindicado por teóricos como Rancière, Didi-Huberman y Mieke Bal. Nos referiremos al primero, que lo defendió ya en 1996 en un artículo dirigido a historiadores. En él aparecen dos consideraciones del tiempo histórico muy pertinentes en este contexto.

La historiografía ha condenado el anacronismo porque para ella es imposible que algo que aparece en una época pueda haber tenido lugar en otra anterior. El problema es cuando pasamos de los acontecimientos a las ideas. Según Rancière, la historiografía considera las épocas como intervalos de tiempo homogéneos, que son iguales en sus partes, pero diferentes a las otras etapas históricas. A cada una de ellas se le asignan unas verdades intemporales, que la definen como diferente y única. Esto permite a la disciplina

28. *Op. cit.*, p. 18.

29. *Op. cit.*

30. *Op. cit.*, p. 21.

31. *Op. cit.*, p. 27.

histórica decidir qué es posible en una época o, por el contrario, qué no lo es y, por tanto, qué resulta anacrónico.³²

Rancière denuncia que la historiografía convierte con este proceder el tiempo histórico en un tiempo predeterminado por la verdad, cuyo pasado es inmodificable y cuyo futuro está sobredeterminado por el presente. Contra esta concepción de la historia como la de un tiempo que avanza según la necesidad, Rancière defiende el anacronismo como antihistórico. El anacronismo introduce lo impertinente para una época y marca una fisura en la homogeneidad del tiempo cronológico de la historia:

El concepto de «anacronismo» es anti-histórico porque oculta las condiciones mismas de toda historicidad. Hay historia en tanto que los hombres no se «parecen» a su tiempo, en tanto que actúan en ruptura con «su» tiempo, con la línea de temporalidad que les pone en su lugar y les impone hacer de su tiempo este o aquel «uso». Pero esta ruptura no es ella misma posible más que por la posibilidad de conectar esta línea de temporalidad a otras, por la multiplicidad de líneas de temporalidad presentes en «un» tiempo.³³

Frente a la necesidad histórica y a la historia como materialización de la verdad, el anacronismo puede romper la homogeneidad del tiempo, reunir líneas temporales heterogéneas y devolver a la historia las condiciones de la historicidad. Puede poner en marcha el devenir histórico. Así pues, el problema epistemológico del tabú del anacronismo en la historiografía —tanto la general como la del arte— esconde también un problema político. Cualquier cambio histórico implica, según Rancière, una ruptura y, por tanto, una anacronía en la concepción inmovilista de la historia. El problema político al que nos referimos aquí es análogo a la tercera objeción que hemos dirigido a los modelos de historicidad que, al pretender funcionar como modelos explicativos de una realidad empírica a partir de un solo concepto, de una sola verdad, niegan su carácter especulativo y regulador, niegan la posibilidad de una realidad orientada de forma diferente.

Gracias a las reflexiones de Agamben y Rancière podemos observar que proyectos como el de Ariadna Guiteras trabajan con anacronismos. Y podemos identificar qué función realizan. La investigación histórica, guiada por una mirada actual, descubre en el pasado aspectos que habían quedado ocultos en los relatos oficiales, en la superficie del tiempo actual. Pero a la artista no le interesan estos conocimientos para reescribir un relato del pasado más completo o riguroso —o no sólo le interesa esto—. Estos conocimientos aportan elementos a un proyecto de acción y participación hacia el presente. La artista utiliza estos conocimientos como elementos vivos de su proyecto y, por tanto, también anacrónicos respecto al presente, que introducen una fisura en el

32. Jacques Rancière, «Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien», *L'inactuel. Psychanalyse et Culture*, 6 (automne, 1996), pp. 53-68.

33. *Op. cit.*, p. 66.

orden cronológico y en la verdad que define el tiempo presente. Su proyecto descompone la presunta necesidad del tiempo histórico y, al hacer participar al público, siguiendo a Rancière, introduce la contingencia, aquella cualidad que permite al futuro acercársenos cargado de nuevas posibilidades.

Los artistas contemporáneos que trabajan con la historia de esta forma, aquellos artistas intempestivos que recurren al anacronismo, nos permiten experimentar el tiempo histórico como un tiempo de crisis, que rompe la continuidad entre el presente y su pasado inmediato. En tanto que crisis significa originalmente la «acción de separar», el arte contemporáneo que trabaja con el anacronismo nos hace sentir, como explicaba Agamben, un tiempo fracturado, cuyo progreso y ritmo puede haberse roto. En cierto sentido, un tiempo de crisis es también un tiempo de desorientación, en el que pasado, presente y futuro pueden confundirse. Pero este tiempo de crisis es también un tiempo para tener criterio. Como indicaba el sentido médico original de este término, crisis hacía referencia al momento en que un enfermo se encontraba en una situación de cambio y en el que el médico debía estudiar los síntomas y actuar. La obra performativa y la obra que interpela al público, mediante el anacronismo, indican que es un momento de crisis cargado de presente y en el que, por tanto, como veíamos en Ricoeur, es propicio actuar. O también que, actuando, se puede crear una crisis en el tiempo. Se puede desarticular la relación actual entre pasado, presente y futuro y experimentarla como conflictiva. Las paradojas temporales resultantes de tales proyectos artísticos nos permiten experimentar el tiempo como conflictivo, no resuelto, contingente, en el que nuestra agencialidad se muestra necesaria.

Para concluir, veamos otro ejemplo de práctica artística contemporánea. Parte de una investigación sobre la historia, entrecruza diferentes líneas temporales y geográficas y crea un producto, hasta cierto punto anacrónico, que atrae la colaboración de los visitantes hacia un proyecto de compromiso social.

Otobong Nkanga (artista nigeriana, Kano, 1974, residente en Amberes) participó para la documenta de 2017 con *Carved to Flow*, un proyecto alrededor de la producción de jabón realizado en parte en la sede de Atenas y en parte en Kassel. Nkanga estuvo investigando sobre diferentes tradiciones de producción de jabón en Oriente Medio, norte y oeste de África y el Mediterráneo, algunas de las cuales se remontan en el tiempo a cientos e incluso miles de años. Su propósito era hacer un jabón especial. Adquirió cuatro tipos de aceites de diferentes orígenes, tres grasas y otros productos naturales como sosa cáustica, carbón vegetal y aromas de esas diferentes regiones. En Atenas contó con la colaboración de la creadora de jabones artesanales Evi Lachana para montar un laboratorio y producir las pastillas de jabón con métodos artesanales tradicionales.³⁴

34. La información principal del proyecto se puede encontrar en www.carvedtoflow.com [consultado: 14/02/2021].

Durante los meses de la documenta en Atenas, Maya Tounta colaboró con Nkanga para organizar un programa de actividades públicas. La idea era implicar a la sociedad en las relaciones históricas y de poder subyacentes a la producción y distribución del jabón. Invitaron a artistas y activistas a dar workshops sobre las tradiciones de la producción de jabón y sus narrativas culturales, comerciales, políticas, etc. Otros colaboradores trataron el tema de la economía circular, el medioambiente, la propiedad de la tierra; y otros reconstruyeron las narrativas relacionadas con el poder alrededor de otros productos de consumo cotidiano. A estas sesiones se invitó a participar al público en general y se convocaron colectivos y asociaciones.



3. Otobong Nkanga, *Carved to Flow*, 2017. Sesiones del programa público, The Workstation, 2017 (colaboración con Evi Lachana y Maya Tounta), documenta 14, Atenas. Otobong Nkanga. Foto: Wim van Dongen.

Cuando empezó la exposición en Kassel, las pastillas de jabón fueron trasladadas y almacenadas allí. Se expusieron en varias sedes de la documenta en la ciudad. Se agrupaban las pastillas en forma de muro, de columnas o de bloques verticales, como era habitual en la ciudad de Alepo hasta antes de su ocupación por el Estado Islámico. En los espacios expositivos de Kassel, una artista performer vestía un atuendo diseñado para ser una tienda portátil de jabón que, mediante signos visuales, hacía referencia a los

diferentes orígenes de los componentes del jabón. La performer informaba del proyecto a los visitantes interesados y les ofrecía una pastilla de jabón por unos euros. Con el dinero recaudado, Nkanga se comprometía a crear una fundación en Nigeria para la investigación de las culturas materiales y para incentivar la experimentación y el intercambio local. De este modo, el largo recorrido iniciado por los ingredientes en varios países se diseminaba por el globo al volver los visitantes a su país y se materializaba en Nigeria con la inversión de los beneficios obtenidos.



4. Ototong Nkanga, *Carved to Flow*, documenta 14 (2017), instantánea de la performance.

En resumen, *Carved to Flow* introducía al público a las narrativas históricas sobre la producción y comercialización del jabón, lo motivaba a tomar conciencia de las relaciones sociales —de poder, comerciales, etc.— que se establecen mediante el comercio de productos cotidianos y le invitaba a participar modestamente en un proyecto con retorno social. El jabón amalgamaba todos estos elementos, fundiendo el cruce de líneas temporales de diferentes tradiciones, la interpretación de estas tradiciones por parte de artistas y visitantes, y la implicación de éstos en la creación de una institución de investigación cultural en un país en vías de desarrollo, Nigeria.

Si lo consideramos desde los modelos de la nostalgia, el presentismo y el futurismo, se podrían identificar elementos de cada uno de estos modelos, pero no encaja enteramente en ninguno de ellos. En cambio, las características de la categoría de lo contemporáneo definen los elementos clave de este proyecto: relectura del pasado desde intereses actuales, presencia y acción artística junto con participación pública durante el tiempo —presente— de la documenta, y compromiso con el futuro. Sobre el futuro cabe añadir que no lo concibe como un fin social general que ocurriría necesariamente desde la situación actual, como en los discursos utópicos decimonónicos. No lo contempla desde fuera. Lo considera como un tiempo contingente, desde la realización de acciones concretas que pueden cambiar el rumbo de ciertas relaciones de dominio.

En relación con su potencial transformador, el mismo proyecto nos invita a no ser ingenuos. Añadamos, pues, para concluir, una reflexión sobre el alcance y las limitaciones de estas prácticas artísticas para incidir en el presente. Proyectos como el de Ariadna Guiteras, Otobong Nkanga y muchos otros de los que la documenta 2017 se hizo un eco especial, acostumbran a ser posibles al amparo de instituciones artísticas como museos, fundaciones y bienales, y al apoyo de las subvenciones, tanto públicas como privadas. El radio de acción raramente sobrepasa la esfera relativamente autónoma del arte institucional. El ámbito de divulgación no acostumbra a llegar más allá del público de estos acontecimientos, es decir, turistas académicos, estudiantes de arte y artistas, la mayoría de los cuales proceden de países ricos. Éstos pueden cambiar algunos de sus hábitos, pero la proyección social de estos proyectos es muy limitada. En el ámbito de la vida práctica, esto refuerza el carácter especulativo del arte contemporáneo. La limitación que le impone su contexto institucional y su alcance mediático los mantiene como proyectos de carácter ficcional o simbólico. La irreductible distancia entre arte y vida se mantiene en un cierto grado.

Sin embargo, su sentido no permanece en el ámbito meramente simbólico. Al realizar acciones e invitar al público a comprometerse en un proyecto de limitado alcance social, ejemplifica el tipo de intervención social que se puede realizar desde otras esferas de la sociedad. Tematizan cuestiones como la necesidad de la investigación histórica y descolonial, la ruptura de

las dinámicas impuestas por la modernidad y la posmodernidad, la conciencia de la profunda contingencia del tiempo que vivimos. Al proponer actuar, denuncian también una de las perversiones ideológicas de nuestra época, la perversa imposición ideológica de la creencia de una crisis permanente de la que la mayoría sólo seríamos sujetos pacientes. El tipo de intervención que proponen, más que apostar por las grandes masas y proyectos utópicos de transformación de la humanidad, consiste en una acción con resultados cercanos y a corto plazo que se dirige a comunidades concretas y específicas. Retoman el ideal moderno de un arte comprometido y adaptan de forma realista su capacidad de intervención.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2011). «¿Qué es lo contemporáneo?», en *Desnudez*. Barcelona: Anagrama.
- Avanessian, Armen; Reis, Mauro (comps.) (2017). *Aceleracionismo: estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Crary, Jonathan (2014). *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Nueva York-Londres: Verso Books.
- Hartog, François (2007). *Regímenes de Historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Huysen, Andreas (2000). «En busca del tiempo futuro», *Puentes*, año 1, núm. 2, pp. 12-29.
- Jameson, Fredric (2009). *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Barcelona: Akal.
- Kant, Immanuel (1998). *Crítica de la razón pura*. Barcelona: Alfaguara.
- Koselleck, Reinhart (1993). *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Martínez Sánchez, Alfredo (1999). «Tiempo, historia y acción. Condiciones prácticas de la réplica de Paul Ricoeur a las aporías de la temporalidad», *Daimon. Revista de Filosofía*, núm. 18, pp. 123-134.
- Moxey, Keith (2015). *El tiempo de lo visual: la imagen en la historia*. Buenos Aires: Sans Soleil, pp. 75-76.
- Nietzsche, Friedrich (2018). *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida. Segunda consideración intempestiva*. Madrid: Tecnos.
- Osborne, Peter (2013). *Anywhere or not at all. Philosophy of contemporary art*. Londres: Verso Books.
- Rancière, Jacques (1996). «Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien», *L'inactuel. Psychanalyse et Culture*, núm. 6, automne, pp. 53-68.

- Ricoeur, Paul (1995). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Vol. I. México: Siglo Veintiuno.
- Ricoeur, Paul (1995). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Vol. II. México: Siglo Veintiuno.
- Ricoeur, Paul (1996). *Tiempo y narración. El tiempo narrado*. Vol. III. México: Siglo Veintiuno.
- Ricoeur, Paul (2001). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Rosa, Hartmut (2011). «Aceleración social. Consecuencias éticas y políticas de una sociedad de alta velocidad desincronizada», *Persona y Sociedad*, 25, núm. 1, pp. 9-49. <https://doi.org/10.53689/pys.v25i1.204>
- Smith, Terry (2009). *What is contemporary art?* The University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226131672.001.0001>
- Virilio, Paul (1988). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

▶ **AL VESTIGIO, UN CUERPO. REDENCIÓN Y MALDICIÓN DEL PASADO EN LA INSTALACIÓN¹**

▷ *Tomas Macsotay*

Departament d'Humanitats. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

«Mondo Cane», obra que exhibieron Jos de Gruyter y Harald Thys en el pabellón belga durante la última edición de la Biennale, era una instalación que, cual una Mnemósine, pasea al visitante en un cubo blanco ante el cual aparecen frágiles muñecos identificados en la «guía al visitante» con tenebrosas historias sin mención de origen o veracidad. Es el caso de la extraña historia de «el Tonto» (Figura 1):

[*The Fool*] Sabemos que el tonto tiene una edad mental de unos ocho años. Cuando visitaba el zoo con su tía, se quedaba embelesado con las criaturas nocturnas. Se quedó inmóvil durante horas, mirando fijamente a los ojos de una lechuza hasta quedar hipnotizado. Desde entonces, sólo canta las pocas canciones que recuerda de su infancia.²



1. Jos de Gruyter y Harald Thys, «el Tonto», figura en la instalación «Mondo Cane», Venecia, Biennale 2019.

1. Este artículo surge de un trabajo de investigación a dos tiempos: el programa Ramón y Cajal, RYC-2015-18371 (MINECO) y el proyecto colaborativo de investigación *Prehistorias de la Instalación: del interior eclesiástico barroco al interior moderno*, código PGC2018-098348-A-100 (MCIU/AEI/FEDER, UE). Extiendo una palabra de gratitud a Pol Capdevila, Gerard Vilar y demás conferenciantes de las jornadas «Quién teme a la historia en el arte contemporáneo» por sus aportaciones y comentarios.

2. *Mondo Cane. Visitors' Guide*, 2019, p. 12: «We know that the fool has a mental age of around eight. When visiting the zoo with his aunt, he was entranced by the nocturnal creatures. He stood stock-still for hours on end, staring into the eyes of a barn owl until hypnotized. Since then, he only sings the few songs that he can remember from childhood».

Nuestros encuentros con el Tonto y sus compañeros, frágiles muñecos con ojos inánimes de botón, no delatan a primera vista que ocultaban un infierno personal. Sus historias son una extraña calidad de pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo —una amalgama de cuento de cuna, leyendas urbanas o informe forense sin rastros de veracidad, pero impregnados de una extraña plausibilidad—. Otro ejemplo, el de Ernst Wollemenger, quien se unió a la Seguridad del Estado de la RDA (Stasi) en la República Democrática Alemana en 1953 (Figura 2):

[Ernst Wollemenger] Su jefe (la Stasi) le apreciaba por su excepcional atención, su capacidad de análisis y su memoria enciclopédica. Con sus tres maletas marrones, siempre se colocaba en las estaciones, en las paradas de autobús o en los aeropuertos. A veces se quedaba parado en una esquina de la calle, pretendiendo esperar un taxi. De este modo, Ernst Wollemenger espió a cientos de miles de transeúntes al azar a lo largo de los años. Conocía los movimientos de todo el mundo en la RDA. Anotaba meticulosamente sus descubrimientos en cuadernos azules que guardaba en tres maletas. Una vez al mes, se presentaba en el cuartel general de la Stasi en Berlín Este, donde volcaba la maleta marrón sobre el escritorio de su jefe con las siguientes palabras: “Viel Spass damit! Bis nächsten Monat!”.³



2. Jos de Gruyter y Harald Thys, «Ernst Wollemenger», figura en la instalación «Mondo Cane», Venecia, Biennale 2019.

3. *Op. cit.*, p. 6: «[Ernst Wollemenger] He was valued by his employer (the Stasi) for his exceptional attentiveness, analytical ability and encyclopaedic memory. With his three brown suitcases, he always took up his position in stations, at bus stops or in airports. He would sometimes stand on a street corner, pretending to be waiting for a taxi. In this way, Ernst Wollemenger spied upon hundreds of thousands of random passers-by over the years. He knew the movements of everyone within the GDR. He meticulously noted down his findings in blue notebooks that he stashed in three suitcases. Once a month, he reported to Stasi headquarters in East Berlin, where he would tip out the brown suitcase onto his boss's desk with the following words: “Viel Spass damit! Bis nächsten Monat!”.»

AL VESTIGIO, UN CUERPO. REDENCIÓN Y MALDICIÓN
DEL PASADO EN LA INSTALACIÓN

Tomas Macsotay

El modo en que «Mondo Cane» enmarcó lo que podrían haber sido antaño unos malditos era el de un calabozo. Celdas y rejas nos protegen de ellos, pero no les restan presencia —el visitante queda observado por los cautivos, que sólo pueden mirar a ese ámbito regular y libre que se encuentra fuera de la celda (Figura 3)—. Como explican Gruyter y Thys, el encarcelamiento de estos pálidos malditos es una repetición irónica.⁴ En ello los artistas han querido sugerir los infortunios de los cuerpos de ilegales, las minorías depauperadas y fugitivas cuyas vidas, a las alturas del siglo XXI, permanecen sin salida.⁵ Pero la empresa de «Mondo Cane» es la de trastornar y complicar los mecanismos de compasión o implicación política que tales cuerpos habrían producido de haber sido incorporados en el pabellón belga. Los cuerpos que sí vemos pertenecen a un catálogo incontrovertiblemente europeo y blanco que más difícilmente se dejará «desenmascarar» en clave de un sistema opresivo. El catálogo de personajes con sus historias completa más bien un parque temático de insularidad, clausura y miseria en las profundidades de la anonimidad histórica. La repetición irónica nos suministra a la vez una fantasía y un pretérito pluscuamperfecto: por un lado, la fantasía distorsionante de Europa como lugar de acogedora familiaridad cultural y sencillez poblana, y por el otro, el más que probable relato de existencias y vidas malditas cuyo hostigamiento final (pero seguramente no su peor experiencia) sería el total olvido.



3. Jos de Gruyter y Harald Thys, Varios grupos y vista de celdas en «Mondo Cane», Venecia, Biennale 2019.

4. «MONDO CANE presents itself as a local folkloric museum that displays the human figure. Silent, pale and frightened, the pavilion's inhabitants appear as aestheticized shells, stuck in a loop of formal activity that the visitor perceives as odd and out of touch with contemporary reality». *E-flux* (09/04/2019), en <https://www.e-flux.com/announcements/257258/jos-de-gruyter-harald-thysmondo-cane/> [consultado: 19/02/2021].

5. *Op. cit.*

1. El retroceso de la instalación

Existe en cierto arte contemporáneo una figura amarga del pasado, y su articulación en la instalación es destacable: está ahí en las obras de Kent Monkman, un artista que en una obra como *Minimalismo* de 2017 se mofa de la similitud entre las cajas de aluminio industriales de Donald Judd y las camas de una celda carcelaria (figura 4). En el interior de este espacio reside una especie de antiguo *cherokee*, miembro de los «first nations», cuyos descendientes, nos adelanta Monkman, pueblan de modo desproporcional las cárceles americanas.



4. Kent Monkman, «Minimalismo», instalación en varios medios, 2017.

Alegaré que «Historia» en estas instalaciones se manifiesta mediante un retorno deliberado a la condición medial de obras que funcionaron con completa independencia de determinados propósitos que acompañaron el auge de la instalación y la performance en el arte. La instalación practicada por Allan Kaprow, los espacios casi-chamanes de Paul Thek, o incluso los irónicos simulacros de «showrooms» de Oldenburg, extienden al visitante una apelación a que acceda, a que juegue, a que se relacione y, dadas las circunstancias ideales de recepción, que experimente una especie de entrada en los dominios más emancipados de su propia vida y aquella de su sociedad.⁶ Desde el punto de vista de su presentación a un espectador somática y lúdicamente apoderado, hay una importante desconexión entre estos inicios de la instalación y el tipo de ambientes que nos depara «Mondo Cane» o «Minimalismo». Alegaré que los últimos protagonizan un retorno a formas de pre-vanguardia, recuperando ángulos de mira poco amables al espectador lúdico de Kaprow o Thek. En estos espacios, el espectador necesita protección. Encontrará que se le distancia (con rejas) y que su mirada agrede al cuerpo expuesto (con su exposición y vulneración forzosa): a veces el cuerpo desvanecido reaparece en una pantalla, como comentaré más adelante. Clave es entender que ese nuevo espectador de la instalación goza desde su libertad con el enjaulamiento de «especímenes» humanos, de figuras de alteridad que admite la lógica carcelaria —nada que ver, pues, con los saltos entre los neumáticos de Kaprow—.

No menos alarmante es la desarticulación en la gran tradición de la instalación artística heredera de los años sesenta que supone ese cuerpo situado en el lugar de la otredad, detrás de las rejas. Esos muñecos vestidos y retratados sin arte, en el caso de «Mondo Cane» animados además por simples mecanismos relojeros, forcejean por decirlo de alguna manera la puerta trasera de la historia de la instalación. Conectan con fenómenos más pedestres y justamente típicos de aquella sociedad aún marginada por su insularidad cultural: las atracciones de feria como *tableaux*, pinturas en tres dimensiones, que en una combinación de textiles, cera y relojería invitaban a sus visitantes a entrometerse en el mundo de los cuentos de cuna. Este género, ahora prácticamente olvidado, fue todo un pilar de la cultura popular europea desde épocas de la revolución francesa hasta inicios del siglo xx. Escultores de cera viajaban de pueblo en pueblo para exhibir escenas de crimen como ésta

6. Sobre este sentido de la instalación como apoderación del espectador, véase Ilya Kabakov, Margarita Tupitsyn y Víctor Tupitsyn, «On the installation», *Art Journal* 58, 4 (winter, 1999), pp. 62-73. Una importante aportación en este sentido ha sido la de Fischer-Lichte, quien ha entendido que en muchas trayectorias artísticas se produjo un pasaje de la performance o happening a la instalación. La actuación del cuerpo en el espacio instalativo, otrora dominado por la presencia del artista, reaparece en estas instalaciones como espacio de posible activación. Véase Erika Fischer-Lichte, «Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur», en Erika Fischer-Lichte, Friedemann Kreuder e Isabel Pflug (eds.), *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tubinga-Basilea, Francke, 1998, pp. 1-20.

(Figura 5) y, como con muchos espectáculos de feria, su operación envolvente co-emergería con textos de consumo popular sobre crímenes recientes, como romances de ciegos, panfletos o boletines que vendían jugosas revelaciones sobre juicios a criminales, y más tarde la prensa amarilla.⁷



5. *Tableau* con figuras de cera, en una reconstrucción del siglo XIX de Marie Grosholtz, conocida como «Madame Tussaud, colectando cabezas guillotinas en París». Previamente «Chamber of Horrors», Museo de cera de Madame Tussaud, Londres.

Más aún que la obra de Kaprow, estos fenómenos de feria y de diversión urbana serían importantes antecedentes de «Mondo Cane» y de las celdas y construcciones de Monkman, y eso no únicamente en un sentido artístico, sino de modo muy singular en uno tecnológico. Reaparecen en algunos muñecos móviles de «Mondo Cane» una invención del siglo XVIII, como son los autómatas impulsados por relojería y escenificados en cajas escénicas que

7. Marie Grosholtz, conocida como Madame Tussaud, popularizó la utilización de cera para recrear crímenes y enjuiciamientos en su «Chamber of Horrors» (anteriormente conocido como el «Separate Room»), una dependencia de su colección de figuras de cera, que abrió sus puertas en Londres en 1802, alojándolos finalmente en un establecimiento permanente en 1835. El origen de una parte de sus cabezas de criminales sería el museo de cera inaugurado en 1781 en París, la llamada *Caverne de grands voleurs* de Philippe Curtis. A inicios del siglo XIX aparecen en su museo londinense los *tableaux*, espacios ambientados que reconstruyen crímenes y vidas de criminales, desde donde fue imitado por escultores en cera que viajaban por la provincia para exhibir escenas similares como atracciones en días de mercado o ferias. Véase Pamela Pilbeam, *Madame Tussaud and the History of Waxworks*, Nueva York, Hambledon and London, 2003, y David McCallam, «Waxing Revolutionary: Reflections on a Raid on a Waxworks at the Outbreak of the French Revolution», *French History* 16, 2 (2002), pp. 153-173.

AL VESTIGIO, UN CUERPO. REDENCIÓN Y MALDICIÓN DEL PASADO EN LA INSTALACIÓN

Tomas Macsotay

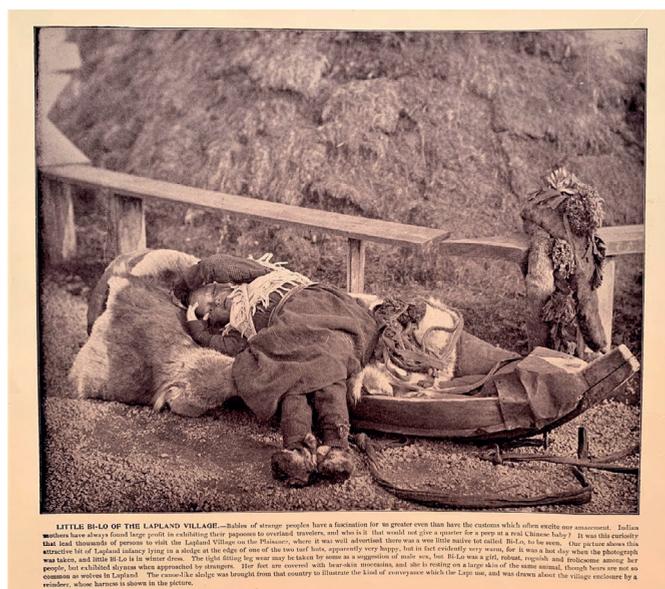
cuentan una breve «historia» mediante cambios de luminosidad dramática o dioramas. Tenemos otro importante hilo conector con estrategias combinadas: museos etnológicos que también son dioramas y museos de cera, y que en casos históricos como los «Indian Galleries» o los «Egyptian Rooms» de Londres incluían aldeas primitivas, incorporadas en el recorrido museístico o bien, como en el caso de las exposiciones universales, dispuestas en un modo similar al de un zoo (Figura 6).⁸



6. Portada con representación de una aldea en Catlin's «Indian Gallery», *L'illustration. Journal Universel*, 26/04/1845.

8. Sobre la «Indian Galleries» de Catlin, véase George Gurney y Therese Thau Heyman (coords.), *George Catlin and His Indian Gallery*, Washington, DC, Smithsonian American Art Museum, 2002; Benita Eisler, *The Red Man's Bones: George Catlin, Artist and Showman*, Nueva York, W. W. Norton, 2013; Jane M. Roos, «Courbet, Catlin, and the Exploitation of Native Americans», *Tansatlantica. American Studies Journal* 2 (2017).

No cabe duda de que sus visitantes son mirados en la actualidad de reojo: ellos enhebraban la curiosidad ilustrada con el susto, la burla o el asco, cómplices en un espacio de un confinamiento —véanse el ejemplo de las «Indian Galleries», que reclutaban a indígenas asentándoles en París como personal de trabajo— basado en la explotación económica. Si las jaulas no siempre eran reales, el entendido implícito era el de un sometimiento físico o psicológico del cuerpo exhibido a la mirada del visitante. Este último se situaba en una esfera de permisividad que le reservaba una plena autoconciencia como sujeto «civilizado» y europeo, mientras que el primero se debía conformar con una existencia como mera apariencia, como superficie portadora de datos documentales.⁹ Ocurrió así en la exposición universal de Chicago de 1893, la cual incluía una reconstrucción de un pueblo e individuos de etnia Sami, una comunidad que habita el norte de Escandinavia. El rastro documental de esa exposición humana incluye una foto de una niña recostada sobre un trineo, utensilio que funcionaría como huella de una actividad de día a día que el recinto en Chicago, desde luego, no le permitía desempeñar activamente. Esta niña, con su indumentaria y su feminidad «tachada», como realza un comentario de prensa, debía escenificar con su cuerpo e indumentaria la vida material y mental de este pueblo asentado en el círculo ártico (Figura 7).



7. Imagen fotográfica de una niña con indumentaria Sami, parte de un reportaje del pueblo de Laponia de la Exposición Universal de 1893, Chicago.

9. Véase Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, que sugiere que la activación del espectador como agente performativo en la instalación confiere a los objetos que forman parte de ella un papel híbrido, a medio camino entre escenografía, obra de arte y documentación.

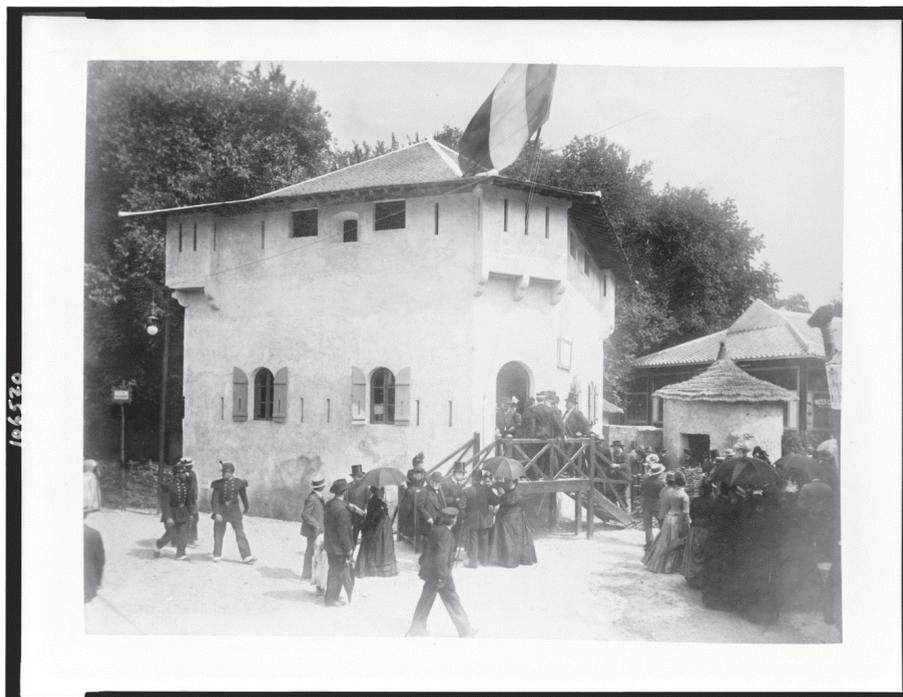
AL VESTIGIO, UN CUERPO. REDENCIÓN Y MALDICIÓN
DEL PASADO EN LA INSTALACIÓN
Tomas Macsotay

Es importante no despreciar el sentido artístico de esta genealogía, ya que hablamos en todos estos casos de espacios envolventes. Interesa que las soluciones materiales de estos expuestos etnológicos, atracciones de feria y museos de cera, siempre instalados en la búsqueda de lucro, pasaban por la inmersión del espectador en espacios no del todo clausurados, con tal de garantizar una experiencia de gran veracidad táctil, a la vez que curiosa, bizarra y visceral. En ese sentido, compartían tal vez menos con una sala de exposición de pintura y de escultura coetáneas, aquellas que permitían un divagar educacional entre imágenes, que con una esfera de reconocimiento visual que más que imágenes tramitaba evidencias. Me refiero a la esfera judicial. Los museos de cera y exposiciones etológicas nacían y se desarrollaban de modo paralelo a registros de cuerpos necesitados de supervisión policíaca. Como en la investigación forense, sus tabloneros forenses ofrecían evidencias etiquetadas en las cuales se documentaba violencia, pero también vidas que por su interés documental o por su desviación de la norma se veían sujetas a un espacio de clausura, confinamiento y observación.¹⁰ Ni silencio ni consideración eran necesarios en estos arreglos expositivos, dando pie a la posibilidad que este «consumo» sensacionalista se diferenciase de una experiencia estética, aquella que se posibilitaba dentro de los nuevos espacios de museos de arte.

Se verá a finales del siglo XIX una proliferación de semejantes espacios como legítimas excursiones cultas, erigidas para la educación del público general, especialmente desde la Exposición Universal de París de 1889. Justamente en ese contexto, la reclasificación de seres humanos como «especímenes», «primitivos» o «salvajes» no siempre producía ese espectador forense y sensacional que anticipaban aquellas «jaulas».¹¹ En un incidente de 1889, uno de esos espectadores fue parte de la comunidad exhibida, como ocurrió al joyero senegalés Samba Laobé, que experimentó no poca indignación al visitar, en la explanada de los *Invalides* en 1889 (Figura 8), una reconstrucción de aldea senegalesa —transportada con chozas, mezquita de barro, edificio colonial francés y varios habitantes—.

10. Hay ciertos ecos aquí, desde luego, a la lectura que Foucault hace de la instrumentalización de la vigilancia en la sociedad europea desde la Ilustración. La relación no me parece del todo coincidente, por razones que elaboraré en futuras publicaciones. Véase Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo Veintiuno, 1976.

11. Véase, sobre las aldeas recreadas en exposiciones universales, Lynn E. Palermo, «Identity under Construction: Representing the Colonies at the Paris Exposition Universelle of 1889», en Sue Peabody y Tyler Stovall (coords.), *The Color of Liberty: Histories of Race in France*, Durham, Duke University Press, 2003, pp. 285-301; Gilles Boëtsch, Nanette Jacomijn Snoep y Paul Blanchard (coords.), *Human Zoos: The Invention of the Savage*, París, Actes Sud et Musée Quai Branly, 2012; Aaron Santesso, «Living Authenticity: The World's Fair and the Zoo», en Laura Hollengreen, Celia Pearce, Rebecca Rouse y Bobbie Schweizer (coords.), *Meet Me at the Fair: A World's Fair Reader*, Pittsburgh, ETC Press, 2014, pp. 41-51.



8. Edificio colonial francés dentro del Pueblo Senegalés, Exposición Universal de París, 1889, Foto: Library of Congress, Washington.

Viendo convertirse a sus compatriotas en objetos de exhibición, confesó a un periodista que «nos sentimos humillados (...) por ser exhibidos de esta manera, en chozas como salvajes: estas chozas de paja y barro no dan una idea de Senegal (...)». También comentó sobre la inclemencia de los comentarios de espectadores blancos, cuyos comentarios recogía el mismo periodista: «¡Qué simio! ¡Un monstruo! ¡Cielos, es feo! ¿Dónde está su reloj?». Laobé agregó que «olvidamos que se trata de personas y no de animales exóticos a los que observamos detrás de las vallas».¹²

2. La instalación y el género envolvente comercial

Artistas de la instalación, sea cual sea su motivo para aducir una otredad histórica, han estrechado los lazos con una esfera de cultura popular basada en la excitación de un espectador escabroso e indulgente, y que con frecuencia convertía ya no una recreación artística de costumbres y vestimentas exóticas, sino sus vestigios mismos e incluso sus vidas, en foco de atención. Tal

12. Hugues Le Roux, «Psychologue exotique», *L'exposition de Paris 1889: journal hebdomadaire* (July 27, 1889), pp. 170-171.

esfera de la cultura popular sufriría un declive por su explotación del cuerpo-espectáculo, al situar éste en un zoo, para ser asediado como radical y escalofriante alteridad. Pero a este resaltar de la singularidad deshumanizada en el objeto o cuerpo expuesto corresponde igualmente, en obras como «Mondo Cane» o «Minimalism», un segundo retorno histórico: un modelo de espectador osado que se puede manifestar como sitio de transgresión, abuso y ausencia de auto-reflexividad. Supone el retorno de una avenida que dentro del ámbito del arte tal vez se deseaba totalmente enterrada, que es mayormente ajena a la inicial historia de la instalación como fenómeno de vanguardia y post-vanguardia, y cuyo declive tiene lugar décadas antes del comienzo de la historia oficial de la instalación (que con marcadas excepciones no puede retroceder más allá de los años sesenta), pero que aun así se convierte una vez más en «posible» dentro de la instalación.

Esas raíces profundas quedan delatadas, por ejemplo, en la proveniencia del denominador del proyecto de Gruyter y Thys, «Mondo Cane», que viene a ser el título de un semi-documental de Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti y Franco Proserpi, perfilada en el año de su distribución, 1962, como experiencia gore y dando origen a un género de cine de explotación o sencillamente «perro», *cane*. El primer «Mondo Cane», el filme, adopta un recorrido viajero y rapsódico a lo largo de viñetas y expresiones culturales de todo el globo, yuxtaponiendo de modo provocador episodios de regiones remotas con escenas pertenecientes a una «normalidad» eurocéntrica. Pero su elección de situaciones a menudo viscerales o escabrosas, su introducción de una etnografía escenificada y por lo tanto fraudulenta, y su juguetona utilización de un narrador cómplice e irónico producen una fuerte provocación a afectos como la excitación, el asco, la risa y el horror. Gruyter y Thys enmarcan pues su instalación como una actualización del proyecto «perro», una exposición sensorialmente maximalista basada en la explotación sensorial y mendaz del «hecho social».

Pero esta dependencia explotadora y sensorial de la instalación no siempre depende de puentes hacia culturas del entretenimiento entre tanto cerradas al público contemporáneo. También a día de hoy persiste una interesante adecuación entre la esfera de la instalación artística y la esfera del aparato envolvente en su uso más bien pedestre o comercial —digamos pues, sin el intermedio de las infraestructuras ennoblecedoras de galería y mecenazgo institucional—. La cultura del entretenimiento ofrece ejemplos de acontecimientos inmersivos, y en ellos asistimos, propondré a continuación, a una serie de tendencias que los aproximan a la instalación artística. Como nos recuerda Anne Ring Petersen, es propio de la instalación que en él se diluye el umbral que normalmente separa al público o los espectadores (a continuación diremos visitantes) del acontecimiento cultural de un pedestal, un marco, o un escenario elevado con sus actores, su pantalla, su espectáculo audiovisual. La idea es que la ficción que rige en la obra se convierta

durante la función en una esfera física y participativa penetrable por parte de esta audiencia, que en ella se hace presente o en ella actúa, permitiendo que la experiencia sea aquella de un estado de transición. Se trata de la vivencia de un *rite de passage*, de una iniciación vivida como condición de individualidad exaltada, pero siempre ante ojos ajenos. Así lo entiende la misma Anne Ring Petersen, que toma prestado este concepto de estado de transición de antropólogos como Arnold van Gennep, aunque advertiría una incluso mayor resonancia con la teoría del hecho social liminal, elaborada por el antropólogo Victor Turner.

En la esfera comercial, la historia se presenta por un lado como escenario que sitúa al visitante dentro de la ficción de un guion —ya sea, como en el ejemplo londinense de «Secret Cinema» situándolo únicamente al margen de una función cinematográfica, consensuando la ficción o parodia de ficción que se producirá en el auditorio en base de una ficción fílmica ya conocida, ya sea, como ocurre en una experiencia envolvente en clave de *escape* como sería el ejemplo también inglés del «Permiso de Dante», organizado en los célebres espacios claustrados y clausurados conocidos como «The Vaults»—. En este último ejemplo el visitante es sometiendo a un guion aproximativo lleno de personajes demónicos, picando las sensaciones al tener que transitar entre varios espacios y situaciones —como en los círculos de los infiernos de Dante—. ¹³ Vemos que en algunos casos el público mira desde una distancia o se ve precipitado a asumir «protagonismo», pero rige aquí ya esa condición que inaugura la instalación, es decir, la opacidad del umbral que separaría obra de auditorio —con la consecuencia de que lo es también la trascendencia del visitante para la ficción que se erige en la cooperación entre «nuestra» esfera como asistentes y la esfera histórica evocada—.

Al otro extremo, en términos de género y registro solemne, de ese posible conducto entre instalación y esfera del entretenimiento, nos podríamos encontrar con instalaciones dedicadas a la memoria del profundo trauma histórico del Holocausto. Importantes ejemplos ofrece la obra de Christian Boltanski, pasando por su gigante instalación «Personas» en el Grand Palais (Figura 9) o su solemne recuperación de rostros de difuntos en una serie de delicados velos, en el Centre Pompidou hace apenas un año (Figura 10). En «Personas», Boltanski creó una montaña de ropa reconstituida como cúmulo casi piramidal, en signo de las vestimentas de cuerpos desaparecidos en los campos de exterminio. Un gancho de agarre alza parte de la ropa, para luego soltarla a lo alto de los montículos. Esta pirámide queda incrustada en un campo subdividido en formas geométricas por más acumulaciones de ropa, mientras el espectador escucha una grabación que capta latidos de

13. Lossitios web de «Secret Cinema» y «Dante's Furlough» son: <https://www.secretcinema.org/> y <https://www.thevaults.london/dantes-infurlough>.

AL VESTIGIO, UN CUERPO. REDENCIÓN Y MALDICIÓN
DEL PASADO EN LA INSTALACIÓN

Tomas Macsotay

corazón y el sonido de trenes en sus vías.¹⁴ Nos situamos ahora plenamente en la esfera del vestigio, aquella que enfatiza el detenimiento memorial y el recogimiento, si bien con su modo de agrupar fotos, prendas personales, sonidos corporales o las vías de un tren reclaman la ausencia del cuerpo desaparecido de una manera que nuevamente recupera las ambigüedades del espectador popular ante la escena del crimen.



9. Christian Boltanski, «Personas». Instalación en varios medios, Grand Palais, 2010, Monumenta, París.

Semejante principio subyace la agrupación ya no artística de zapatos o gafas en el Museo de Auschwitz-Birkenau, o una instalación didáctica de Menashe Kadishman denominada «Shalekhet» (hojas caídas), que desde 2001 decora uno de los pasajes de tránsito del edificio Liebeskind del Museo del judaísmo en Berlín (Figura 11). Más de 10.000 placas de hierro dan cara a los ausentes y víctimas, sus rostros paralizados en gritos y horror. Si bien el visitante tiene la opción de no caminar sobre los rostros, es posible hacerlo, situando nuevamente al espectador en una posición que no se puede escribir de otro modo que una iniciación impactante en sentimientos de profunda culpabilidad. Incluso sin un importante elemento de ficcionalización, esa

14. Sobre Christian Boltanski, véase por ejemplo la entrevista de Irmeline Lebeer, *L'art? C'est une meilleure idée! Entretiens 1972-1984*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1997, que realiza entre otros la profunda implicación de Boltanski con la etnología.

activación del acontecimiento de *mi pasaje* por la obra abre una importante dimensión que la instalación comparte con los actos comerciales: camino sobre los rostros de las víctimas ante la mirada de otros.



10. Christian Boltanski, instalación con archivo de difuntos, parte de la exposición monográfica en Centre Pompidou, París, 2019.

Vemos pues que la esfera comercial, la cultura popular y la instalación «memorial» comparten estrategias físicas y ficcionales, que no registros de reflexión y afecto. Aparece en la instalación como en el acto comercial envolvente una ficción de cautividad, retención y evacuación de cuerpos, mismo cuando se opera, como lo hacen Boltanski o Kadishman, mediante el juego de ausencias y de indexaciones corpóreas, de un archivo de vestigios. Pero asiste a los procesos envolventes aquí descritos también la tendencia a desplazar el eje de una ficción de obra al cuerpo móvil y «rodeado», es decir, observado, del visitante, desde el cual aparece una nueva oportunidad de ficcionalización recíproca con la obra. Se pueden distinguir en este proceso tres «cuerpos»: 1. La vida extinguida, que reaparece como proyección o como vestigio, pero siempre desde un archivo; 2. Mi permanencia ante el confinamiento de la vida desaparecida, o incluso mi acceso a una posición «cautiva» fingida en un drama inducido, y 3. Las miradas y actuaciones de otros visitantes, las cuales galvanizan el flujo entre la pertenencia al mundo, ya sea interior o exterior de la obra, las correspondientes posibilidades de ficcionalización, y aquella dimensión afectiva de mi «iniciación».

AL VESTIGIO, UN CUERPO. REDENCIÓN Y MALDICIÓN
DEL PASADO EN LA INSTALACIÓN

Tomas Macsotay



11. Menashe Kadishman, «Shalekhet» u «hojas caídas», 2001. Instalación con placas de hierro en el Museo del Judaísmo, Edificio Liebeskind, Berlín.

3. Operaciones de distancia en historia

Llegados aquí, sería interesante elaborar un modelo de la introducción de figuras históricas en la situación particular que hace posible la instalación. Es un tema por cierto que recibe mínima atención por parte de los dos estudios más importantes hasta la fecha, como son la teoría de la instalación de Juliane Rebentisch y el estudio de su morfología y discurso crítico por parte de Anne Ring Petersen.¹⁵ No obstante, facilita la lectura de términos como el de performatividad, resaltado en el caso de Petersen en su estudio *Installation Art: Between Image and Stage* (2015) como una de las claves de la instalación:

El concepto de performatividad denota una producción o interacción sobre la que el sujeto no tiene pleno control; un encuentro con la obra como un acontecimiento que le ocurre al sujeto y en el que el objeto “hace algo” al sujeto.¹⁶

15. Anne Ring Petersen, *Installation Art: Between Image and Stage*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 2015; Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, Berlín, Sternberg Press, 2012. Véase también especialmente Erika Fischer-Lichte, *op. cit.* Los estudios de Claire Bishop y Alex Potts aportan importantes ideas sobre la vinculación entre la instalación como tipo de objeto y constelaciones como el cine o el interior escultórico. Véase Claire Bishop, *Installation art: a critical history*, Londres, Tate, 2005; Alex Potts, «Installation and Sculpture», *Oxford Art Journal* 24, 2 (2001), pp. 5-23; Alex Potts, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2001.

16. «The concept of performativity denotes a production or interaction that the subject does not have full control over; an encounter with the work as an event that befalls the subject and in which the object “does something” to the subject.» Anne Ring Petersen, *op. cit.*, p. 243.

El público que entra en una instalación tendrá una situación entre manos que le aleja de ese espacio neutro y contemplativo de la galería modernista, y que hace frente a una situación alejada de muchas de las características de ese silencioso y perceptualmente absorbente encuentro con el objeto-representación del alto modernismo. Como sugieren Petersen y Rebentisch, el visitante de una instalación se adentra en un paréntesis prolongado de experiencia y negociación. Advierte en la instalación un encuentro que se define como incontenible y divagante, poco apto para poder agotar en él de manera concluyente una estabilización de funciones o significados —impidiendo no sólo que sedimente una interpretación de lo encontrado, sino poniendo en juego además su propia función como visitante que ha accedido, sin poder detenerlo o remediarlo, a un teatro vivo—. Su visita es, en una parte no despreciable, la obra. Esa condición de visitante le hace a su vez observable e interpretable y forja desde una exterioridad ahora difícilmente localizable un escenario-imagen que en parte es definido por su propio cuerpo y su actuar dentro de la instalación.¹⁷ Es desde esta acción teatral y llena de complicidades de la instalación que nos podríamos plantear la dificultad que aparece en la incidencia de figuras del pasado, cuando el proceso que las produce ha dejado de ser netamente constativo y representativo, para convertirse en una suerte de recreación performativa.

Jacques Derrida examinaría en su ensayo *Poétique et politique du témoignage* (2005) el problema del testimonio en términos que resultan nuevamente útiles para entender el problema de la historia. En este texto se plantea la condición que rodea la emisión de un testimonio, y sus ramificaciones para la producción de un texto poético. Desarticula la idea de una autenticación originaria de la historia, para encontrar en el mismo acto de presentar la evidencia la base de todo testimonio histórico: «tocamos una distinción sensible y fuertemente problemática entre el testimonio, la testificación [*témoignage*], el acto o la experiencia de atestiguar tal y como “nosotros” lo entendemos, y, por otro lado, la prueba; entre el testimonio y, por otro lado, la certeza teórico-conservativa».¹⁸ Según indica Derrida, es imposible para cualquiera de los actores implicados en el testimonio encontrar la prueba o evidencia sin a la vez entrar en una relación que establecen entre sí. Por esa razón, el testimonio produce un escenario que ante todo es el de un tribunal de justicia. Llamado a prestar testimonio, el individuo que asume la posición de testigo recuenta una experiencia ante la presencia de un juez y con oyentes

17. Un panorama de las posiciones, temporalidades y campos de acción del «escenario» performativo, descrito desde un modelo antropológico, se detalla en Richard Schechner, *Performance Theory*, Londres, Routledge, 2004, pp. 1-24.

18. Jacques Derrida, «A Self-Unsealing Poetic Text». *Poetics and Politics of Witnessing*, orig. «Poétique et politique du témoignage» (L'Herne, 2005), trad. Rachel Bowlby, en Michael P. Clark (Ed.), *Revenge of the Aesthetic. The Place of Literature in Theory Today*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2000, pp. 180-202: 188.

en forma de jurado. Para dar autenticidad a su relato, hace falta que el testigo se haga presente, como indica Derrida, en tres registros: como una presencia a sí mismo, como una presencia ante el acontecimiento que memora, y como una presencia ante el oyente. Esta estratificación de lo antes vivido con su recuperación atestada por oídos ajenos co-emerge con la prueba. Más aún, la «certeza teórico-conservativa» que en él se genera depende de una repetición, ya que el oyente del testimonio queda enmendado a repetir el ciclo en un futuro, como testigo y re-contador del testimonio. El acontecimiento del testimonio no es pues una herramienta que es abandonada tras la obtención de pruebas finales, ya que es siempre a la vez vehículo de re-escenificación, y comprende como tal una interfaz en un acontecimiento.

Revisando las instalaciones dedicadas a una memoria traumática, como son las de Boltanski, Kadishman o el museo en Auschwitz-Birkenau, se aprecia el valor de este escenario forense. Los vestigios y rostros que merodean en estos espacios sugieren la posición del testigo —de ahí su ineludible presencia, su reclamo al espectador no como representaciones, sino como huellas indécicas: las vestimentas una vez llevadas por las víctimas, los rostros que una vez sonrieron ante la cámara, o gritaron o lloraron—. Desde ahí, el encuentro con nuestros cuerpos como intrusos en su espacio se articula en el modelo derridiano como una transmisión de la voz del contador: espectadores u oyentes ahora, mañana testigos ante nuevos oyentes. Cabe realzar aquí que esta estrategia forense es común, como he notado antes, a las estrategias de museos de cera y exposiciones «vivientes» en el siglo XIX. También en ellos se impone una evidencia física que implica al espectador mediante un espacio envolvente o como mínimo contiguo con su propio espacio —en las aldeas y en las atracciones de feria la reconstrucción preferente era la de la habitación o el pasaje transitable, astutamente animado con relojerías e iluminación menguante, todo máximamente aproximado a nuestra esfera experiencial—. ¹⁹

Su carácter de evidencia forense abre otra dimensión: la recurrencia de la ficcionalidad «porosa» en dirección de la audiencia, como ofrecen los acontecimientos envolventes del «Secret Cinema» en Londres, con sus recuperaciones de pasajes de la trama en el auditorio, o los *escapes* de guion, como era el «Permiso de Dante», normalmente, pero no únicamente, pertenecientes al ámbito comercial. Es importante asistir a las ambigüedades de tal ficcionalización, que emprende un desbordamiento de la obra no únicamente como presencia física sino como entramado narrativo, en el cual el visitante puede darse el placer o el estremecimiento de ser protagonista. Ante la aún potente idea de ilusión, que desde mucho ha servido para estigmatizar

19. Un examen detenido de los vestigios de la historia en estas obras requeriría un lenguaje que comulgue con modelos de observación antropológica, y que sea capaz de producir nuevos cuadros históricos, por ejemplo realzando aquello que comparten las prácticas de la presentación del vestigio con definiciones dogmáticas de la reliquia en por ejemplo San Agustín.

la cultura popular y el mundo del espectáculo, atribuyendo al espectador ya desde épocas de Bertolt Brecht y Walter Benjamin una pasividad dopada o sentimental, se extiende un complejo panorama de modalidades de visualidad ahí donde el medio envolvente habilita, justamente, la aparición de visitantes dispuestos a convertirse ellos mismos en el espectáculo, o experimentar una iniciación personal como protagonistas de un mito.

No son adecuados para hablar de los ejemplos que he mostrado la idea de ambientes sedativos, hipnóticos e ilusionismo sentimental.²⁰ Más convenientes me parecen las aportaciones que hace el psicoanálisis a la crítica de la instalación mediante su relato del deseo y la fantasía. Es particular del discurso psicoanalítico que en él se reúnen metáforas de espacialidad y proyección, en particular al elaborar la posición del imaginario y la fantasía como escenario en el cual el sujeto prospera en su camino al deseo. Resulta provechosa la lectura que de Lacan ha hecho Slavoj Žižek en su examinación del concepto psicoanalítico de fantasía, que define como «una superficie vacía, una especie de pantalla para la proyección de deseos». La fantasía alberga por un lado una trayectoria en un escenario vacío que debe aún recibir sus imágenes y ficciones, y por el otro lado se comporta como una pantalla —en analogía, desde luego, a la pantalla de cine— apta para reflejar los deseos del sujeto. Es la fantasía, a voz de Žižek, una acción constitutiva del sujeto en su inserción en el mundo. No es correcto entenderla como un ente ya formado previo al recorrido por el espacio de objetos que en un momento operarán como vertientes de ese deseo.²¹

No es pues una simple ilusión el acontecimiento que acoge la fantasía —una afirmación que nos permite reconstruir la posibilidad de ese espectador desengañado pero carcelario que observa los fantasmas de Europa en «Mondo Cane»—. Y pese a que la instalación de «Mondo Cane» no contiene una pantalla, su extensión en la red es audiovisual: un mapa de naciones que nos permite «desencarcelar» a más espectros y fantasías. Como en el ámbito envolvente de stampa comercial, en «Mondo Cane» la «producción» tiende a llegarnos desde dos direcciones: la instalación llevada a la Biennale de 2019, un terreno de umbrales diluidos entre ficción y visionado de la obra, y el soporte tecnológico de la pantalla como potente creador de fantasmas del pasado.

Es desde esta confraternización entre el espacio de instalación y la pantalla que quiero mencionar una última obra perteneciente también ella al elenco de la Biennale 2019. Ed Atkins es un joven artista inglés cautivado por

20. Una importante crítica a la lectura que hacen marxistas como Adorno a las formas de la cultura popular, tocando también el papel de la otredad y el mito, en Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Londres, MacMillan Press, 1987, pp. 16-62.

21. Slavoj Žižek, «From reality to the real», en John Storey (Ed.), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4.ª ed., Harlow, Pearson Education, 2009. Véase también Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Londres, Verso, 1989.

AL VESTIGIO, UN CUERPO. REDENCIÓN Y MALDICIÓN
DEL PASADO EN LA INSTALACIÓN

Tomas Macsotay

la reciprocidad entre cultura de masas y el espacio fantasmático que existe en el sueño individual.²² «Ye Olde Food» transita este recorrido (Figura 12). Colocada al inicio del recorrido del Arsenal, ofrecía en su conceptualización una yuxtaposición casi paródica entre una propuesta boltanskiana, preñada de vestigio, y la exageración ilimitada de una fantasía histórica al servicio de un espectador interpelado por personajes muertos. Se imponía un número de pantallas, que el visitante inspeccionaba en una situación más próxima al videojuego o la tecnología de realidad virtual que al cine. Es una obra que se recorre, sin centro neurálgico o punto de mira privilegiado que permita supervisarlos cómodamente. El núcleo de la instalación era a la vez anti-teatral y escénico: un denso bosque de indumentaria historicista como aquel que necesitaría una compañía de teatro. En el espíritu de Boltanski, ese guardarropa marca la doble ausencia de un cuerpo originario histórico y de un cuerpo de actor en su vestuario teatral.



12. Ed Atkins, «Ye Olde Food», instalación en varios medios, orig. 2017, Berlín; aquí en su nueva instalación en el Arsenal, 2019.

22. Mitch Speed, «“A plea for empathy”: Ed Atkins opens up to Mitch Speed», Art-Basel, en <https://www.artbasel.com/news/ed-atkins-avatars-animations-experimental-writing> [consultado: 17/02/21]; Hans Ulrich Obrist, «Ed Atkins interview by Hans Ulrich Obrist», Recent Future Archive (24/02/2013) en <http://www.recentfuturearchive.com/2013/02/ed-atkins-interview-by-hans-ulrich.html> [consultado: 17/10/20]; «Something is Missing. Ed Atkins interviewed by Marc-Christoph Wagner in Berlin in October 2017», YouTube, en <https://www.youtube.com/watch?v=H1iwLbwxKys> [consultado: 17/10/20].

El apetito por ficción histórica que no logra satisfacer el vestigio (en este caso, el guardarropa) lo compensa la serie de pantallas, donde vemos dos ambientaciones, una de jardín, otra de interior, y dos primeros planos de «seres humanos» con la emoción a flor de piel y recreados en máxima definición (Figura 13). Cada fragmento corresponde a una ambientación histórica del siglo XVI, y sugiere, sin lograr cohesión ficcional, una única vida que transcurre entre bebé, niño y hombre, pero siempre azotado por la vida. Mientras el aparato virtual nos facilita un recorrido 3-D de cada uno de estos tres espectros, ellos se encuentran sumidos en inconsolable llanto y temor (Figura 14). Y desde la prisión de su pantalla suplican nuestra atención. Atkins, una vez más, nos sitúa como espectadores dispuestos a todo para dar cuerpo a nuestra fantasía: la proximidad física y el efecto de reciprocidad en la mirada identifican no únicamente las amplificaciones a las cuales la fantasía somete a estos cuerpos, sino también la cautividad del visitante en su sádica inspección de los cuerpos virtuales.



13. Ed Atkins, Momento de la secuencia con una cabeza de niño, «Ye Olde Food», instalación en varios medios, orig. 2017, Berlín; aquí en su nueva instalación en el Arsenal, 2019.

AL VESTIGIO, UN CUERPO. REDENCIÓN Y MALDICIÓN
DEL PASADO EN LA INSTALACIÓN

Tomas Macsotay



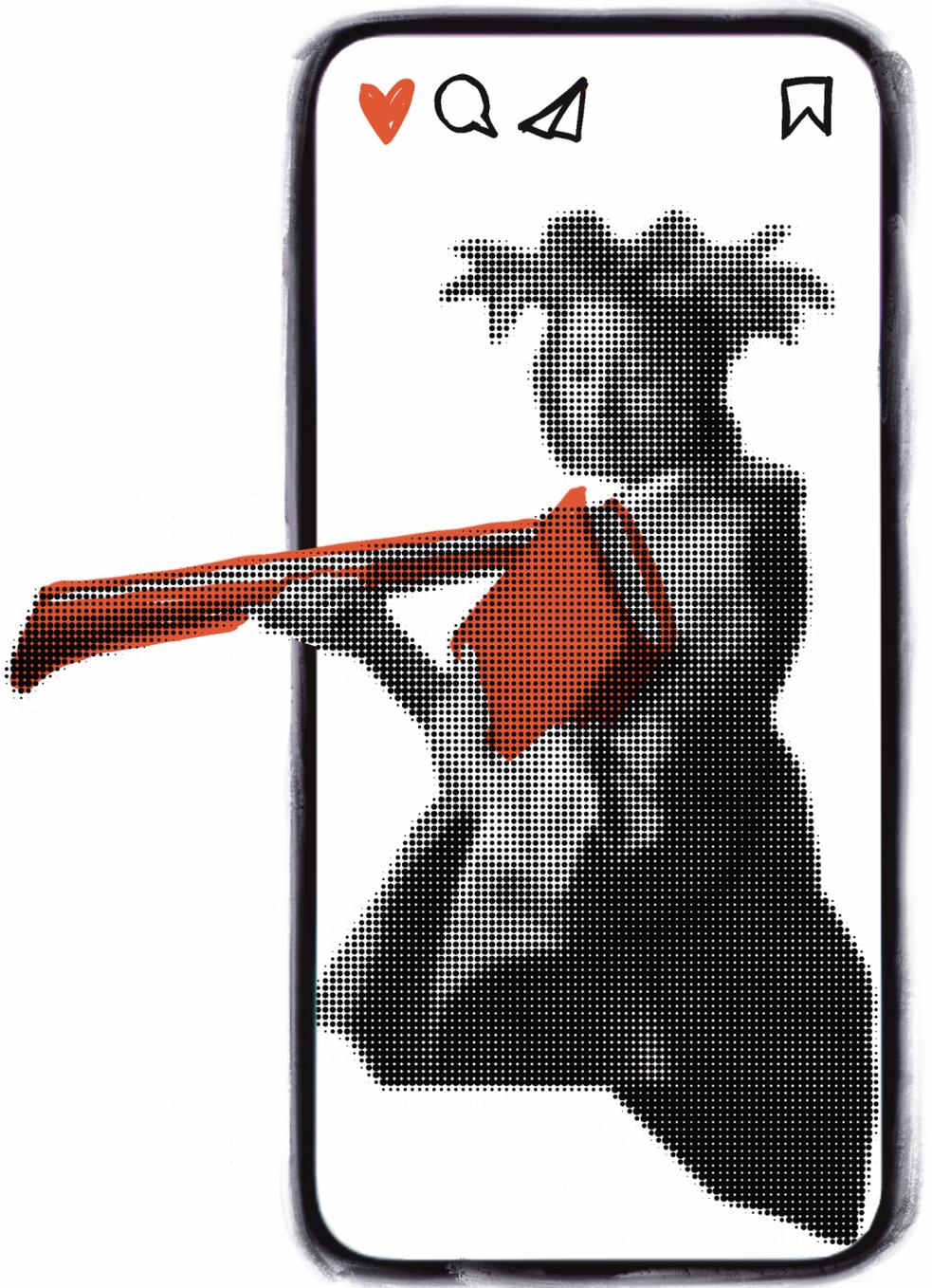
14. Ed Atkins, Momento de la secuencia con una cabeza de un recién nacido, «Ye Olde Food», instalación en varios medios, orig. 2017, Berlín; aquí en su nueva instalación en el Arsenal, 2019.

Los ejemplos aquí examinados señalan que la instalación está en proceso de retroceder más allá de su historia oficial, más allá de los años sesenta del siglo xx, para poner en circulación sus nuevas figuras de historia. Se esgrima un panorama de interrogación del cuerpo: el cuerpo desaparecido, el cuerpo espectral, mi cuerpo en el interior de la instalación, y las superficies que permiten asumir unas ficciones comunes. Se trata de un menos-que-museo consistiendo en una escenografía en la cual el público, interpelado como interlocutor o actor, es el menos-que-inocente consumidor. Las figuras de la historia se esgrimen pues en obras como «Mondo Cane» en el descubrimiento de una prehistoria de la instalación y del conjunto inmersivo: desde la curiosidad, el museo de cera con autómatas y luminosidad dramática, la atracción etnográfica y hasta la conversión de cuerpos en atracción espectacular. Esta prehistoria nos ayuda a comprender el valor del vestigio en monumentos al Holocausto, pero también una obra como la de Atkins, en su promiscua adaptación de la realidad virtual. Cautivando a sus usuarios, los vestigios y cuerpos de la instalación representan vías opuestas para (mal)lograr la convergencia del pasado con presente y futuro.

Referencias

- Bishop, Claire (2005). *Installation art: a critical history*. Londres: Tate.
- Boëtsch, Gilles (2012). Snoep, Nanette Jacomijn; Blanchard, Paul (coords.). *Human Zoos: The Invention of the Savage*. París: Actes Sud et Musée Quai Branly, 2012.
- Derrida, Jacques (2000). «A Self-Unsealing Poetic Text. Poetics and Politics of Witnessing. Jacques Derrida». Trad. Rachel Bowlby. En Clark, Michael P. (Ed.). *Revenge of the Aesthetic. The Place of Literature in Theory Today*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, pp. 180-202. <https://doi.org/10.1525/9780520923508-011>
- E-flux*, 09/04/2019, en <https://www.e-flux.com/announcements/257258/jos-de-gruyter-harald-thysmondo-cane/> [consultado: 19/02/2021].
- Eisler, Benita (2013). *The Red Man's Bones: George Catlin, Artist and Showman*. Nueva York: W. W. Norton.
- Fischer-Lichte, Erika (1998). «Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur». En Fischer-Lichte, Erika; Kreuder, Friedemann; Pflug, Isabel (eds.). *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tubinga, Basilea: Francke, pp. 1-20.
- Foucault, Michel (1976). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Siglo Veintiuno.
- Gurney, George; Heyman, Therese Thau (coords.) (2002). *George Catlin and His Indian Gallery*. Washington, DC: Smithsonian American Art Museum.
- Huyssen, Andreas.(1987). *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Londres: MacMillan Press.
- Kabakov, Ilya; Tupitsyn, Margarita; Tupitsyn, Victor. (1999). «On the installation», *Art Journal*, 58(4), 62-73. <https://doi.org/10.1080/00043249.1999.10791966>
- Lebeer, Irmeline. (1997). *L'art? C'est une meilleure idée! Entretiens 1972-1984*. Nimes: Editions Jacqueline Chambon.
- Le Roux, Hugues. (1889). «Psychologue exotique», *L'exposition de Paris 1889: journal hebdomadaire*, July 27, pp. 170-171.
- McCallam, David (2002). «Waxing Revolutionary: Reflections on a Raid on a Waxworks at the Outbreak of the French Revolution», *French History*, 16(2), 153-173. <https://doi.org/10.1093/fh/16.2.153>
- Obrist, Hans Ulrich. «Ed Atkins interview by Hans Ulrich Obrist», Recent Future Archive, 24/02/2013, en <http://www.recentfuturearchive.com/2013/02/ed-atkins-interview-by-hans-ulrich.html> [consultado: 17/10/20]

- Palermo, Lynn E. (2003). «Identity under Construction: Representing the Colonies at the Paris Exposition Universelle of 1889». En Peabody, Sue; Stovall, Tyler (coords.). *The Color of Liberty: Histories of Race in France*. Duke University Press, pp. 285-301. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1220qbg.18>
- Petersen, Anne Ring (2015). *Installation Art: Between Image and Stage*. Copenhague: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen.
- Pilbeam, Pamela (2003). *Madame Tussaud and the History of Waxworks*. Nueva York: Hambledon and London.
- Potts, Alex (2001). «Installation and Sculpture», *Oxford Art Journal*, 24(2), 5-23. <https://doi.org/10.1093/oxartj/24.2.5>
- Potts, Alex (2001). *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*. New Haven-Londres: Yale University Press.
- Rebentisch, Juliane (2012). *Aesthetics of Installation Art*. Berlín: Sternberg Press.
- Roos, Jane M. (2017). «Courbet, Catlin, and the Exploitation of Native Americans», *Tansatlantica. American Studies Journal*, 2. <https://doi.org/10.4000/transatlantica.11062>
- Santesso, Aaron (2014). «Living Authenticity: The World's Fair and the Zoo». En Hollengreen, Laura; Pearce, Celia; Rouse, Rebeca; Schweizer, Bobbie (coords.). *Meet Me at the Fair: A World's Fair Reader*. Pittsburgh: ETC Press, pp. 41-51.
- Schechner, Richard (2004). *Performance Theory*. Londres: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203426630>
- «Something is Missing. Ed Atkins interviewed by Marc-Christoph Wagner in Berlin in October 2017», YouTube, en <https://www.youtube.com/watch?v=H1iwLbwxKys> [consultado: 17/10/2020].
- Speed, Mitch. «“A plea for empathy”: Ed Atkins opens up to Mitch Speed», Art-Basel, en <https://www.artbasel.com/news/ed-atkins-avatars-animations-experimental-writing> [consultado: 17/02/2021].
- Žižek, Slavoj (1989). *The Sublime Object of Ideology*. Londres: Verso.
- Žižek, Slavoj (2009). «From reality to the real». En Storey, John (Ed.). *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4.ª ed. Harlow: Pearson Education.



► **DEVENIR CARLOS V**
▷ *Jorge Ribalta*



1. *Imperio (o K.D.)* (2013-14), en la exposición *Monumentmaschine*, WKV, Stuttgart, 2016.

1. Anacrónico crónico

Esta es una breve presentación de mi trilogía sobre el Carlos V tardío, el de la década de 1550. Es decir, el Emperador en decadencia, con su abdicación, retiro y muerte en Yuste como momentos estelares. Es un trabajo que aborda algunos mitos fundacionales del mal llamado Imperio español, que es más bien el Imperio Habsburgo. Carlos V deviene un símbolo al que hay que interrogar tanto acerca de la historia de la nación española como acerca de la lógica imperial-financiera del capitalismo desde la temprana edad moderna en Europa.

Mi trabajo en torno a Carlos V empezó en 2013, y de forma casual, cuando tuve una proposición para ir a fotografiar a Yuste. Por esa razón empecé a investigar sobre Carlos V, del cual no sabía nada. Esa investigación desencadenó un proceso más complejo del que yo podía imaginar. Llegué rápidamente a la conclusión de que Carlos V nos hablaba de la actualidad. Dicho de otra manera, que era una figura de enorme utilidad para interpretar nuestro tiempo, el mundo occidental en la era de la gran recesión iniciada en 2007.

Me pareció que ese Carlos V viejo y arruinado era la contra-imagen de una historia nacional fuertemente mitificada, y condensaba los interrogantes acerca de la historia de España como «proyecto inacabado», siguiendo los términos de mi admirado Antonio Miguel Bernal (que ha sido mi principal referencia en la aproximación histórica al siglo *xvi* español).¹ También encarnaba los interrogantes acerca de la crisis financiera y de la deuda pública, que en España se tradujo en el rescate bancario de junio de 2012 y que permitía el paralelismo con el reinado en bancarrota que Carlos V legó a Felipe II. Cuando el rey Juan Carlos I abdicó en junio de 2014 yo ya había hecho el grueso de mis fotografías y estaba dando la forma definitiva a mi primera serie y preparando la primera exposición, que iba a tener lugar en enero de 2015.² De modo que la abdicación de Juan Carlos I me pareció que era una confirmación de mis intuiciones acerca del paralelismo de nuestro tiempo con la época en torno a 1550.

2. Algunas cuestiones programáticas: momentos estelares de la historia de la fotografía

Antes de entrar a hablar y presentar mi trilogía «carolina», tengo que exponer muy rápido qué es lo que intento hacer con mi trabajo fotográfico.

De manera muy sintética, mi trabajo de la última década larga, pongamos de 2005 en adelante, es una excavación del inconsciente de la fotografía y en particular de la «idea documental», que me parece central para la fotografía.³ Parto de entender el método documental como una decantación de la utopía estética moderna de que la fotografía explica la complejidad social. Intento mantener viva esa utopía. Para ello, mi operación consiste en traer al presente esa «idea documental» histórica a través de la interiorización y re-es escenificación de lo que entiendo como sus tres «momentos estelares» en la historia de la fotografía, que constituyen como una serie de capas o estratos en el inconsciente del dispositivo fotográfico.

El primer momento estelar es la década de 1850. Es el momento fundacional por excelencia en que se dan por primera vez las condiciones para el surgimiento de una episteme documental de la fotografía, fundamentalmente la implantación del negativo. Se trata de la primera revolución tecnológica en la historia de la fotografía, con la combinación del negativo al colodión y el positivo a la albúmina y el nacimiento de la reproductibilidad

1. Antonio Miguel Bernal, *España, proyecto inacabado. Costes/beneficios del Imperio*, Madrid, Marcial Pons, 2005.

2. *Monumento máquina*, Centro José Guerrero, Granada, enero-abril, 2015. Posteriormente presentada en la Fundación Helga de Alvear, Cáceres (abril 2015-enero 2016) y en el Württembergischer Kunstverein (WKV), Stuttgart (febrero-mayo, 2016). Hay una publicación homónima.

3. Tomado libremente de John Grierson, «The Documentary Idea», en Forsyth Hardy (Ed.), *Grierson on Documentary*, Londres, Collins, 1946, pp. 178-189.

fotográfica. Los primeros álbumes fotográficos surgidos de la *imprimerie* de Louis Desiré Blanquart-Evrard en Lille, el primer editor de publicaciones fotográficas, lo convierten a su manera en uno de los verdaderos padres (aunque relativamente ignorado) de la fotografía. Es la época de las campañas fotográficas de los monumentos históricos, con la Mission Héliographique de 1851 en Francia como la primera, así como las campañas de Oriente Medio con Auguste Salzmann, Maxime Du Camp, etc. En España la figura clave es Charles Clifford, fotógrafo de la reina Isabel II con sus álbumes de los viajes reales, de los que surge su primer repertorio monumental de España, o su seguimiento de la construcción del Canal de Isabel II.

La idea esencial que me interesa retener de este periodo es que la fotografía nace como instrumento archivístico y de propaganda al servicio del Estado-nación industrial y colonial. Los monumentos y el patrimonio son indisolubles de la producción de un discurso nacional o del nacionalismo.

El segundo momento estelar es en torno a 1930. En cuando surge el discurso documental propiamente dicho en cine y fotografía. John Grierson, uno de los padres del concepto, lo definió para la posteridad como el «tratamiento creativo de la actualidad».⁴

Es el momento de una segunda revolución tecnológica en la historia de la fotografía, la de la revolución de la cultura visual de masas de entreguerras, que comporta la eclosión de la visualidad moderna, con las revistas y la prensa ilustrada, la masificación del cine, las exposiciones de propaganda y la publicidad como algunos de sus elementos centrales. El documental aparece como un discurso que surge del encuentro y la tensión del arte y los medios de comunicación.

En ese contexto, el documental surge con la misión de representar al «hombre común», al hombre de la calle, al trabajador. El documental surge para representar el nuevo protagonismo político de la clase trabajadora en la democracia de masas. Esa demanda se materializa en las diferentes corrientes y prácticas dentro de ese nuevo campo documental: el movimiento internacional de la fotografía obrera promovido por Willi Münzenberg, los poemas documentales y militantes de Joris Ivens, la «factografía» soviética en torno a Sergei Tretiakov, el movimiento documental británico en torno a Grierson, la Farm Security Administration en Estados Unidos, etc. Es también la época que teoriza que la fotografía permite comprender la complejidad social, una idea que parece de manera más o menos simultánea en autores tan dispares como Tretiakov, Lewis Mumford o James Agee. La idea esencia a retener de este segundo momento es que el documental es un discurso sobre la representación del trabajo y del trabajador.

4. *Op. cit.*, p. 11.

El tercer momento estelar es la década de 1970, el nacimiento de nuestra época. Es la tercera revolución tecnológica de la fotografía, la de la era Instamatic, y de la plena democratización de la fotografía, una promesa que se cumple algo más de un siglo después de su aparición. En ese contexto, se produce una resignificación de la idea documental como instrumento de crítica de la representación y de crítica de la modernidad a partir del conceptualismo, el feminismo y el marxismo. Allan Sekula lo sintetiza en un texto programático: reinventar el documental es criticar (o dismantlar) la modernidad.⁵ En los setenta se produce una relectura de los treinta a contrapelo del humanismo de la posguerra. En la época del feminismo, los estudios culturales, la semiótica y la crítica institucional, la fotografía solo puede ser entendida como ideología y como espacio de conflicto, ya no como un medio transparente y un «lenguaje universal». Martha Rosler y Jo Spence, entre otros, articulan y teorizan las nuevas (micro) políticas de la representación fotográfica.⁶

De aquí se desprende una tercera idea esencial: la fotografía debe incorporar una dimensión autocrítica y visibilizar las relaciones de poder que le son implícitas y su propia inscripción institucional. La autocrítica es la pre-condición para que la fotografía produzca empoderamiento.

La interiorización de estos tres momentos estelares me lleva a formular mi proyecto artístico como una continuación del proyecto documental moderno, de un modo autorreflexivo para representar el campo cultural y el trabajo cultural, que es el campo en el que me inscribo y el trabajo que practico. Se trata de un documental como forma de crítica institucional.

3. Más cuestiones programáticas: el espacio público de la fotografía

Otra cuestión programática que tengo que explicar brevemente es el uso del espacio expositivo saturado de imágenes. Mis series incluyen muchísimas imágenes. Por ejemplo, la exposición *Monumento máquina* en Granada y Cáceres incluía casi quinientas imágenes en solo tres series y en Stuttgart se amplió a cerca de setecientas con otras dos series. La segunda parte de la trilogía sobre Carlos V, la serie *Renacimiento* incluye ciento setenta fotografías.

5. Allan Sekula, «Dismantling Modernism, Reinventing Documentary», *Massachusetts Review* 19, 4 (diciembre 1978), pp. 859-883. Existen varias reimpressiones del texto. Está traducido al castellano en Jorge Ribalta (Ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp. 35-63.

6. Este debate está documentado en Jorge Ribalta (Ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004 y en Jorge Ribalta (Ed.), *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Ensayos y documentos (1972-1991)*, Madrid, Museo Reina Sofía, 2015.

Apuntaré solo dos ideas clave sobre esta cuestión:

La primera idea es la necesidad de producir de lo que llamo un «espacio fotográfico público», y que tiene dos sentidos entrelazados, uno digamos arqueológico y otro digamos polémico. Desde el punto de vista «arqueológico», es una referencia a los salones de 1850, al modo como la fotografía aparece en el espacio público moderno de las exposiciones artísticas e industriales.

Es también una reivindicación de los usos populares o plebeyos de la fotografía, una referencia al álbum familiar y a los diversos usos de las paredes de imágenes. Por ejemplo, el tipo de espacios fotográficos que aparece en las peñas o asociaciones flamencas y que he documentado e imitado en mi serie *Laocoonte salvaje*.

En ambos casos es una crítica al *tableau*, el modelo de la pintura de historia como modo dominante de ocupar el espacio institucional del arte por parte de la fotografía en el arte contemporáneo de los últimos cuarenta años.

Jeff Wall es posiblemente el mejor representante de este paradigma fotográfico dominante desde los años ochenta y también quien mejor explica el sentido del *tableau* como la forma del espacio público moderno que aparece en los salones y en la contemplación colectiva de la pintura. La forma *tableau* se corresponde con ese tipo de espacio público burgués moderno.⁷

Frente a ello, me parece posible argumentar la defensa de la fotografía como un arte menor y como una contra-esfera pública (o esfera pública plebeya) que se materializa en esos espacios saturados de imágenes de pequeño formato. Se trata de visibilizar de manera polémica la oposición de espacio público burgués vs. espacio público plebeyo, la existencia de públicos y contrapúblicos como elemento constitutivo de la idea de democracia liberal que se fundamenta en la existencia de tales espacios artísticos como los salones, las exposiciones, los museos, pero también, sus exclusiones, los clubes y los círculos privados o secretos. Se trata de subrayar la filiación de la fotografía con tales esferas públicas plebeyas. El espacio público aparece entendido como un espacio no unificado, como un espacio de lucha y disputa por la hegemonía. Al establecer esta filiación, no se trata tanto de rechazar la promesa de una esfera pública democrática moderna a la manera de Jürgen Habermas, sino, a la manera de Nancy Fraser, de señalar la diversidad en conflicto que es constitutiva de la idea de espacio público democrático, intentado evitar en lo posible una dialéctica populista. Y sobre todo se trata de señalar que la forma que adopta la fotografía está determinada por tal concepción subyacente de esfera pública. La fotografía como objeto público es la materialización de una cierta idea de democracia, un espacio siempre en

7. Conferencia de Jeff Wall en BOZAR, Bruselas, 13 de julio de 2011, con motivo de su exposición retrospectiva *The Crooked Path*, video disponible en <https://americansuburbx.com/2011/07/asx-tv-jeff-wall-meet-jeff-wall-2011.html>

disputa (y de hecho actualmente inexistente en la era de la pandemia, con los museos cerrados, etc.).

La segunda idea asociada a la acumulación y abundancia de imágenes es la de idea de serie o de serialidad como condición epistémica de la fotografía, asociada a la idea documental que surge de los años treinta. La fotografía explica y produce significado a través de las relaciones de imágenes, tal como explicó de manera ejemplar Sergei Tretiakov.⁸



2. *Laocoonte salvaje* (2010-11), en la exposición *Monumento máquina*, Centro José Guerrero, Granada, 2015.

4. *Charles Quint c'est moi*

Si mi trabajo con la fotografía aspira a ser una excavación del inconsciente del dispositivo fotográfico, mi trabajo sobre Carlos V quiere ser una excavación en el inconsciente del propio sistema cultural donde mi trabajo se inscribe. Mi argumento es que el campo cultural es por excelencia un mecanismo de naturalización del nacionalismo en tanto que esa es la lógica implícita de las políticas culturales y del patrimonio histórico. La cultura, dicho de manera muy sintética, no es que sea el producto de la nación, sino que es un medio a través del cual la nación se reproduce y legitima. En nuestra época, a esa lógica «nacionalista» de la cultura se le suma otra, que es la del *branding* o el consumo de las identidades locales y nacionales en las redes del turismo global. Es la lógica de la «patrimonialización total» de nuestra época, con las

8. Ver el número monográfico sobre factografía soviética, *October* 118 (otoño, 2006).

políticas de patrimonio mundial de la UNESCO como su expresión suprema. Lo que vemos es como, en una economía postindustrial orientada al turismo, las ciudades y los lugares históricos se adaptan a las lógicas del marketing y el consumo.

Los artistas y trabajadores culturales estamos insertos en estas lógicas, queramos o no. Mi trabajo sobre Carlos V es un intento de objetivar tales lógicas.

Mi exposición *Monumento máquina* incluía varias series, además de la primera sobre Carlos V —titulada *Imperio, (o K.D.)*—, sobre como el campo cultural produce un discurso sobre la nación, en este caso sobre España. El título *Monumento máquina* incluía varias referencias (a Deleuze y Guattari y sus «máquinas deseantes» o a Heiner Müller y su «Hamlet-máquina», entre otras) y era una alusión a como el monumento y el campo cultural son medios para la interiorización subjetiva del discurso sobre la nación. El monumento como mecanismo psíquico y cultural mediante el cual se produce la pertenencia a una comunidad.

Mi serie *Laocoonte salvaje* era una observación del sistema cultural flamenco en España. Comportaba una crítica a la retórica neorrealista y folklorizante dominante en las representaciones del flamenco, centrada en el cuerpo del artista. Al desplazar la cámara del artista, de la figura al fondo, lo que aparece es un sistema o campo cultural del cual el artista es solo una pequeña parte, que está constituido por múltiples agentes: las peñas, la industria discográfica, las escuelas, los despachos de las administraciones, los monumentos, los bares, los barrios... En suma, el flamenco es ese sistema, no solo su forma artística pública.



3. *Laocoonte salvaje*, detalle del montaje.

En la serie utilicé un espacio saturado de imágenes colgadas a cuatro o cinco alturas, con referencia a las paredes de las peñas flamencas, una idea de espacio fotográfico público de carácter popular o plebeyo a la que ya me he referido.

La serie *Scrambling* estaba hecha en la Alhambra, que fue primer monumento nacional español declarado como tal en 1872. La serie quería representar los mecanismos y procesos de producción del monumento. El monumento aparecía entendido como una fábrica, al ser representado a través de los procesos de la seguridad del recinto, la restauración y el mantenimiento, los trabajos de jardinería y el sistema del agua, el marketing y la explotación comercial del monumento, etc. Esta serie se organizaba en pequeñas secuencias, como una serie de poemas documentales en torno a cada uno de esos procesos y mecanismos. La serie está hecha en 2011, al final de las obras de restauración del sistema hidráulico del Patio de los Leones, con el patio levantado. De ese modo, el monumento aparece como un cuerpo abierto en la mesa de disección.



4. *Scrambling* (2011), en la exposición *Monumentmaschine*, WKV, Stuttgart, 2016.

5. ¿Imperio?

Mi trilogía sobre Carlos V se inició con *Imperio (o K.D.)*, realizada en 2013-2014, sobre la abdicación, retiro a Yuste y muerte de Carlos V. Hecha en Yuste y varios lugares de España y Europa. Ofrecía una imagen del rey en sus aspectos más frágiles, el paso del cuerpo simbólico al cuerpo mortal.⁹

Carlos V era entendido como una figura clave para pensar la debilidad o el malestar del sistema político español, la idea que apuntaba al principio de España como «proyecto inacabado», tomada de Antonio Miguel Bernal.

9. Ernst Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política*, Madrid, Akal, 2012.

Este concepto expresa una serie de disfunciones estructurales en la constitución de España como estado moderno a partir de finales del siglo xv derivado de un salto de escala desmesurado: del paso de un conglomerado de reinos que entran a formar parte de un imperio mundial en un periodo brevísimo de apenas cuarenta años. Es decir, los cuarenta años que van del inicio del reinado de los Reyes Católicos en 1479 hasta la coronación de Carlos V como emperador del Sacro Imperio Romano en 1520, pasando por la inflexión fundamental de 1492 y la llegada de Colón a América y el inicio de la conquista, que produce la gran dislocación geográfica de la modernidad.

Algunas de esas disfunciones, siguiendo a Bernal, serían por ejemplo estas: la falta de integración de los varios reinos hispánicos en un proyecto común, como pasó con otros estados coloniales europeos, debido al monopolio castellano de la Carrera de Indias; la condición de los reinos hispanos como instrumentales para una hegemonía política europea de carácter dinástico; el altísimo coste económico de tal hegemonía, cuya base era militar, y que causó un estado de bancarrota estructural en los reinos hispanos, empezando por Castilla; la ausencia de beneficios generados por la explotación de las Indias, en particular del oro y sobre todo la plata, que fundamentalmente sirvió para pagar los créditos bancarios (la deuda pública, digámoslo así aunque sea inexacto), con lo cual no sólo no hubo un enriquecimiento sino un empobrecimiento de Castilla a lo largo del siglo xvi; etc. En suma, el precio que tuvo que pagar eso que llamamos España por formar parte de tal imperio fue muy elevado y la balanza de costes y beneficios fue a la larga desfavorable.¹⁰

La serie adopta una estructura teatral en tres actos, cada uno dividido en varias escenas. De esta serie surge la idea de tragicomedia documental, una articulación de métodos documentales con la escenificación de elementos históricos que se organiza como un teatro mental. La autorreflexividad de la crítica institucional adopta también elementos de autoanálisis e intenta demostrar la interiorización psíquica de los mecanismos institucionales: la institución interiorizada, o el enemigo interior.

El primer acto transcurre en Yuste. La primera escena es la llegada al recinto del palacio y monasterio, la segunda es una recreación de un paseo imaginario de Carlos V por el estanque frente al palacio, es un «devenir Carlos V». El fotógrafo se convierte en Carlos V, caminando tambaleante. La tercera es el interior del palacio y la conexión con la iglesia, a través de una ventana desde la cual Carlos V podía rezar en su dormitorio y contemplar en gran cuadro *La Gloria* de Tiziano en el altar de la iglesia, representando su propia llegada al cielo y su recibimiento por la Santísima Trinidad en persona.

El segundo acto se componía de dos escenas. La primera era el regreso de Yuste al pueblo vecino de Cuacos, pasando por un cementerio militar

10. Antonio Miguel Bernal, *op. cit.*

alemán desde el que realicé unas imágenes de la salida de la luna, a modo de homenaje a una célebre imagen de Ansel Adams: *Moonrise Over Yuste*. Había también alusiones a Clifford, que fotografió Yuste y su entorno en uno de los viajes reales a Extremadura y Andalucía. La segunda escena transcurría en Bruselas, la ciudad de Carlos V, y era un recorrido por lugares vinculados a la abdicación de 1555, así como una observación del *merchandising* y la explotación turística de la figura del emperador.

El tercer acto era una especie de ensoñación de Carlos V al recordar en su vejez sus grandes momentos triunfales, su coronación imperial en Bolonia, las campañas de Pavía y Túnez, su luna de miel en la Alhambra, etc. La segunda escena, con la que se cerraba el conjunto, era sobre el reverso carnavalesco de la gloria y de la corte, sobre los payasos y los bufones, con fotografías realizadas en los ensayos de una ópera bufa (*Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo) en el Palacio de Carlos V en la Alhambra, mezclado con el *merchandising* y la «patrimonialización» de la figura del emperador. La última imagen era un retrato del banquero de Carlos V, Anton Fugger, colgado en la sección del Renacimiento de la nueva sede del Louvre en Lens, que se levanta en una antigua mina de carbón y que enlaza con el segundo capítulo de esta trilogía.



5. *Imperio (o K.D.)* (2013-14), en la exposición *Ficciones y territorios. Arte para pensar la nueva razón del mundo*, Museo Reina Sofía, Madrid, 2016.

6. ¿Renacimiento?

La segunda serie de mi trilogía es *Renacimiento. Escenas de reconversión industrial en la cuenca minera de Nord-Pas de Calais*, realizada en 2014 en la región fronteriza del norte de Francia con Bélgica, antigua frontera de Flandes con Francia donde tuvieron lugar las últimas campañas militares de Carlos V en la década de 1550.

Renacimiento fue realizada en paralelo a *Imperio*. Es la observación fotográfica de un proceso de reconversión de una economía productiva

industrial, basada en la explotación del carbón, a una economía de la cultura, basada en el consumo cultural y de las industrias culturales, de la comunicación, el audiovisual, la cultura digital, el ocio... un proceso que es global y en el que participamos, por activa y por pasiva, los artistas y las instituciones del arte.

Este proyecto es interrogativo. El título de la serie es una cita al lenguaje publicitario en la promoción del nuevo museo Louvre Lens, que se presenta como símbolo de un nuevo Renacimiento para la región. Ese título debería llevar un interrogante: ¿realmente estamos ante un «renacimiento»? Es característico que esta reconversión económica va acompañada de una propaganda y una retórica que buscan el consenso social y ocultan las preguntas sobre los efectos sociales de tal modelo. *Renaissance* es también el lema del proyecto de desarrollo urbano Lille 3000. Esto lo he sabido después y es una pura casualidad la coincidencia y simultaneidad de mi título con el de Lille 3000 (*blame it on the Zeitgeist!*).

La pregunta a la que la economía postindustrial y su grandilocuente propaganda no responde es si será capaz de proporcionar las condiciones para las clases populares que produjo el capitalismo industrial de la posguerra a lo largo del periodo que el historiador Eric Hobsbawm ha denominado la «edad de oro» del capitalismo, el periodo de los años 1950 y 1960, la época de mayor progreso y mejora que han experimentado las clases populares en la historia de la humanidad.¹¹

El subtítulo de la serie, «escenas», tiene también un doble sentido: vistas o paisajes, pero también partes o momentos de una representación teatral. El modelo teatral está aquí de nuevo presente, como en la serie anterior.

La serie tiene una estructura en tres actos o momentos: el primero es de carácter histórico, surge de como la observación del presente desencadena un mecanismo de memoria que se remonta al siglo XVI y el surgimiento del sistema europeo de los estados nación y la economía capitalista. La última imagen de *Imperio* y la primera de *Renacimiento* son consecutivas: mismo lugar, Louvre Lens, y mismo retrato de Anton Fugger. Esa región, actualmente francesa, perteneció a Flandes en la época de Carlos V y se anexionó a Francia con Luis XIV. La segunda escena era una búsqueda de los restos de Blanquart-Evrard y su *imprimerie* en el área metropolitana de Lille, y la tercera un recorrido por los escenarios donde Joris Ivens realizó en 1933 su film *Misère au Borinage*, sobre una huelga minera, en esa misma región (el Borinage) en la zona fronteriza de Bélgica. Esas tres primeras escenas son, por tanto, tres excavaciones que hacen aparecer microhistorias locales elocuentes de una historia mayor. La región aparece, así, como un escenario central en la historia de la geopolítica del capitalismo moderno en

11. Eric Hobsbawm, *Historia del siglo xx*, Barcelona, Crítica, 1995.

Europa, en la historia de la fotografía y en la historia de la cultura documental, respectivamente.

El segundo acto es sobre el «devenir monumento» y las lógicas y mecanismos de la patrimonialización del pasado industrial y de la memoria de la clase obrera. La primera escena es un recorrido por varios de los antiguos lugares mineros actualmente declarados Patrimonio Mundial por la UNESCO, principalmente las fosas Arenberg en Wallers y las fosas de Oignies. La segunda escena es monográfica sobre el Museo Minero de Lewarde, el museo pionero de este tipo en la región y en Francia, y la tercera es sobre diversas iniciativas de integración del patrimonio industrial y la cultura obrera, sindical y del trabajo en las políticas culturales.

El tercer acto es sobre la dialéctica entre trabajo y ocio. Sobre la persistencia de la economía industrial y sobre los paisajes y espacios de la nueva economía, así como de las nuevas economías del ocio. Las últimas imágenes son sobre el Louvre Lens. Si la serie se iniciaba con el retrato de Fugger, termina con una imagen de una mujer de la limpieza en la cafetería del museo.



6. *Renacimiento. Escenas de reconversión industrial en la cuenca minera de Nord-Pas de Calais* (2014), en la galería Elba Benítez, Madrid, 2019.

Esta serie ha sido también un experimento sobre la relación de imagen y texto. Uno de los problemas de este método de trabajo y de esta compleja estructura teatral es cómo articular las imágenes y su estructura con el imprescindible elemento textual. La investigación en la que se basa el trabajo no puede limitarse a un conjunto de imágenes, por mucho que su

organización sea muy elaborada. El texto es un elemento constitutivo de la obra y, en este caso, se formaliza como un largo texto en forma de periódico, que es empapelado literalmente en una de las paredes, a modo de pie de foto desbordado. El texto se «espacializa». Lo documental, lo narrativo y lo ornamental forman parte asimismo integrante de esta concepción teatralizada de la exposición.

7. Follow the money

Sobre la tercera parte de la trilogía todavía no puedo hablar demasiado. Fue iniciada en 2016 y está aún en curso, carece de una estructura definida y de un título en firme. Es todavía un magma sin solidificar. Trata de la economía de la plata en la colonización de América, y completa así la geografía simbólica del Imperio esbozada con las dos anteriores, España y Europa respectivamente. Se centra en el tipo de colonización extractiva y monetaria que caracterizó la conquista de América. Su eje es el dinero y la banca, en particular la relación de Carlos V con la saga de banqueros alemanes Fugger. *Follow the money*: la ruta del dinero lleva al culpable y acaso los Fugger eran los que movían los hilos del Imperio. La serie se basa en la ruta de la plata americana y se organiza a partir de una dialéctica entre la plata y el cacao, cuyos granos se utilizaban como moneda en el periodo prehispánico. En parte está motivada por el descubrimiento del chocolate Carlos V, que es un chocolate muy popular en México.

Está realizada principalmente en el eje geográfico Augsburgo-Sevilla-México.

Las primeras imágenes son de Augsburgo, la ciudad de los Fugger, en donde el nuevo museo Fugger-Welser escenifica mediante dramatizaciones proyectadas el despacho de Jakob Fugger y recrea el momento previo a la coronación imperial de Carlos V en 1530, que fue financiada por Fugger y marcó esa tendencia fundamental de su reinado a un endeudamiento a la larga insostenible. Otras imágenes son un recorrido por los diversos lugares de los Fugger, en particular los restos del palacio donde se alojaba Carlos V cuando estaba en Augsburgo y donde posó para Tiziano en los retratos de su época álgida de Mühlberg. Las imágenes de Sevilla siguen el itinerario de la plata desde el antiguo puerto en el Guadalquivir, junto a la Torre del Oro, hasta la Casa de Contratación en el Alcázar. En la actual calle Santander, que une ambos puntos, permanece la sede de Hacienda, y estaba la antigua ceca o casa de la moneda, actualmente el Teatro de la Fundición. Otros lugares en España donde se sigue el rastro de los Fugger son Medina del Campo, capital económica de escala europea con sus ferias anuales, las factorías Fugger en Madrid y Almagro, y la mina de mercurio de Almadén, concedida por Carlos V en exclusiva a los Fugger en compensación de la deuda crónica. El mercurio se convirtió a partir de 1550 en fundamental para la amalgamación de la plata americana. Los barcos llegaban a Veracruz cargados de mercurio y volvían a Sevilla cargados de plata. En México los lugares fotografiados incluyen Taxco, la capital mítica de la plata, con su actual

mercadillo o *tianguis* de la plata de los sábados; Pachuca, donde tuvo lugar la primera amalgamación de la plata con mercurio realizada hacia 1555 por el sevillano Bartolomé de Medina, cuya antigua hacienda es actualmente una de las sedes de la Universidad del Estado de Hidalgo; y también varios lugares clave en la historia del chocolate y, en particular, del chocolate mexicano Carlos V, incluyendo su fabricación en la gran factoría Nestlé en Toluca.

8. *Je est un autre*

Empecé a trabajar como artista a finales de la década de 1980, en un contexto dominado por discursos sobre la industria cultural y unas políticas orientadas a la producción. Progresivamente y sobre todo a partir de la crisis de 2007-2008, la política cultural se ha desplazado hacia el patrimonio y la conservación. Dicho de otra manera, el paso a un ciclo económico de recesión comporta el paso de una economía cultural expansiva y de crecimiento a una economía cultural de escasez y de explotación del pasado. Vivimos de rentas. Es lo que llamo la «patrimonialización total». El declive de la financiación estatal pública para la cultura coincide con el nuevo protagonismo de los organismos internacionales como la UNESCO y el discurso del patrimonio mundial, pero esta política cultural patrimonial transnacional es una política sin financiación.

Espero que mi trabajo sobre Carlos V sea a la vez un síntoma y un documento de este cambio de ciclo, del paso de una concepción de la cultura como producción a otra de la cultura como monumento.

La cámara es un instrumento de des-subjetivación. Me permite ser otro: devenir Carlos V. Así, Carlos V aparece como un alter ego tragicómico y paródico que me permite escenificar un desdoblamiento de la enunciación: una excavación de los mecanismos psicológicos de interiorización de la nación, mediante el uso de una estructura y método teatrales. Entender mi trabajo como una tragicomedia o drama documental es mi forma de «reinventar» el documental como un método de observación fotográfica de la materialidad del presente histórico, también incorporando la dimensión psíquica (el malestar, el síntoma) que comporta tal observación.

III.

**REVOLUCIONES:
DEL FIN AL PRINCIPIO
DEL TIEMPO**

▶ **EL ESPECTÁCULO DEL TIEMPO CONTRA EL TIEMPO DEL ESPECTÁCULO: ¿PUEDEN SER LAS IMÁGENES TODAVÍA REVOLUCIONARIAS?¹**

▷ *Andityas Soares de Moura Costa Matos*
Universidade Federal de Minas Gerais

1. El tiempo del espectáculo

Considerando que este artículo está destinado a un libro colectivo dirigido a debates en el campo del arte y de la estética contemporánea, es necesario aclarar que el carácter «abstracto» y «general» de algunos conceptos aquí explorados, como suele ocurrir en el ámbito filosófico, no quiere decir que entiendo la teoría del espectáculo como una gran narrativa capaz de explicar sin fisuras la realidad. Mi intención no es presentar el espectáculo como una teoría totalizadora de la realidad —como realmente hizo Debord y tal vez lo haría incluso hoy si estuviera vivo— sino demostrar la relevancia de esta teoría que, entre otras, sirve para hacer *ciertas* lecturas de *ciertas* realidades. En este sentido, la tesis que desarrollo en este texto es que la teoría de la sociedad del espectáculo, mucho más que una concepción hegeliano-marxista de la economía, puede leerse como una teoría de la temporalidad, es decir, una teoría capaz de revelarnos cómo los seres humanos perciben y experimentan el tiempo hoy, acercando así Debord a algunos teóricos que nos ven sumergidos en lo que ellos llaman «largo», «extenso» o «lento» presente, como Gumbrecht, por ejemplo.²

De hecho, los debates suscitados por el magistral ensayo-manifiesto publicado en 1967 bajo el título *La sociedad del espectáculo (La société du spectacle)* no han sabido identificar la que es tal vez la mayor contribución que Guy Debord aportó a la filosofía: la idea de que el espectáculo representa un nuevo modelo de tiempo,³ es decir, el sentido de la práctica total de una formación económico-social.⁴ Y eso porque el tiempo no es una entidad objetiva, sino una construcción humana, por lo que un nuevo régimen de subjetivación presupone siempre una nueva percepción del tiempo. Tal como escribe Francis García Collado, esto significa que todos los conceptos de tiempo están dentro de un imaginario social, por lo que debemos

1. En sus dos primeras secciones, este texto retoma algunas consideraciones contenidas en mi libro *Filosofía radical y utopía: inapropiabilidad, an-arquía, a-nomia*, Bogotá, Siglo del Hombre, 2015.

2. Hans Ulrich Gumbrecht, *Lento presente: sintomatología del nuevo tempo histórico*, Madrid, Escolar y Mayo, 2011.

3. Debord desarrolla esta reflexión a lo largo de todo el libro, pese a reservar específicamente el capítulo vi a una discusión concentrada del tema.

4. Guy Debord, *La société du spectacle*, París, Gallimard, 1992, § 11.

considerar las repercusiones de las nuevas teorías del tiempo —como la del espectáculo— para descubrir y combatir las nuevas formas de poder, ya que, simplemente, tiempo es poder.⁵

El espectáculo no es una imagen, sino una relación social entre personas mediada por imágenes, una visión de mundo (*Weltanschauung*) que se objetivó y que se traduce como afirmación de la apariencia y negación visible de lo vivido; como tal, es la ideología por excelencia, ya que empobrece y falsifica la vida, alejando al ser humano del ser humano ya que lo abandona al poder de las cosas que él mismo produjo, tomadas por la «realidad real».⁶ En el lema tautológico del espectáculo —exigido por la monopolización de la apariencia— se revela su substancia más radical, capaz de superar tanto a las ontologías antiguas del *ser* como a las moderno-burguesas del *tener*, ya que para el espectáculo lo que vale es el *parecer*: «lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece».⁷

Por esta razón, el espectáculo no puede ser más que un discurso ininterrumpido que el orden hace sobre sí mismo, un «monólogo elogioso»⁸ en el cual se funden sus funciones y objetivos, su forma y contenido. En nuestra época esta forma-contenido omnipresente solo puede ser la del culto a la riqueza, con lo que se percibe cuán esencial es el espectáculo para mantener el orden capitalista. Toda discusión sobre el poder directivo de los medios necesita tener en cuenta este hecho para redimensionar la extensión del control.

El espectáculo consiste, por lo tanto, en una forma-contenido cerrada que, dejando de lado técnicas más rudimentarias como la del lavado de cerebro puro y simple, confiere al público la sensación de ligereza y libertad que solo el consumo puede proporcionar a quienes lo sustentan. Por este motivo las personas no son capaces de entender el carácter fantasmagórico del espectáculo que legitima un mundo reservado a unos pocos y mantenido a través de enormes sufrimientos humanos.

Esta constatación acarrea una pregunta previa: ¿cómo podemos entender el espectáculo si estamos dentro de él? En realidad, este problema aparente representa la única verdadera solución al enigma, ya que solo puede entender el espectáculo quien participa de este. En el mundo del espectáculo, la perplejidad de Winston Smith resultaría incomprensible. En 1984 de George Orwell, Winston aseguraba entender el cómo, pero no el porqué del Gran Hermano. Ahora bien, para el espectáculo el *cómo* corresponde, punto por punto, al *porqué*. En efecto, el espectáculo consiste en una técnica de especialización del poder que tiene como única finalidad su automantenimiento,

5. Francis García Collado, «Comunicació i poder: per a una lectura biopolítica del temps», *L'Atzavara* 29 (2019), pp. 21-27.

6. Guy Debord, *op.cit.*, §§ 4, 5, 10 y 215.

7. *Op. cit.*, §§ 10 y 12.

8. *Op. cit.*, § 24.

llevado a cabo de modo continuo mediante sus instrumentos específicos.⁹ Esto es lo que significa ser una forma-contenido. El espectáculo existe en sí y para sí, sin otra finalidad que no sea la de su propia reproducción, que es también la reproducción de la opresión social propia del capitalismo, ya en sí mismo espectacular.

El espectáculo tiene una única finalidad: mantenerse indefinidamente. Desde este punto de vista, la finalidad es tan absorbente que acaba transformando a todos los medios en vivencias específicas inmediatas. Todo necesita ser vivido en el finalismo inmediato del momento presente. Para hacer que eso sea posible, es necesaria una nueva temporalidad.

El espectáculo contemporáneo, lleno de imágenes y extremadamente hostil a cualquier texto —con excepción de los *slogans*, que hoy substituyen a los antiguos gritos de guerra tribales—, está estructurado mediante una serie muy diversa de redes que van desde los canales de televisión hasta los grupos contruidos en torno a dispositivos como Facebook e Instagram. De ahí deriva la paradoja que lo funda, ya que el espectáculo es la comunicabilidad que impide la comunicación, la realidad que separa a los seres humanos haciendo uso de aquello que los une.¹⁰

Pese a la variedad de sus manifestaciones sociales, el espectáculo presenta una notable similitud en sus estrategias de acción, las cuales corresponden a sus tres características principales, dado que en su seno se confunden ser y hacer: el espectáculo es *continuo*, *permanente* e *irreflexivo*.

La continuidad está garantizada por la exposición inmediata de una imagen tras otra. El lapso que transcurre entre dos exposiciones es prácticamente inexistente, razón por la cual las mayores contradicciones y absurdos —ideas contrarias al más fundamental sentido común— pueden ser vehiculadas bajo la forma espectacular de la imagen. Ningún problema se percibe porque la velocidad del espectáculo anula, como una perversa dialéctica de superación continua, cualquier posibilidad de reflexión. En el mundo del espectáculo todo es posible, un *sí* puede, al cabo de un minuto, convertirse en un *no* y viceversa. Así, no hay espacio para el pensamiento, ya que, además de continuo, el espectáculo es permanente.

El espectáculo no conoce ni la pausa ni el descanso sin los cuales resulta impracticable la reflexión. El ciudadano integrado de las grandes ciudades mundiales puede encender su televisor a cualquier hora del día o de la noche: este le ofrecerá centenares de canales, miles de imágenes. Esto se potencia aún más gracias a dispositivos tecnológicos que reproducen el espectáculo a escala microscópica e incluso rizomática: en cualquier lugar y a cualquier hora se pueden absorber las novedades espectaculares por medio de teléfonos móviles y *tablets* conectados las veinticuatro horas a internet.

9. *Op. cit.*, § 23.

10. Giorgio Agamben, *A comunidade que vem*, Lisboa, Presença, 1993, p. 43.

La gran fuerza del espectáculo reside en esta *permanencia irreflexiva* que vuelve ineficaz cualquier propuesta de construcción de esferas públicas no comprometidas con la técnica y el dominio. Así, por ejemplo, la perspectiva de autores como Jürgen Habermas, maestro de la «racionalidad comunicativa», ignora el hecho básico de que no podemos aislarnos del espectáculo y construirlo en cuanto algo externo a nosotros mismos.¹¹ En la realidad las posibilidades comunicativas se encuentran íntegramente colonizadas por la vivencia omnipresente del espectáculo, del cual nadie puede librarse gracias a un bello y ético voluntarismo comunicacional, como si la comunicación no fuera, *únicamente e inmediatamente*, el propio espectáculo.

Lo que estamos presenciando en nuestros días es la construcción de narrativas inmediatas sobre el mundo: irreflexivas, digeribles y totalmente disponibles, ellas son capaces de superar los límites del espacio y del tiempo, apuntando a un futuro que se instalará entre la mudez animal y el más allá del lenguaje, traducándose quizás en grandes ideogramas de neón que invoquen la protección de una compañía transnacional cualquiera. Las potencialidades de este sistema solo ahora empiezan a ser descubiertas en toda su magnitud por las «democracias» occidentales, las cuales se dieron cuenta de la posibilidad de, por medio del espectáculo, reescribir la historia *tal como debería haber sido*. Esta es una consecuencia de la aparente atemporalidad del espectáculo, que no niega el tiempo, pero une a todos los tiempos en un solo presente insípido y amorfo. De hecho, el espectáculo inaugura una nueva manera de vivenciar el tiempo, tal como dijo Guy Debord.

2. El espectáculo del tiempo

Antes del espectáculo el mundo conocía básicamente dos modelos ontológicos de tiempo.¹² El primero, propio de Oriente y heredado por Grecia y Roma, es el tiempo circular. Griegos, romanos, persas, chinos, pueblos amerindios y muchos otros creían que presente, pasado y futuro estaban organizados en un círculo sin principio ni fin, de manera que todo lo que es ya fue y volverá a ser nuevamente. La vida humana podía estar organizada en base a la idea de *estación*, la cual designaría el paso de un punto del círculo al otro, teniendo consigo las nociones de destrucción y renovación. La mejor representación de esta idea es la serpiente sagrada que se muerde la cola: *Oroboro*, que no por casualidad es un palíndromo.

Igual que el espectáculo, el modelo circular es continuo y permanente; pero, a diferencia de este, no se desarrolla bajo la forma de la irreflexión: si todas las cosas se renuevan, es preciso entender la mecánica que las mantiene. Eso significa investigar y vivenciar los cambios cósmicos, entendiendo que hay una intimidad secreta entre las cosas del mundo y el tiempo que las sustenta.

11. Michael Hardt y Antonio Negri, *Multitud: guerra y democracia en la era del imperio*, Barcelona, Debate, 2004, p. 300.

12. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*, Madrid, Alianza, 2011.

El tiempo circular implica una concepción misteriológica, ya que las cosas no son lo que parecen ser. Le corresponde al sabio buscar las verdaderas conexiones que mantienen al ciclo funcionando; cuando un hombre muere, no es, como parece, el fin de un ser, sino la continuación de todo el proceso. Bajo la perspectiva del tiempo circular, el mundo es un conjunto de secretos que deben ser descubiertos por el pensamiento capaz de ir más allá de la apariencia de las cosas y alcanzar su esencia. Quizás nadie haya sintetizado tan bien esta noción como el filósofo presocrático Empédocles de Agrigento: «No existe nacimiento de ninguno de los seres mortales, ni tampoco un fin en la funesta muerte, sino que sólo la mezcla y el intercambio de lo mezclado existen, y esto es llamado nacimiento por los hombres».¹³

El círculo simboliza el retorno sobre sí mismo, la unión de principio y fin, la negación dinámica de cualquier principio y fin absolutos. La consecuencia más clara del modelo circular es su resistencia ante las transformaciones extrínsecas de la realidad. De hecho, bajo la perspectiva del tiempo circular se debe evitar cualquier cambio que no sea propio de la dinámica natural y autorrecursiva del ciclo nacimiento-crecimiento-degeneración-muerte-nacimiento. En particular, las transformaciones sociales son vistas como algo intensamente sacrílego, dado que, a causa de simples razones humanas, pretenderían molestar y, en última instancia, destruir los ciclos cósmicos. Esta es una de las causas del profundo inmovilismo social que caracterizó a las sociedades antiguas: devenían cada vez más inmutables cuanto más se ajustaban al pensamiento cíclico. Los romanos —es decir, Occidente— pudieron realizar revoluciones sociales aún hoy inéditas en el mundo oriental tan solo cuando pasaron a cuestionar el tiempo circular.

En realidad, aunque la civilización grecorromana se orientara inicialmente y durante muchos siglos por la consideración circular del tiempo, esta concepción nunca fue única e indiscutible en el seno de estas sociedades, habiendo entrado finalmente en decadencia en Roma gracias al surgimiento de otro modo de considerar el tiempo. El hecho de que este nuevo sistema de temporalidad surgiera en el Oriente próximo, pero que no llegara a desarrollarse allí y sí en Occidente, revela más que cualquier otro dato la propensión de Occidente respecto a la asunción de esta nueva ontología del tiempo, algo hasta hoy no llevado a cabo en Oriente. Este nuevo sistema temporal es, obviamente, el de la tradición judeocristiana.

Si el tiempo de los antiguos corresponde al tiempo de la reflexión, el tiempo judeocristiano es el tiempo de la revolución. Al contrario del tiempo circular, el tiempo judeocristiano está marcado por una serie de cesuras muy radicales. Se trata del tiempo de la irreversibilidad. En este tiempo no retorna ningún momento, pues todos tienen sus respectivos sentidos contenidos en sí mismos, entendidos como resultados absolutos e irrepetibles de todo

13. Plutarco, *Contra Colotes*, 10.

lo que sucedió hasta entonces. Cristo nació entre nosotros una única vez; volverá en el fin de los días ya no como víctima, sino en el papel de juez. El tiempo judeocristiano tiene así un inicio absoluto —el *fiat lux* del *Génesis*, mediante el cual se instauran las cosas— y un fin absoluto —el juicio final del *Apocalipsis*—, tras el cual ya no existirá propiamente tiempo, sino algo similar a una duración pura indivisible en presente, pasado y futuro.

La imagen que el tiempo judeocristiano evoca es la de la recta con un inicio y un fin bien delimitados. Es, por lo tanto, el tiempo lineal. Aunque este modelo hubiera surgido en el pensamiento hebreo y hubiera encontrado en la cábala y en su ansiosa espera del Mesías una de sus más radicales y refinadas realizaciones, es solo gracias al cristianismo que este gana densidad. A diferencia del hombre antiguo, el cristiano percibe el tiempo ya no como ilusión que esconde el flujo y reflujo de todas las cosas. Más bien, se trata del substrato necesario para la llegada del Mesías, cuya misión es precisamente clausurar el tiempo. Para el verdadero cristiano, cualquier tiempo es tiempo de espera. Profundamente discontinuo, este tiempo está marcado por *señales* (milagros), *anunciaciones* (profecías) y *anticipaciones* del resultado final (comunidades cristianas radicales).

Las *señales* de que el nuevo tiempo sin-tiempo está próximo son los milagros, tan abundantes en la historia cristiana. Esto contrasta notablemente con los hábitos mentales del mundo antiguo, tanto occidental como oriental, en los cuales esta idea no fue bien desarrollada. Según Carl Schmitt, el milagro representa una suspensión de las leyes naturales, una especie de «estado de excepción teológico», ejemplificando de este modo su famosísima tesis, con la cual abre la *Teología política (Politische Theologie)*, según la cual todos los conceptos más destacados de la teoría del Estado son conceptos teológicos secularizados.¹⁴ Griegos y persas jamás podrían haber concebido algo semejante a un milagro, ya que la naturaleza circular del tiempo determina que todo debe volver siempre a sí mismo, siguiendo una férrea e inquebrantable lógica predeterminada. En un modelo circular de tiempo, el milagro supondría una insoportable ruptura del gran sistema del mundo.

Otro elemento ausente en el mundo antiguo —o por lo menos bastante diferente del modo como es comprendido por los cristianos— es la noción de *profecía*, entendida como relato radical de lo que vendrá con el objetivo de invertir todas las jerarquías del mundo antes de aniquilarlas. La profecía griega no tiene nada que ver con la cristiana, ya que solo describe el orden secreto imperante en el universo, haciéndolo por medio de acertijos y sin pretender transformación alguna de este orden, objetivando antes su manutención a cualquier precio. Por este mismo motivo antirrevolucionario, en un tiempo circular se hace filosofía y ciencia para revelar

14. Carl Schmitt, *Politische Theologie: vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Berlin, Duncker & Humblot, 1922, p. 37.

la esencia circular del tiempo, escondida tras la aparente mutabilidad fenoménica. De este modo, por medio del oráculo griego, de la filosofía y de las ciencias es posible reafirmar constantemente el tiempo verdadero del ciclo. Bien al contrario, la profecía judeocristiana anuncia el fin de los tiempos, no la revelación de alguna esencia escondida en el tiempo actual y aparental. Filosofía y ciencia son actividades inútiles e incluso peligrosas bajo una concepción cristiana del mundo porque sirven para reafirmar al tiempo como algo infinito, permanente, dotado de leyes propias y que carece de otro destino que no sea el de su propio automantenimiento. Por eso la verdadera concepción de destino sólo podría haber surgido en el contexto judeocristiano, habiendo los pueblos antiguos —en especial los griegos— entendido esta idea en un sentido puramente causal y mecánico, sin perspectiva escatológica alguna.

Por último, las *anticipaciones* se reflejan en la vivencia de varias comunidades cristianas radicales que, creyendo en la proximidad del tiempo verdadero, pasan a experimentarlo utópicamente en este mundo. Cátaros, esenios, gnósticos y, en menor grado, órdenes cristianas oficiales tales como la de los franciscanos son anticipaciones de la comunidad cristiana que está por venir. Todas estas sectas vivían en contextos fuertemente comunitarios y hostiles a los hábitos sociales y usos jurídicos de lo que llaman «mundo». Al igual que los milagros y las profecías, comunidades como estas también son poco habituales en la matriz temporal greco-oriental, cosa que es totalmente comprensible si atendemos al hecho de que las comunidades cristianas radicales no son más que anticipaciones del fin de los tiempos, siendo impracticables bajo la perspectiva de un tiempo continuo, cíclico y autorregenerador. En última instancia, las comunidades cristianas preparan la llegada del Mesías, representando una crítica radical al tiempo y una apuesta absoluta dirigida al nuevo que vendrá. Por más que el cristianismo, al convertirse en religión de Estado, haya renegado de su carácter originariamente revolucionario, basta una rápida lectura de los *Evangelios*, incluso de los sinópticos, para percibir su profundo desprecio por el mundo de la política, del derecho y de la economía, que no por casualidad son vistos por las comunidades cristianas radicales como dominios de Satanás.

Al concebir el tiempo lineal en el que hay una progresiva manifestación de Dios por medio de señales, anunciaciones y anticipaciones, los cristianos tuvieron que usar la figura del Mesías, el cual no aparece como revelador del tiempo, sino como su exterminador, o aún mejor, su cumplidor. Aunque el tiempo cristiano no sea reflexivo —al contrario del tiempo antiguo greco-oriental—, está totalmente dotado de sentido. El tiempo lineal es el tiempo que se cumple para hacer sitio al Mesías. Las semejanzas de esta estructura respecto a la teoría revolucionaria marxista son demasiado

evidentes y ya fueron subrayadas de modo insistente por diversos autores.¹⁵ Baste aquí con comparar el Mesías con la clase proletaria: ambos inaugurarían un nuevo tiempo histórico intensamente real y opuesto al no-tiempo, ya sea el de la prehistoria capitalista o el de la circularidad pagana.

Además de estos dos modelos clásicos de temporalidad —circular y lineal—, existe también un tercero, característico del mundo contemporáneo: el tiempo espectacular. Tal como sucedía con el tiempo circular, el tiempo espectacular es continuo y permanente; este no reconoce ningún inicio o fin absoluto, razón por la cual se aleja del tiempo lineal judeocristiano. De hecho, el tiempo espectacular no postula origen alguno, aunque él mismo, en tanto modelo de pensamiento, haya tenido un inicio que puede ser localizado en las primeras décadas del siglo xx.

Para el tiempo espectacular, el pasado es intensamente maleable y reconfigurable. El papel de las cesuras, tan importante en el tiempo cristiano, ya que anuncian, señalan o predicen el tiempo verdadero, se ignora completamente en la dimensión del tiempo espectacular. Por más que un acontecimiento pueda negar al espectáculo y la sociedad capitalista, los mecanismos espectaculares lo capturan y empobrecen mediante la irreflexividad de imágenes y *slogans*, transformando lo que podría ser un evento revolucionario en hecho cotidiano.

Así es como el ataque a las torres gemelas del World Trade Center en 2001 o la actual pandemia de COVID-19 —eventos que podrían haber fundado un nuevo tiempo mediante la consideración del carácter autodestructivo y claramente insano del capitalismo que los produjo— acabaron convirtiéndose en dos hechos más entre muchos otros que justifican la continuidad de la narrativa empobrecida que presupone una lucha heroica entre el bueno y humanitario Occidente y el oscuro y maléfico Oriente. El ataque a las torres gemelas sirvió para reforzar y confirmar la «historia del progreso» inherente al espectáculo, no para negarla mediante la percepción inequívoca de que el planeta se encamina rápidamente rumbo a una catástrofe final.

15. La literatura sobre el tema es inmensa. Entre los principales autores que ven en el marxismo una versión secularizada del cristianismo y, en especial, del mesianismo, deben ser recordados Crane Brinton, *A history of western morals*, Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1959; Fritz Gerlich, *Der Kommunismus als Lehre vom tausendjährigen Reich*, Múnich, H. Bruckmann, 1920; Karl Löwith, *Meaning in history: the theological implications of the philosophy of history*, Chicago, University of Chicago, 1949; Jules Monnerot, *Sociology and psychology of communism*, Boston, Beacon, 1953; Jacob L. Talmon, *The rise of totalitarian democracy*, Boston, Beacon, 1952; Jacob Taubes, *Abendländische Eschatologie*, Berna, Rösch, 1947; Robert C. Tucker, *Philosophy and myth in Karl Marx*, Cambridge, Cambridge University, 1961; Ernest L. Tuveson, *The millenarian structure of "The communist manifesto"*, Manchester, Manchester University, 1984 y Eric Voegelin, *Wissenschaft, Politik und Gnosis*, Múnich, Kösel, 1959. Para una posición radicalmente contraria, cf. Hans Kelsen, *Secular religion: a polemic against the misinterpretation of modern social philosophy, science and politics as a "new religion"*, Viena, Springer, 2012, pp. 163-197.

Tal como ocurre en los ejemplos anteriores, el tiempo espectacular no apunta a ninguna consumación o al fin de los días, sino que dura de modo indefinido, cosa que solo es posible gracias a su carácter irreflexivo. Si los pueblos antiguos comprendían el tiempo como una estructura aparental que era necesario desvelar, superando las primeras impresiones sensibles hasta llegar al *lógos*, expresión de las fuerzas o de los dioses que organizan el ciclo sagrado de la realidad, una sociedad postmetafísica como la capitalista no puede considerar al tiempo sino como «algo real», es decir, despojado de toda transcendencia, siendo en esencia lo que es en apariencia. Si el ser y el parecer del tiempo son una misma cosa, no hay sentido alguno por desvelar: el tiempo pasa a prolongarse indefinidamente como mero pasar de las horas y de los días, identificándose con la vivencia de lo continuo.

Esta duración permanente del tiempo espectacular también lo aleja del tiempo lineal, que existe para cumplirse, siendo, por lo tanto, revolucionario. Al no objetivar nada (a diferencia del tiempo lineal) y no ser reflexivo (contrariamente al tiempo circular), el tiempo espectacular se prolonga de modo indeterminado, ya que cualquier revolución está abortada de antemano, incluso la mera posibilidad de pensar en ella.

Resumiendo, podemos decir que el tiempo espectacular unifica en su cosmovisión las peores características tanto del tiempo circular como del lineal, sin aportar como compensación sus virtudes. Si el tiempo circular es *permanente y continuo, pero reflexivo*, y el tiempo lineal es, *aunque irreflexivo, finito y marcado por cesuras que posibilitan la revolución*, el tiempo espectacular es *continuo, permanente e irreflexivo*, combinación que hace imposible e impensable cualquier cambio. La unión de los factores *permanencia y continuidad*, que no existen en el tiempo mesiánico-lineal, con el factor *irreflexividad*, inexistente en el tiempo cíclico del eterno retorno, da origen a un tiempo cerrado sobre sí mismo, inmune al cambio y autorreproductor de su falta de sentido.

Si el tiempo cíclico solo puede afirmarse gracias a su particular producción agrícola, siempre renovable y potencialmente infinita, y el tiempo lineal se identificó a la revolución que haría posible la producción total del cuerpo divino en este mundo —yendo del padre creador del *Génesis* al Espíritu Santo juzgador del *Apocalipsis* y pasando por el evento llamado Cristo—, parece correcto afirmar que el tiempo espectacular también se vincula a un tipo específico de producción. ¿Pero qué es lo que se produce en un mundo sin ciclos y sin principio alguno de transcendencia? Se produce tiempo, tiempo siempre igual a sí mismo. He aquí la característica del tiempo espectacular que lo transforma en una mercancía, es decir, en «una acumulación infinita de intervalos equivalentes» irreversibles e ilimitadamente intercambiables.¹⁶ En el mundo espectacular, el tiempo es mera cantidad.

16. Guy Debord, *op. cit.*, § 147.

El producto del tiempo espectacular es más tiempo. Es por ello que el capitalismo necesita monopolizarlo bajo las formas del trabajo y sus pausas. Así como el trabajo representa una aprehensión abstracta del tiempo, el cual pasa a ser medido en horas arrebatadas al trabajador mediante el proceso de producción alienada al cual está condenado, el tiempo también es entendido como porción que, convertida en espectáculo, hace soportable la supervivencia bajo una temporalidad que, sin reflexión o revolución, solo produce más tiempo. En una realidad en que la sumisión (trabajo) únicamente produce más sumisión (trabajo), el espectáculo es el elemento anestésico que garantiza preciosos momentos de «tiempo libre» —programas de televisión, citas en internet, partidos de fútbol, vacaciones, fines de semana, etc.— que, en realidad, solo refuerzan la servidumbre.¹⁷

El tiempo espectacular corresponde a la finalización y a la verdad, en términos conceptuales, del tiempo burgués, que fue el primero en insistir respecto a la dimensión irreversible del trabajo. Sin embargo, el tiempo burgués todavía no tenía la fuerza necesaria para dar a luz un nuevo tipo ontológico de temporalidad que pudiera oponerse a los modelos circular y lineal. El tiempo espectacular logró tal hazaña al reconocerse como producto y productor de tiempo. Más que transformado en mercancía, el tiempo entendido como *única mercancía verdadera* se da como «historia» inmediatamente vivenciable, jamás como algo sujeto a mediación y, por lo tanto, pensable. De esta manera, el tiempo espectacular equivale a un abandono radical de la historia: una parálisis de la memoria, es decir, una falsa consciencia del tiempo.¹⁸

El reconocimiento del carácter único de la mercancía «tiempo» no conduce a su desvalorización, sino a su pérdida de significado. En efecto, si el tiempo desacralizado es algo único, no puede ser patrón para nada. Un patrón únicamente tiene sentido ante cosas diferentes a sí mismo. Si todo puede ser reducido a tiempo, todo puede ser temporalizado infinitamente. De este modo se completa el ciclo del tiempo espectacular, el cual produce tiempo vacío de sentido gracias al vínculo entre trabajo y espectáculo. Según Debord, al recortarse el tiempo de la producción en fragmentos abstractos iguales, se obtiene algo como un mismo día sobre todo el planeta, un tiempo irreversible unificado bajo los auspicios del mercado mundial y del espectáculo que lo sustenta.¹⁹

17. En el mismo sentido: «En los países avanzados el tiempo libre de los trabajadores ha sido colonizado enajenadamente. El 'centro comercial', el 'parque temático', la 'animación cultural', el 'macroconcierto', las discotecas, la tele-compra, la pornografía y la droga, los viajes 'de placer'; así como los 'lugares del vacío' del *fin de semana*: los del consumo masivo de alcohol, autopistas, 'áreas de descanso', 'salas de embarque' y cosas como ésas; y más que nada los infinitos *gadgets* y videojuegos, las 'distinciones' ostentativas personales en forma de artículos de marca, de moda o de lujo, o simplemente posesorias...: todo ello compone un gigantesco y reticulado sumidero que convierte el tiempo del descanso y de la vida libre en mero tiempo de la plusvalía, sin valor civilizatorio» (Juan Ramon Capella y Miguel Ángel Lorente, *El crack del año ocho. La crisis. El futuro*, Madrid, Trotta, 2009, p. 123).

18. Guy Debord, *op. cit.*, § 158.

19. *Op. cit.*, § 145.

EL ESPECTÁCULO DEL TIEMPO CONTRA EL TIEMPO DEL ESPECTÁCULO:
 ¿PUEDEN SER LAS IMÁGENES TODAVÍA REVOLUCIONARIAS?
 Andityas Soares de Moura Costa Matos

En caso de arrojarse la menor duda respecto a esta tarea omnitemporal del espectáculo, todo el tejido del capitalismo se haría añicos. Pero, precisamente para evitar esta duda, el capitalismo se presenta como religión cultural sin descanso, organizado en su totalidad a la manera de una gran e infinita fiesta. Tal como intuyó Walter Benjamin, el culto al capitalismo es permanente, cosa que impide cualquier suspensión o reflexión.²⁰ Su producto es la culpabilización, no los dogmas. Si una religión produce dogmas, estos pueden llegar a ser cuestionados y vencidos. No así si esta renuncia al dogma y a la teología que al final son mediaciones en dirección a lo sagrado. Quedará entonces únicamente el cuerpo vacío de la culpa, experiencia originaria de toda religión. En el caso del capitalismo, es la culpa la que obliga a los fieles a continuar produciendo y consumiendo, como si se tratase de un ritual expiatorio que jamás conoce la redención. En el mundo contemporáneo esto es posible gracias al tiempo del espectáculo, que mantiene el largo presente en el que el culto se renueva a cada segundo, sin esperanza de conclusión, destinando toda la humanidad a la «casa de la desesperación» aludida por Benjamin.

Para facilitar la comparación entre estos tres modelos de temporalidad (circular, lineal y espectacular), puede resultar útil tratar de representarlos gráficamente, aun siendo consciente de los problemas que surgen cuando se intenta espacializar el tiempo, algo que, por definición, es puramente mental. En cualquier caso, una representación didáctica sería más o menos así:



Tiempo circular

α _ p _ m _ p _ m _ p _ m _ X _ p _ m _ a _ p _ m _ a _ ó

Tiempo lineal

? _____ (? _____)

Tiempo espectacular

20. Walter Benjamin, *Kapitalismus als Religion*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1991, pp. 100-103.

La representación del tiempo circular no implica mayor complicación. En él no hay ni principio ni fin y todo es continuo, razón por la cual los trazos que forman los círculos no están interrumpidos en ningún punto. Además, su carácter reflexivo se hace evidente al considerar que cada capa del círculo puede profundizarse hasta alcanzar el centro, igualmente cíclico, en el cual estaría el verdadero sentido del tiempo, la esencia que se opone —o mejor, aporta sentido— a la apariencia.

A su vez, el tiempo lineal está representado por una línea recta que parte de un principio absoluto, evocado por alfa (α), rumbo a un fin absoluto, identificado por omega (ω). Sin embargo, si bien es lineal, este tiempo no es continuo, quedando marcado por muchas cesuras —profecías, milagros y anticipaciones— organizadas con el objetivo centrado en la más importante de todas las rupturas, tan importante que ya no es cesura, sino evento: Cristo (X). Este evento cambia la dinámica del tiempo lineal, que si bien anteriormente ya era discontinuo a causa de los muchos milagros y profecías, ahora pasa también a introducir el futuro en el presente por medio de las anticipaciones, tales como las prácticas sociales utópicas de las comunidades cristianas primitivas y de las sectas cristianas heréticas, como por ejemplo el catarismo. Las anticipaciones sirven para acelerar y agotar el tiempo futuro, el cual se resuelve en el propio presente al no dejar ningún resto de futuro que pueda ser vivenciado, razón por la que el falso tiempo (prehistórico, según el marxismo) puede acabar, dando lugar al verdadero tiempo de Dios que es, ahora sí, irrepresentable.

El tiempo espectacular está representado por una línea recta, que al igual que en la figura del tiempo lineal, evoca la idea de progreso continuo. Sin embargo, al contrario de lo que sucede en el tiempo lineal, el tiempo espectacular carece tanto de principio como de fin. Tal como señaló Debord, para el espectáculo desarrollarse es la única cosa que importa, ya que su objetivo es solo llegar a sí mismo.²¹ Más que nunca, la predicción de Orwell se revela verdadera en la dimensión del tiempo espectacular: quien controla el presente, controla el pasado; quien controla el pasado, controla el futuro. Bajo la perspectiva espectacular, el inicio del tiempo resulta constantemente remodelable de acuerdo con las necesidades del poder capitalista, motivo por el cual está representado por un signo de interrogación. Curiosamente, el tiempo espectacular no se abre más que en la dimensión del pasado, intensamente maleable gracias al poder orwelliano del capital. A su vez, el futuro del tiempo espectacular se proyecta como copia de sí mismo entre paréntesis, ya que él es siempre su propia repetición, lo que imposibilita cualquier revolución o transformación. En última instancia, la representación más adecuada del futuro espectacular sería una estructura en forma de abismo que colocaría

21. Guy Debord, *op. cit.*, § 14.

continuamente una copia de sí misma donde debería estar el omega (ω), es decir, su resolución revolucionaria:

? _____ [? _____ { ? _____ (? _____ ...) }]

El signo... en el extremo derecho de la imagen no indica fin alguno, sino la eterna repetición del mismo patrón de «futuro»: ? _____ (...), que representamos entre corchetes, llaves y paréntesis exclusivamente para facilitar la visualización.

Conocer las características del tiempo espectacular comparándolas con las de los otros dos modelos no es bizantinismo académico, sino una necesidad real para todo aquel que pretenda practicar una filosofía radical.²² La batalla por los destinos de la humanidad solo puede decidirse hoy en la arena de la temporalidad. Antes que cualquier otro factor, es el tiempo espectacular el que, actuando como constante mediador entre la comunidad y el poder capitalista, garantiza la continua absorción de las resistencias por el sistema, con lo que pueden ser resignificadas y transformadas en actividades inofensivas.

Ya no resulta posible para nosotros ninguna experiencia significativa del pasado y aún menos la proyección radical de la apertura del futuro; nos queda solo un tiempo presente amorfo y artificialmente extendido ante sí mismo, en el cual los aparatos de la propaganda espectacular actúan continuamente —es un culto sin descanso, como predijo Benjamin— para intentar transformar todo evento en mero hecho.

La domesticación solo tiene éxito porque el espectáculo domina el tiempo. Es el espectáculo que define qué hechos han existido y cuáles no. Así, luchar contra el espectáculo dentro del tiempo espectacular equivale a una derrota anticipada. Por eso, la única vía de escape real del espectáculo es radicalizar el tiempo, es decir, transformarlo en algo reflexivo, discontinuo y precario. En este contexto, las imágenes solo pueden ser revolucionarias si establecen una nueva relación con el tiempo y la verdad que emerge de este, comprendiendo que, más importante que la verdad, es su producción.

Una estrategia radical de crítica del espectáculo debe basarse en la *diferencia*, en la *hibridación* y en la *movilidad*. Sin embargo, tal como advierten Hardt y Negri, la mera asunción de esas ideas no es liberadora por sí misma, pudiendo originar nuevas y más profundas estructuras de dominación, especialmente en el campo de las imágenes. Basta notar que, a semejanza del pensamiento democrático-radical, el espectáculo también echa mano de estructuras de destemporalización, desterritorialización y mestizaje. La diferencia fundamental se sitúa siempre en el plano de la producción, tanto en lo que se refiere a los factores materiales y estructurales como respecto a la verdad: «La verdad no nos hará libres, pero tomar el control

22. Sobre la filosofía radical, cf. Andityas Matos, *op. cit.*

de la producción de la verdad, sí. La movilidad y la hibridación no son liberadoras, pero tomar el control de la producción de la movilidad y la estasis, las purzas y las mezclas, sí lo es». ²³ Pensar la verdad de una imagen sin dominar su producción no pasa de mero juego retórico. Tomar el control de la producción de la verdad de las imágenes equivale a un continuo acto de fundación, percibiendo el potencial estrictamente *antinatural* de la experiencia del cine y del documental, por ejemplo. Para eso, Debord nos presenta algunas estrategias, como las nociones de construcción de situaciones, totalidad social y desvío (*détournement*).

Pero antes de pasar a un comentario rápido sobre estas ideas, puede valer la pena ejemplificar lo que dijimos anteriormente sobre la necesidad de tomar el control de la producción de la verdad como estrategia para oponerse al tiempo espectacular. Me parece que esta estrategia está bellamente ilustrada en la película brasileña *Bacurau*,²⁴ de Kleber Mendonça Filho, en la que una pequeña comunidad rural en el noreste de Brasil, la parte más pobre del país, se ve amenazada por el «progreso» y el juego necropolítico del capital, ya que se convierte en el objetivo de un grupo de turistas extranjeros que vienen a Brasil para practicar una especie sádica de safari/caza humana. Como se puede ver en la película, es solo cuando la gente decide retomar la mezcla, la impureza y la contradicción del tiempo mítico-circular —guardado en el pequeño museo de la ciudad, lleno de piezas históricas que recuerdan un pasado siempre presente de exploración y resistencia— que el tiempo espectacular de los extranjeros puede ser comprendido y combatido. Así, más que un simple conflicto entre malévolos turistas norteamericanos y la gente pobre e inocente del Sertão, como muchos querían leer la película, creo que su grandeza proviene de la perfecta demostración de las contradicciones que surgen de la oposición —y de la hibridación— de dos temporalidades: la espectacular, cerrada sobre sí misma, incapaz de innovar y autocriticarse, y el tiempo mítico-circular siempre cambiante e impuro (mezclado con el tiempo revolucionario y con ciertas dimensiones espectaculares sabiamente deconstruidas), presente como ausencia y resistencia que retoma las luchas del pasado donde cayeron los oprimidos, proyectando utópicamente hacia un futuro de odio al enemigo (fuerte afecto que suele conmocionar a la intelectualidad *bien pensant*) y redención, tal y como indica Walter Benjamin en sus tesis sobre el concepto de historia.²⁵

23. Michael Hardt y Antonio Negri, *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 176.

24. *Bacurau* es el nombre de la ciudad ficticia brasileña donde se desarrolla la película homónima. El guion de la película fue publicado en Kleber Mendonça Filho, *Três roteiros: O som ao redor/Aquarius/Bacurau*, São Paulo, Companhia das Letras, 2020.

25. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1991, pp. 691-704.

EL ESPECTÁCULO DEL TIEMPO CONTRA EL TIEMPO DEL ESPECTÁCULO:
¿PUEDEN SER LAS IMÁGENES TODAVÍA REVOLUCIONARIAS?
Andityas Soares de Moura Costa Matos

En *Bacurau*, efectivamente, se trata de un espectáculo del tiempo contra el tiempo del espectáculo, cuando las imágenes vuelven a ser peligrosas, como lo demuestra la estupenda escena de la invasión del museo por parte de uno de los extranjeros, que es derrotado por las imágenes de lucha y resistencia «bárbara» de los *cangaceiros*²⁶ allí expuestas mucho antes de que los vecinos vinieran y lo decapitaran, recreando y actualizando el tiempo circular y también revolucionario de la tradición de los oprimidos.



1. Dir. Kleber Mendonça Filho, “Bacurau”, 2019. Imágenes del museo de la ciudad de Bacurau. Arriba: imágenes del museo de la ciudad de Bacurau.

26. El *cangaço* fue un fenómeno de bandidaje que ocurrió en casi todo el interior del noreste de Brasil entre el siglo XVIII y mediados del siglo XX. Sus miembros deambulaban en grupos y atacaban ciudades, policías y gente rica. El *cangaceiro* más famoso fue Virgulino Lampião, asesinado por el Estado brasileño en 1938. A pesar de que la historiografía oficial presenta a los *cangaceiros* como simples bandoleros que cometían saqueos, asesinatos y violaciones, había una gran carga de crítica social y utopía mesiánico-revolucionaria en el movimiento.



2. Dir. Kleber Mendonça Filho, "Bacurau", 2019. Imágenes del museo de la ciudad de Bacurau. Arriba: imágenes del museo de la ciudad de Bacurau.

3. Construcción de situaciones

Como escribe Joyce K. S. Souza en su reciente libro dedicado a pensar una crítica situacionista del derecho, la «situación» va más allá de un mero

concepto de arte.²⁷ Los situacionistas rechazaron las actividades artísticas tradicionales, que ya no pueden superar la dicotomía entre momentos artísticos y momentos de una vida efectivamente experimental. Así, cuando hablan de «crear situaciones», se refieren a la búsqueda de una organización dialéctica de la realidad parcial y transitoria, ya que la situación nunca es un fin en sí mismo. A diferencia de la obra de arte, cada situación preserva el presente y lo niega, al mismo tiempo que se encamina hacia su inevitable destrucción.²⁸

La investigación situacionista estaba basada en la construcción de situaciones que brindasen ambientes capaces de posibilitar la realización de deseos y afectos castrados por la racionalidad burguesa. Sin embargo, esta no es una táctica individual o de especialistas. La situación construida es eminentemente colectiva tanto en su preparación como en su desarrollo.

La preocupación de los situacionistas con la organización del ocio pasa por la posibilidad de provocar o revelar comportamientos que rompan con la pasividad que genera la organización empresarial de las diversiones y la espectacularidad de la sociedad capitalista. El cine, el teatro y otras artes tradicionales se han convertido en espectáculos pasivos y, por tanto, deben dar lugar a situaciones en las que se puedan desarrollar formas experimentales de un juego revolucionario. La situación se define como un «momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos».²⁹ Sin embargo, la construcción de situaciones no apunta a la perfección, ya que esto implicaría una concepción estática de la existencia.

De esta manera, crear situaciones significa crear espacios-tiempos sustraídos al largo presente del capital, en los cuales es posible experimentar la vida en su proceso contradictorio y en su fluir, independientemente de los «resultados concretos» de tales experimentos, que no pueden ser leídos bajo la lógica productivista del neoliberalismo, que siempre pregunta por el éxito final o no de los movimientos. Por el contrario, estas situaciones son importantes no porque logren algún resultado práctico, sino porque en el mismo proceso de su desarrollo permiten el surgimiento de nuevas subjetividades. En este sentido, son situaciones las ocupaciones de las escuelas por parte de los estudiantes en Brasil al final del 2016,³⁰ los centros de arte y cultura ges-

27. Joyce Karine de Sá Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo: uma crítica situacionista ao direito*, São Paulo, Max Limonad, 2020.

28. VV. AA., «Problemas preliminares a la construcción de una situación», en *Internacional Situacionista: textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationiste (1958-1969)*. Vol. 1 (La realización del arte), trad. y coord. Luis Navarro, Madrid, Literatura Gris, 1999, p. 15.

29. VV. AA., «Definiciones», en *op. cit.*, p. 17.

30. Sobre el tema, cf. el breve artículo de Murilo Corrêa, «Escola contra estado», *Revista IHU on-line* (14/10/2016). Disponible en <http://www.ihu.unisinos.br/185-noticias/noticias-2016/561148-escola-contra-estado>.

tionados popularmente, como la Ocupación Luiz Estrela en Belo Horizonte,³¹ los movimientos similares al 15-M en España y, con aún mayor potencia, el confederalismo democrático establecido en Rojava desde 2012 con bases claramente desinstitucionales.³²

4. Totalidad

El espectáculo se presenta como una síntesis disyuntiva de la totalidad social. Esto significa que la estructura del orden espectacular opera en la vida de las sociedades como resultado y proceso de acumulación de imágenes fragmentarias. Bajo la dictadura totalitaria del fragmento, el espectáculo se desarrolla como felicidad mercantil expresada en la separación y distanciamiento de los seres humanos, ahora convertidos en imágenes.³³ El individuo fragmentario se separa de las fuerzas productivas y creativas, vinculándose al mundo a través de espectaculares procesos alienantes. Es por eso que Debord dice: «El espectáculo reúne a lo separado, pero lo reúne en cuanto separado.»³⁴

El espectáculo es a la vez parte de la sociedad y su instrumento de aparente unificación. La totalidad del proceso de alienación es un totalitarismo de las imágenes y el espectáculo es un conjunto de alienaciones. Esto no significa que la verdad ya no sea posible; al contrario, es posible, pero solo como espectáculo. El capital-imagen traducido en la falsa conciencia que el espectador tiene de sí mismo es un fragmento de la unidad del mundo que es, al mismo tiempo, realidad e imagen. En el monólogo laudatorio que el orden hace sobre sí mismo, no hay un «fuera» del espectáculo, ya que ello se reproduce incesantemente como límite y fin del proceso de una máquina social que se construyó como tal sobre la acumulación de imágenes fragmentadas³⁵ que nos hacen olvidar la totalidad de la vida.³⁶

31. Se trata básicamente de una casona —que parece pertenecer al Estado de Minas Gerais— ocupada por colectivos artísticos inspirados en una concepción muy abierta de lo común, que para ellos y todos los que interactúan en la Ocupación Luiz Estrela —homenaje a un artista callejero asesinado en Belo Horizonte por razones aún no aclaradas—, no es un concepto filosófico, sino práctica de uno mismo, cuidado de uno mismo y de los demás, una forma-de-vida. En la Ocupación Luiz Estrela hay ferias, cursos, obras de teatro y muchas otras actividades culturales. Cf. <https://www.facebook.com/espacoluizestrela/>.

32. Sobre el tema, cf. Ana Clara Abrantes Simões y Joyce Karine de Sá Souza, «Mulheres curdas: radicalidade, desinstituição e an-arquia no Oriente Médio», en Andityas Soares de Moura Costa Matos y Joyce Karine de Sá Souza (coords.), *Democracia radical: potências (des)constituintes entre a revolução e a an-arquia*, Belo Horizonte, Initia Via, 2019, pp. 34-53. Disponible en https://www.academia.edu/41037202/Mulheres_curdas_radicalidade_desinstitui%C3%A7%C3%A3o_e_an-arquia_no_Oriente_M%C3%A9dio.

33. Guy Debord, *op. cit.*, § 215.

34. *Op. cit.*, § 29.

35. *Op. cit.*, § 24.

36. VV. AA., *Da miséria no meio estudantil*, Lisboa, Antígona, 2018, p. 26.

Un ejemplo inquietante de esto es el resurgimiento de las políticas de identidad, tanto de izquierdas como de derechas, que a través de una frenética acumulación de imágenes en redes sociales como Facebook o Instagram, termina por subjetivar a las personas, para que jueguen un papel cualquiera —«el negro», «la mujer», «el conservador», etc.— en detrimento de la comprensión del carácter despotencializado de tales identificaciones, incapaces de aspirar a la liberación social porque son plenamente operativas en el mundo al mismo tiempo fragmentario y totalitario del espectáculo. Así, la gente no comprende que, mucho más que identidades supuestamente libertarias o conservadoras, son productos y productores del orden espectacular, algo totalmente evidente en esta época de COVID-19, cuando se intensifican los conflictos de identidad —«buenos ciudadanos», pro-vacuna, contra-vacuna, negacionista, científico, etc.— sin que las personas puedan darse cuenta de la gestión bio/necropolítica total que los Estados y el mercado están realizando con éxito.

En este sentido, la política revolucionaria debe abordar la totalidad de los problemas de la sociedad, es decir, transformarse en una práctica experimental de vida libre a través de la lucha utópica contra el orden capitalista. Así, el movimiento revolucionario, en un contexto de capitalismo neoliberal, solo puede ser experimental. Esto quiere decir que se desarrolla en el presente como una acción revolucionaria, interviniendo abruptamente para hacer historia. En consecuencia, la cultura y la política se expanden como experiencias directas de la totalidad. De acuerdo con los situacionistas, la crítica del espectáculo debe abrazar la totalidad para dar un nuevo uso a la vida. Para ello, el proyecto del urbanismo unitario, combinado con el juego y la deriva, proponen que la construcción de situaciones tenga como objeto todo el conjunto de las actividades humanas. La totalidad se presenta como el rechazo en bloque de las condiciones existentes, siendo un principio epistemológico situacionista: la contestación de la totalidad es la totalidad de la contestación.³⁷ Y eso porque no se puede combatir la alienación bajo formas alienadas.³⁸

5. Desvío³⁹

La técnica del desvío, quizás la más importante para pensar un cine y un documental críticos contra el espectáculo, se opone al «culto burgués a la originalidad y la propiedad privada del pensamiento».⁴⁰ En este contexto, la rebelión de la sensibilidad ya no se produce a través de «expresiones

37. Anselm Jappe, *Guy Debord*, Lisboa, Antígona, 2008, p. 34.

38. Guy Debord, *op. cit.*, § 122.

39. «Desvío» es la traducción más utilizada en castellano para el complejo concepto situacionista de *détournement*. Otra posible traducción sería «tergiversación», que tiene la ventaja de estar compuesta por la idea de *versus*, que se comunicaría con el *détour* del original francés, indicando un giro o cambio de dirección. Sin embargo, optamos por mantener la traducción más conocida y clásica en los estudios dedicados a los situacionistas.

40. Anselm Jappe, *op. cit.*, p. 80.

inéditas» de hechos ya conocidos, sino que está en el «plan de la construcción consciente de nuevos estados afectivos».⁴¹ Pero, ¿qué es el desvío? Para la racionalidad burguesa, el desvío es un tipo de plagio. Esto no era un problema para Guy Debord, ya que el plagio era el procedimiento favorito de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo xx, llegando a sostener que plagiar es la condición fundamental de toda escritura.

Sin embargo, Debord no se limitaba a robar frases, imágenes o fotografías ajenas. En sus *détournements*, iba mucho más lejos: alteraba las frases de otros autores, en ocasiones substituyendo algunas palabras o simplemente cambiándolas de lugar, generando de ese modo nuevas piezas altamente subversivas y llenas de tiempo pasado y futuro. Esto también se veía reflejado en sus montajes cinematográficos, en los que escenas de diversas películas eran descontextualizadas y yuxtapuestas las unas a las otras, acompañadas de bandas sonoras que casi siempre se limitaban a la monótona voz de Debord recitando fragmentos de sus textos. En multitud de ocasiones, Debord escogía frases banales o imágenes insulsas para transformarlas en dinamita filosófica, como cuando lo hizo con el conservador y optimista dicho del dialéctico Hegel —«lo falso es un momento de la verdad»⁴²— y lo presentó, invertido, como emblema de la sociedad del espectáculo, en la cual la verdad es solo un momento de lo falso.⁴³ El cambio de un simple título podría tener efectos perturbadores; desde esa perspectiva, Debord sugirió llamar a la *Sinfonía heroica* de Beethoven *Sinfonía Lenin*.⁴⁴

El desvío es una técnica utilizada por Debord desde su primera película, *Hurlements en faveur de Sade*, en la que se ve la disyunción entre sonido e imagen dando como resultado una deconstrucción narrativa que desactiva el tiempo espectacular al exponer su carácter irreflexivo y permanente. Con el desvío, las imágenes ganan densidad y se conectan en series de pasados recuperados y futuros proyectados, rompiendo la linealidad del largo presente espectacular y demostrando que se puede jugar con el tiempo, es decir, el tiempo es un objeto de conflicto y no algo amorfo u objetivo.

Es en este sentido que dijimos que la producción de la verdad es más importante que la verdad, porque al apropiarse de fragmentos del espectáculo —como las películas genocidas de John Ford, los anuncios de electrodomésticos franceses y los cuerpos perfectos de jóvenes modelos— Debord acaba por libertar las imágenes de la férrea narrativa espectacular, creando efectos altamente irónicos que nos hacen pensar, activando en nuestras

41. Guy Debord, *op. cit.*, p. 106.

42. Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Hamburgo, Felix Meiner, 1980, § 39.

43. Guy Debord, *op. cit.*, § 9.

44. Guy Debord y Gil J. Wolman, «Mode d'emploi du détournement», *Les lèvres nues* 8 (mai, 1956), pp. 2-9.

subjetividades todo lo contrario al espectáculo: reflexión, crítica, percepción de la naturaleza contradictoria y conflictiva del tiempo y, sobre todo, la posibilidad de utilizar las imágenes no como simples anestésicos, mas como armas en una batalla por la historia, que ya no aparece como algo cerrado y decidido para siempre, sino como algo disputable.

Referencias

- Agamben, Giorgio (1993). *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Presença.
- Benjamin, Walter (1991). Kapitalismus als Religion [Fragment]. En Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Band VI. Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 100-103.
- Benjamin, Walter (1991). Über den Begriff der Geschichte. En Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Band I. Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 691-704.
- Brinton, Crane (1959). *A history of western morals*. Nueva York: Harcourt, Brace and Company.
- Capella, Juan-Ramón; Lorente, Miguel Ángel (2009). *El crack del año ocho. La crisis. El futuro*. Madrid: Trotta.
- Corrêa, Murilo Duarte Costa. «Escola contra estado», *Revista IHU on-line*, São Leopoldo, 14/10/2016. Disponible en <http://www.ihu.unisinos.br/185-noticias/noticias-2016/561148-escola-contra-estado>.
- Debord, Guy (1992). *La société du spectacle*. París: Gallimard.
- Debord, Guy. Wolman, Gil J. (1956). «Mode d'emploi du détournement», *Les lèbres nues*, núm. 8, mai, pp. 2-9.
- Eliade, Mircea (2011). *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Trad. Ricardo Anaya. Madrid: Alianza.
- García Collado, Francis (2019). «Comunicació i poder: per a una lectura biopolítica del temps», *L'Atzavara*, núm. 29, pp. 21-27.
- Gerlich, Fritz (1920). *Der Kommunismus als Lehre vom tausendjährigen Reich*. Múnich: H. Bruckmann.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2011). *Lento presente: sintomatología del nuevo tiempo histórico*. Madrid: Escolar y Mayo.
- Hardt, Michael; Negri, Antonio (2000). *Imperio*. Trad. Alcira Bixio. Barcelona: Paidós.
- Hardt, Michael (2004). *Multitud: guerra y democracia en la era del imperio*. Trad. Juan Antonio Bravo. Barcelona: Debate. <https://doi.org/10.3917/mult.018.0159>

- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm (1980). *Phänomenologie des Geistes*. En Hegel, Georg Friedrich Wilhelm. *Gesammelte Werke*. Bd. 9. Hamburgo: Felix Meiner.
- Jappe, Anselm (2008). *Guy Debord*. Trad. Iraci D. Poleti y Carla da Silva Pereira. Lisboa: Antígona.
- Kelsen, Hans (2012). *Secular religion: a polemic against the misinterpretation of modern social philosophy, science and politics as "new religions"*. Viena: Springer.
- Löwith, Karl (1949). *Meaning in history: the theological implications of the philosophy of history*. Chicago: University of Chicago.
- Matos, Andityas Soares de Moura Costa (2015). *Filosofía radical y utopía: inapropiabilidad, an-arquía, a-nomia*. Bogotá: Siglo del Hombre. <https://doi.org/10.4000/books.sdh.550>
- Mendonça Filho, Kleber (2020). *Três roteiros: O som ao redor/Aquarius/Bacurau*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Monnerot, Jules (1953). *Sociology and psychology of communism*. Trad. Jane Degras y Richard Rees. Boston: Beacon.
- Schmitt, Carl (1922). *Politische Theologie: vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlín: Duncker & Humblot.
- Simões, Ana Clara Abrantes; Souza, Joyce Karine de Sá (2019). «Mulheres curdas: radicalidade, desinstituição e an-arquía no Oriente Médio». En Matos, Andityas Soares de Moura Costa; Souza, Joyce Karine de Sá (coords.). *Democracia radical: potências (des)constituintes entre a revolução e a an-arquia*. Belo Horizonte: Initia Via, pp. 34-53. Disponible en https://www.academia.edu/41037202/Mulheres_curdas_radicalidade_desinstitui%C3%A7%C3%A3o_e_an_arquia_no_Oriente_M%C3%A9dio.
- Souza, Joyce Karine de Sá (2020). *Desalienar o poder, viver o jogo: uma crítica situacionista ao direito*. São Paulo: Max Limonad.
- Talmon, Jacob Leib (1952). *The rise of totalitarian democracy*. Boston: Beacon.
- Taubes, Jacob (1947). *Abendländische Eschatologie*. Berna: Rösch.
- Tucker, Robert Charles (1961). *Philosophy and myth in Karl Marx*. Cambridge: Cambridge University.
- Tuveson, Ernest (1984). «The millenarian structure of 'The communist manifesto'». En Patrides, C.A.; Wittreich, Joseph (eds.). *The apocalypse in English renaissance thought and literature*. Manchester: Manchester University, pp. 323-341.
- Voegelin, Eric (1959). *Wissenschaft, Politik und Gnosis*. Múnich: Kösel.
- VV. AA. (2018). *Da miséria no meio estudantil*. Trad. Júlio Henriques. Lisboa: Antígona.

- VV. AA. (1999). «Definiciones». En *Internacional Situacionista: textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationiste (1958-1969)*. Vol. 1 (La realización del arte). Trad. y coord. Luis Navarro. Madrid: Literatura Gris.
- VV. AA. (1999). «Problemas preliminares a la construcción de una situación». En *Internacional Situacionista: textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationiste (1958-1969)*. Vol. 1 (La realización del arte). Trad. y coord. Luis Navarro. Madrid: Literatura Gris.

01001001001010
00001010000101
01001110100100
11001011110001
01110100011101
01001001001010
00001010000101
00110000101101
10011101001110
10010011001011
11000101110100
01110101001001
00101000001010
00010100110000
101101100111



► **ESPACIALIDAD Y PERFORMANCE EN OCCUPY WALL STREET¹**

▷ *Julia Ramírez-Blanco*
Universitat de Barcelona

En mayo de 2011, siguiendo el ejemplo del mundo árabe, la Puerta del Sol de Madrid se puebla por una multitud armada con carteles, lemas y pancartas autofabricadas. Sobre el suelo inhóspito de la plaza gentes anónimas han erigido un campamento tan complejo que funciona como una ciudad en miniatura. En ella se encuentran espacios dedicados a la alimentación, la enfermería, el cuidado infantil o el descanso. Todo el trabajo es voluntario, y los materiales son recogidos o donados de manera gratuita. Los vínculos humanos están regidos por los afectos, y en ellos no media el dinero. Cada día, además, miles de personas se reúnen para celebrar gigantescas asambleas. Este tipo de fenómeno no se limita a un solo lugar: durante la primavera y parte del verano las plazas centrales de ciudades españolas y europeas se llenan de acampadas precarias y personas que duermen al raso o se refugian en tiendas de campaña. Asimismo, por todo el mundo se expande este particular repertorio.

En las Acampadas españolas muchos carteles estaban escritos en diversos idiomas, apelando al levantamiento de una multitud global. En la Puerta del Sol, colgado del anuncio de champú tan intervenido como icónico, pende una exhortación: *PEOPLE OF EUROPE RISE UP*. No queda sin respuesta. En ciudades como Londres, París o Roma, españoles viviendo en el extranjero protagonizan concentraciones junto a consulados y embajadas.² Por otra parte, de manera simultánea a los campamentos españoles, siguiendo a la Puerta del Sol, se forman acampadas en Portugal y en Grecia.

En Atenas las protestas surgen en respuesta a un cartel situado en la Puerta del Sol, en el que ponía «Silencio, que vamos a despertar a los griegos». Ya el 22 de mayo surge un campamento que ocupó la Plaza Syntagma, y a partir del 25 se multiplican los asentamientos en las plazas de todo el país. Ese día una multitud rodea el Parlamento heleno portando una pancarta en castellano con el texto «Estamos despiertos. ¿Qué hora es? Es hora de que se vayan».³ Allí dos textos se dirigen a Italia y a Francia: «Silence!

1. Este texto supone la adaptación de uno de los capítulos de mi libro titulado *15M. El tiempo de las plazas*, Madrid, Alianza Editorial, 2021.

2. Europa Press, «Manifestantes acampan ante una decena de embajadas de España», *El Periódico* (19/06/2012), en <https://www.elperiodico.com/es/politica/20110519/manifestantes-acampan-decena-embajadas-espana-1011488> [consultado: 14/02/2021].

3. Bernardo Gutiérrez, *Estéticas de la multitud global: revueltas interconectadas 2011-15*, TFM dirigido por Aurora Fernández Polanco, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2020, p. 14. La inspiración en España también está presente en el nombre de la plataforma organizadora de protestas, llamada Democracia Directa Ya.

Les Français dorment! Ils revent de '68» (¡Silencio! Los franceses duermen! Están soñando con mayo del 68) y «Zitti che svegliamo gli Italiani... » (Callad, que despertamos a los italianos...). Un cartel transmitido a través de los medios de comunicación y las redes sociales ha generado un movimiento que a su vez produce carteles que buscan continuar la cadena de campamentos.

El 14 de julio, reclamando el derecho a la vivienda y a servicios públicos de calidad, una acampada ocupa el centro de Tel Aviv. El periodista e investigador Bernardo Gutiérrez habla de cómo una de las organizadoras había estado en el campamento de Sol.⁴ En diferentes ciudades del mundo la retórica del 15M se repite insistiendo en las ideas del «despertar» y la «indignación». Para la socióloga Cristina Flesher Fominaya lo que une todos estos campamentos es el deseo de una mayor democracia y una crítica a los recortes.⁵ Se puede añadir que también comparten toda una estética que genera un lenguaje común.

Tras el verano de movilizaciones, en el otoño se inicia el campamento más célebre: entre el 17 de septiembre y el 15 de noviembre de 2011, en Nueva York se instala una acampada cerca de Wall Street. Al situarse en uno de los lugares donde se concentra el mayor número de medios de comunicación, el asentamiento desata una propagación mucho mayor del fenómeno. Tomando el nombre de Occupy Wall Street, implica el traslado de la protesta al corazón del sistema capitalista.

1. Verano de conspiración

A diferencia de lo sucedido en España, en Estados Unidos el campamento responde a una convocatoria explícita. Los inicios de Occupy Wall Street están íntimamente ligados a la revista canadiense *Adbusters*, fundada en 1989 y dedicada a publicar falsos anuncios paródicos en contra del consumismo. El 10 de junio lanzan un tweet: «America needs its own Tahrir *acampada*. Imagine 20,000 people taking over Wall Street indefinitely» (América necesita su propia acampada Tahrir. Imagina 20.000 personas tomando Wall Street de forma indefinida).⁶ El mes siguiente la convocatoria aparece en su revista, donde se incluye un desplegable que invita a la gente a «inundar Manhattan, montar tiendas de campaña, barricadas pacíficas y ocupar Wall Street» el 17 de septiembre.⁷ Siguiendo la idea de que las revoluciones de la Primavera Árabe habían triunfado por tener claro el objetivo de acabar

4. Bernardo Gutiérrez. Entrevista personal con la autora, 21 de julio de 2020.

5. Cristina Flesher Fominaya, *Democracy Reloaded. Inside Spain's Political Laboratory from 15-M to Podemos*, Oxford, Oxford University Press, 2020.

6. En <https://twitter.com/adbusters/status/78989903232376832> [consultado: 27/07/2020].

7. Schneider cuenta cómo la fecha coincide con el cumpleaños de la madre del fundador de la revista. Nathan Schneider, *Thank You, Anarchy*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 2013, edición de Kindle, p. 10.

con las dictaduras, añaden una pregunta: «What is our one demand?» (¿Cuál es nuestra única demanda?).⁸

En el llamamiento, bajo las letras, un fotomontaje muestra a una bailarina que hace puntas encima de la escultura del toro de Wall Street.⁹ Detrás de la figura femenina, puede verse algo difuminado un grupo de manifestantes que visten capuchas y portan máscaras de gas. Con su paso de ballet, la mujer parece estar guiando a la multitud, como en una evocación del célebre cuadro de Delacroix de *La Libertad guiando al pueblo* (1830). También nos hace pensar en Rosie Nobbs enfrentándose a los antidisturbios en la contracumbre de Praga en el año 2000, vestida de rosa y con una peluca dieciochesca: existe una línea clara del uso paródico de la feminidad *delicada* en contraste con la brutalidad policial. También puede interpretarse en clave de danza: el historiador del arte Yates Mckee pone en relación la imagen con la cita apócrifa de la anarquista Emma Goldman: «si no puedo bailar, no es mi revolución».¹⁰

Algunos elementos retóricos están ya fijados en este momento temprano. La convocatoria de Adbusters incluye el *hashtag* #occupywallstreet: el verbo *occupy* va a ser una de las aportaciones neoyorquinas. El uso de este imperativo verbal había tomado el centro de las protestas del movimiento de campesinos sin tierra de Brasil durante la década de los 2000, con el lema *Occupy, Resist, Produce*. Nueve años después, en Estados Unidos, durante las movilizaciones estudiantiles de la Universidad de California, se lanzó la exhortación *Occupy Everything, Demand Nothing* (Ocupa todo, no pidas nada).¹¹ En 2011 *Occupy* se torna en la primera metáfora del incipiente movimiento que tomará el nombre de Occupy Wall Street (OWS).¹²

En una reunión celebrada junto a la escultura del Toro de Wall Street se produce la escisión de una serie de personas que consideran el encuentro poco democrático, y deciden organizarse a partir de asambleas que funcionen por consenso. Su primer panfleto, realizado dos días más tarde, se titula *We are the 99%*: surge así el segundo elemento metafórico.

8. Véase Oleg Komlik, «The Original Email that Started Occupy Wall Street», *Economic Sociology & Political Economy* (2014), en <https://economicsociology.org/2014/12/27/the-original-email-that-started-occupy-wall-street/> [consultado: 23/07/2020]. s

9. *Charging Bull* o *Wall Street Bull* es una escultura del artista italoamericano Arturo Di Modica, quien en 1989 la instaló de manera ilegal frente a la Bolsa de Nueva York entendiéndola como un regalo a los neoyorquinos. Tras la indignación que siguió a su retirada por parte de la policía, ésta se instaló en el parque de Bowling Green, próximo a Wall Street, donde se encuentra actualmente.

10. Yates McKee, *Strike Art*, Londres-Nueva York, Verso, 2017, edición de Kindle, posición 1452.

11. *Op. cit.*

12. W.J.T. Mitchell señala la progresiva ampliación de las implicaciones de la palabra. W.J.T. Mitchell, «Image, Space, Revolution: The Arts of Occupation», *Critical Inquiry* 39, 1 (2012), p. 11.

La articulación proviene del antropólogo anarquista David Graeber quien, inspirándose en un artículo del economista Joseph Stiglitz acerca de «la política del 1%», plantea la noción de un movimiento del 99%: «si los dos partidos representan al 1%, nosotros representamos a ese 99% cuyas vidas han quedado esencialmente fuera de la ecuación». ¹³ Proponer que el sujeto colectivo sea un porcentaje, la casi totalidad de la población, busca crear una categoría más inclusiva, menos ideologizada que expresiones como *el proletariado* o *el pueblo*. ¹⁴

Durante el verano de 2011, desde España viajan a Nueva York grupos de activistas para ayudar a gestar el movimiento. La web Takethesquare.net, gestada en las acampadas españolas, se exporta para coordinar el movimiento a nivel internacional. ¹⁵ Los sociólogos Charles Tilly, Ernesto Castañeda y Leslie J. Wood consideran que el 15M había proporcionado *una plantilla* a seguir. ¹⁶

Cobra importancia 16 Beaver, un espacio de intersección entre el arte y el activismo, que se convierte en un lugar de discusiones, donde se mantiene contacto con activistas de España, Egipto, y Atenas. Sin embargo, en la efervescencia de los encuentros se encuentran posiciones muy diversas. En palabras de Nathan Schneider, «lo único en lo que estábamos todos de acuerdo es en la fantasía de multitudes llenando la zona cercana a Wall Street y quedándose allí hasta derribar la oligarquía corporativa, o hasta ser desalojados». ¹⁷

2. Arquitectura y urbanismo

El 17 de septiembre entre 800 y 2000 personas acuden a la convocatoria. La idea inicial es acampar en One Chase Plaza, pero ésta ha sido cerrada por la policía. En previsión de este tipo de contratiempos, los activistas han elaborado un mapa de lugares alternativos: un grupo táctico de tres personas guía a la gente hasta la segunda opción. Zuccotti Park es una plaza abierta

13. Jeff Lawrence, «El papel del 15-M en los orígenes de Occupy Wall Street», *eldiario.es* (14/05/2013), trad. de Amador Fernández-Savater, accesible en https://www.eldiario.es/interferencias/15-m-occupy-wall-street_132_5675419.html [consultado: 20/08/2020].

14. Amador Fernández-Savater cuenta que la introducción de esta expresión sirve para ampliar el tipo de personas que acude. Amador Fernández-Savater, «Política literal y política literaria», en Eunat Serrano, Antonio Calleja-López, Arnau Monterde y Javier Toret (eds.), *15MP2P. Una mirada transdisciplinar del 15M*, Barcelona, UOC, 2014, p. 167.

15. Bernardo Gutiérrez, «Cómo el 2011 global cambió las dinámicas en América Latina», *Código abierto.cc* (2015), en <http://codigo-abierto.cc/como-el-2011-global-cambio-las-dinamicas-sociales-de-america-latina/> [consultado: 24/12/2020].

16. Charles Tilly, Ernesto Castañeda y Lesley J. Wood, *Social Movements, 1768 - 2018*, Nueva York-Londres, Routledge, 2020, edición de Kindle, p. 200. El 21 de mayo se había producido en la capital norteamericana una manifestación en solidaridad con el 15M. En las semanas siguientes, un grupo llamado «Democracia Real Ya - NYC» se reúne semanalmente en un bar español, para hablar del movimiento y sus posibilidades de expandirse a Estados Unidos.

17. Nathan Schneider, *op. cit.*, p. 4.

y plana, cuyo estatuto como lugar público de propiedad privada¹⁸ hace que la policía no tenga permiso para desalojar.¹⁹ Esa misma tarde se celebra la primera asamblea general, mientras los agentes rodean en el perímetro y vigilan de manera continua.²⁰ Por la noche, entre 100 y 200 personas se quedan a dormir entre cajas de cartón.

Zucotti está situado muy cerca de Wall Street, núcleo del capitalismo transnacional. Si tomar las plazas centrales de España implicaba una protesta en contra del sistema político, situarse en la zona financiera supone un ataque al sistema económico, uno de los grandes obstáculos para que las democracias puedan ser verdaderamente *reales*.

Los primeros colectivos organizados tienen que ver con el sostenimiento de la vida: es así como surgen los grupos de trabajo de medicina, confort, limpieza y seguridad, así como la cocina, gestionada por el grupo activista Food Not Bombs.²¹ Matthew Bolton, Stephen Froese y Alex Jeffrey señalan la criminalización de esta corporeidad de la protesta, señalando que los críticos del movimiento hacían una distinción entre el discurso y los cuerpos: «El discurso era bienvenido, pero lo demás no. Veían la presencia de cuerpos humanos viviendo, comiendo y defecando en una plaza de Manhattan como algo fuera de lugar, como una enfermedad que infecta un paisaje urbano aséptico».²²

Esta cuestión adquiere un sentido simbólico particular dentro de la performatividad de las tareas cotidianas. El 12 de octubre el alcalde de Nueva York, alegando condiciones insalubres, anuncia a los activistas que tienen dos días para abandonar la plaza y así hacer posible su limpieza. En una de las acciones más icónicas del movimiento, los participantes responden aseando el espacio ellos mismos. Autodenominados como *The People's Sanitation Department* o Departamento de Limpieza del Pueblo, barren, friegan y frotran el espacio mientras, en palabras del historiador del arte Yates McKee, hacen

18. El movimiento da visibilidad a lo que antes era un lugar poco conocido, empleado por los trabajadores de la zona para las pausas de comida o para fumar un cigarrillo. Matthew Bolton, Stephen Froese y Alex Jeffrey, «This Space is Occupied!: The Politics of Occupy Wall Street's Expeditionary Architecture and De-gentrifying Urbanism», en Eudora Welty, Matthew Bolton, Meghana Nayak y Christopher Malone (eds.), *Occupying Political Science: The Occupy Wall Street Movement from New York to the World*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 143. En Estados Unidos, los Privately Owned Public Spaces (POPS) o Espacios públicos de propiedad privada son lugares que, pese a tener dueños, están abiertos al público por requerimiento legal.

19. *Op. cit.* p. 144.

20. Ethan Earle, *A Brief History of Occupy Wall Street*, Nueva York, Rosa Luxemburg Stiftung New York Office, 2012, pp. 2-3.

21. MTL Collective, «#OccupyWallStreet: A Possible History», en Nicholas Mirzoeff (Ed.), *The Militant Research Handbook*, Nueva York, NYU Steinhardt, Universidad de Nueva York, 2013, p. 16.

22. Matthew Bolton *et. al.*, *op. cit.*, p. 155.

«un llamamiento a una auténtica “operación sanitaria” en Wall Street», que la libere de las manchas de corrupción.²³

En su performativización del trabajo de limpieza, recuerdan a la obra de la artista norteamericana Mierle Laderman Ukeles, quien tras ser madre se enfrentó a la dificultad de seguir siendo artista, tanto a nivel de tiempo como en cuanto a la consideración social de la maternidad como identidad excluyente. Entonces comienza a realizar una serie de acciones limpiando el espacio público, en particular aquel que rodea las instituciones culturales. Ukeles lo llama *maintenance art* o arte de mantenimiento, y reflexiona acerca de la importancia fundamental de, frente a la creación, el cuidado de lo que existe. Este tipo de ética de poner en valor los modos de hacer de lo cotidiano recorre las geografías del movimiento de las plazas.

Un grupo de Archivo atesora pancartas y objetos, así como las cartas enviadas al campamento que buscan transmitir solidaridad y cariño desde lejos. La biblioteca, llamada *People's Library*, cuenta con unos 4000 volúmenes donados. Hrag Vantanian, artista y editor de la revista online *Hyperallergic*, destaca el sentido simbólico y comunicativo de la Biblioteca, que transmite una reivindicación de la cultura.²⁴ Muchos proyectos surgidos en la plaza son de carácter educativo, como, por ejemplo, Occupy University,²⁵ y se crean periódicos como el *Occupied Wall Street Journal*.²⁶ Partiendo de Zuccotti y sus alrededores, de manera continua se organizan numerosas protestas y acciones que toman el nombre común de *Occupy*.²⁷

Organización del espacio

Al principio, los grupos de trabajo marcan las separaciones zonales poniendo sus cosas en el suelo en pequeños montones.²⁸ Implicada desde el principio en Occupy Wall Street, la artista española Begonia Santa-Cecilia cuenta cómo inspirándose en la Puerta del Sol, llevan mesas para organizar el espacio.²⁹ Mientras los intentos de instalar tiendas en la plaza son frustrados por la policía, el 12 de octubre el grupo Occupy Judaism NYC (Ocupa el Judaísmo NYC) sitúa en el parque una *sucá* portátil: se trata de una versión transportable de la caseta que se emplea durante el Sucot o

23. Yates McKee, *op. cit.*, posición 1799.

24. Hrag Vantanian, entrevista personal con la autora, 12 de febrero de 2014.

25. Algunos son los siguientes: Free University NYC, Occupy University, Making Worlds, Occupy Student Debt Campaign, Occupy the DOE, Occupy Think Tank, u Occupy Theory.

26. Otros ejemplos son: *Occupy Gazette*, y *Tidal: Occupy Theory, Occupy Strategy*. En 2012 se suma el medio en castellano *Indig-Nación*. En Yates McKee, *op. cit.*, posición 1859.

27. Las protestas se intensifican a finales de septiembre. El 1 de octubre en Nueva York, se producen más de 700 arrestos de personas que trataban de cruzar el puente Brooklyn. Ethan Earle, *op. cit.*, p. 4.

28. Véase Jonathan Massey y Brett Snider, «Mapping Liberty Plaza», *Design Observer* (17/09/2012), en <https://placesjournal.org/article/mapping-liberty-plaza/> [consultado: 19/07/2020].

29. Begonia Santa-Olalla, conversación personal, Nueva York, verano de 2019.

Fiesta de las cabañas, que conmemora el éxodo judío.³⁰ Dan Sieradski, uno de los organizadores, dice que ese año Zuccotti es el mejor posible para dicha celebración tradicional.³¹

Solamente unos días después se coloca una tienda de campaña pequeña marcada con una cruz roja, dedicada a primeros auxilios. Cuando los agentes exigen su retirada, los activistas forman una cadena humana a la que se une el ex-candidato a la presidencia de Estados Unidos, el reverendo afroamericano Jesse Jackson. Las autoridades se marchan, y pronto se instala una tienda de tipo militar de un tamaño mucho mayor.³² En los días siguientes, la gente va erigiendo más estructuras, que son empleadas como espacios colectivos o como refugio privado. Aunque menos elaborado que en otros lugares, se ha montado un campamento. En el primer número de la revista *Occupied Wall Street Journal*, se publica un mapa de la acampada dibujado por el diseñador gráfico Drew Hornbein.³³

Algunos grupos de trabajo, como planificación urbana, arquitectura, seguridad contra incendios, y sostenibilidad, se dedican específicamente al espacio. De nuevo, se distinguen perímetros diferenciados para la asamblea, el grupo de trabajo de medios, dos secciones de arte, un espacio de confort, un área de sociabilidad y zonas de sueño. Situadas en un espacio donde la altura de los edificios hace que parezcan acantilados, la tienda de campaña se planta desafiando los rascacielos.³⁴ Sin embargo, algunos activistas se quejan de que estas estructuras dividen el espacio, cerrando lo que debería ser común.³⁵ Como la plaza se queda pequeña, muchos grupos de trabajo pasan a reunirse frente al Deutsche Bank del número 60 de Wall Street.

Si bien en el Estado español había habido grupos o comisiones de amor y espiritualidad, en Nueva York lo religioso tiene una presencia mucho más clara. En Zuccotti se delimita un espacio sagrado, con un altar en torno a un árbol que han renombrado como *Árbol de la vida*. Junto a este árbol que había sido plantado tras el 11 de septiembre una placa llama a hacer ofrendas: «Este es un espacio sagrado comunitario. Por favor, siéntete libre de donar algo al altar».³⁶

30. Véase Occupy Judaism, «Sukkahs are the new front in the battle to occupy NYC and Seattle», en <https://occupyjudaism.tumblr.com/post/11478130742/sukkahs-are-the-new-front-in-the-battle-to-occupy-nyc> [consultado: 18/07/2020].

31. JTA, «Sukkah Goes Up at Occupy Wall Street», *The Forward* (12/10/2011), en <https://forward.com/news/breaking-news/144326/sukkah-goes-up-at-occupy-wall-street/> [consultado: 14/01/2021].

32. Matthew Bolton *et. al.*, *op. cit.*, p. 145.

33. *Op. cit.*, p. 147. Surgen después cartografías más concretas, basadas en la representación por cuadrícula. Jonathan Massey y Brett Snyder, *op. cit.*

34. Matthew Bolton *et. al.*, *op. cit.*, p. 146.

35. *Op. cit.*

36. Traducción propia: «This is a community sacred space. Please feel free to contribute something to the altar».

El nuevo sistema simbólico resignifica los elementos previos. Situada en la plaza, la gran escultura abstracta de Mark di Suvero titulada *Joie de Vivre* (Alegría de vivir) es rebautizada con lúdica incompreensión como «la cosa rara roja» (*Weird Red Thing*) o «la gran cosa roja» (*Big Red Thing*), convirtiéndose en punto de encuentro e imagen emblemática del movimiento.³⁷ Pese a que muchos de sus elementos son comunes a otras acampadas como las españolas, el activista Andrew Boyd incide en la idea de que, en su conjunto, Occupy Wall Street se ha convertido en algo que es percibido como típicamente neoyorquino, en un plano parecido a Times Square o la Estatua de la Libertad.³⁸ Miles de fotografías atestiguan su carácter icónico.

Encuentros y carteles

La cineasta Cecilia Barriga se refiere a las sesiones de la Asamblea General de la Ciudad de Nueva York como «encuentros en una ciudad sin encuentros».³⁹ Esta se celebra en la parte este de la plaza en una zona con peldaños que evoca un anfiteatro,⁴⁰ y en ella se popularizan los mismos gestos asamblearios de Madrid o Barcelona, que moviendo las manos indican acuerdo, oposición o aplauso. Sin embargo, Nueva York aporta sus particularidades.

El 18 de septiembre la policía prohíbe a los activistas usar un megáfono. Esa limitación hace que se popularice la técnica del llamado *micrófono humano*, que nunca había sido empleado de manera tan masiva.⁴¹ El proceder es sencillo: alguien dice algo, y el grupo lo repite para que las frases lleguen a todo el mundo. Esta repetición implica asumir el mensaje ajeno como propio, y una sola intervención se propaga pasando por el cuerpo y la voz de muchos.⁴² La experiencia funciona como una suerte de ritual de unidad, en el que las opiniones o propuestas se encarnan en el grupo. En sus resonancias, genera una estructura rítmica que recuerda a la poesía *spoken word*, generando una musicalidad propia.

37. Yates McKee, *op. cit.*, posición 1624. Véase también Yates McKee, «The Weird Red Thing: Site-Specificity, #OWS, and Mark di Suvero's *Joie de Vivre*», en Julieta Aranda y Carlos Motta (eds.), *Broken English*, 2011, Performa 11, p. 43, accesible en http://11.performa-arts.org/images/uploads/pdf/BROKEN_ENGLISH.pdf [consultado: 25/12/2020].

38. Andrew Boyd, entrevista personal con la autora, 29 de julio de 2020.

39. Cecilia Barriga, entrevista personal con la autora, 16 de mayo de 2020.

40. Véase «Structure and Process Guide to OWS», en <https://macc.nyc/img/assemblies/OWSstructure.pdf> [consultado: 17/07/2020]. También Not An Alternative, «Occupy: The Name in Common», *Creative Time Reports* (2012), en <https://creativetimereports.org/2012/11/15/occupy-the-name-in-common/> [consultado: 17/07/2020]. Jonathan Massey y Brett Snyder, *op. cit.*

41. Ethan Earle, *op. cit.*, p. 4.

42. El guionista Salva Rubio señala cómo también «suena a cosas muy americanas como el *Pledge of Allegiance* que los alumnos tienen que decir antes de empezar una clase/jornada escolar, en que el profesor habla y la clase repite». Conversación personal, 14 de enero de 2021.

Nueva York establece también un sistema en el que cada grupo de trabajo elige un representante para que, juntos, discutan entre sí.⁴³ El 29 de septiembre la asamblea aprueba la *Declaración de la ocupación de la ciudad de Nueva York*, que sirve como una suerte de manifiesto.

Sin embargo, en Zuccotti también hay disensos. Desde el colectivo de arte activista Not An Alternative hablan de «fetichismo del proceso» para referirse a la concentración de las fuerzas activistas en los aspectos más formales de la organización:⁴⁴

El proceso se convirtió en una Biblia, en un dogma a seguir. (...) En lugar de desafiar a Wall Street la [actividad de la] ocupación se había reducido a participar en la Asamblea General de las siete de la tarde. Como consecuencia de ello, una estructura que había sido defendida por su inclusividad comenzó a funcionar como un mecanismo de exclusión—de aquellos que no hablaban bien inglés, de quienes tenían tres trabajos y no podían estar allí, de los que tenían a otras personas a su cargo, de las personas que vivían lejos, de las que eran tímidas o se sentían incómodas con la cultura del discurso que dominaba la Asamblea General.⁴⁵

En paralelo a las asambleas, *Adbusters* prosigue con la idea de definir una «única demanda», realizando en Facebook una encuesta donde se recogen sugerencias humorísticas —como liberar a los unicornios— y finalmente gana «revocar la noción de persona jurídica para las empresas» (*corporate personhood*).⁴⁶

Occupy Wall Street hereda la labor que ya se había visto en España y el mundo árabe de producción de carteles enormemente creativos. El cartón del que están hechos a menudo se corresponde con el de las cajas de las pizzas compradas en un comercio cercano o enviadas a la plaza por parte de simpatizantes de todo el mundo.⁴⁷ El filósofo Slavoj Žižek se refiere a las pancartas como «signos desde el futuro».⁴⁸

Yates McKee señala distintos tipos de exhibición de los carteles. Desde los primeros momentos hay una zona al este de la plaza reservada para crear y exponer las pancartas en el suelo.⁴⁹ McKee señala cómo esta suerte de *galería* horizontal contrasta con la verticalidad de los rascacielos. Otra de las formas características de mostrar carteles en Zuccotti tiene un sentido más performativo y consiste en sujetar la propia pancarta como en una versión del

43. Ethan Earle, *op. cit.*, p. 8.

44. Definen el «fetichismo del proceso» (process fetishism) como «el desplazamiento de la radicalidad hacia cuestiones de procedimiento». En Not An Alternative, *op. cit.*

45. *Op. cit.*

46. Jonathan Massey y Brett Snyder, *op. cit.*

47. Yates McKee, *Strike Art*, *op. cit.*, posición 1751.

48. Slavoj Žižek, *The Year of Dreaming Dangerously*, Londres-Nueva York, Verso, 2012.

49. Yates McKee, *Strike Art*, *op. cit.*, posición 1738.

hombre o la mujer-anuncio. McKee habla de que cómo estas personas con pancartas se presentan «para ser fotografiada[s] como un objeto escultórico, e invitando a la implicación por parte del público espontáneo que genera el texto de la pancarta».⁵⁰

Un gran número de diseñadores se aplican a la composición de carteles impresos. Algunos conectan con las corrientes el arte contemporáneo: en octubre Rachel Schragis, miembro del grupo de Arte y Cultura, realiza el gráfico *All Our Grievances Are Connected* (Todos nuestros agravios están conectados).⁵¹ En él, busca hacer una traducción visual de la *Declaración de la ocupación de la ciudad de Nueva York*⁵² siguiendo su propia práctica previa de elaboración de gráficos con diagramas de Venn.⁵³ Entrelazando círculos, Schragis hace una versión holística de las demandas del colectivo: *All Our Grievances Are Connected* (Todas nuestras quejas están conectadas). En su estética curvilínea recuerda los esquemas de Mark Lombardi en una especie de versión simplificada y pop. Esta imagen poética y de aspecto lúdico se reparte de manera gratuita en los espacios activistas mientras, a la vez, se vende en lugares como la librería Printed Matter, donde puede adquirirse firmada y enmarcada.

3. Carnaval en Wall Street

Más allá de sus elementos concretos, el conjunto del campamento puede entenderse de manera estética. La artista Martha Rosler lo define como «una obra grandiosa de arte público con un reparto de miles de personas».⁵⁴ La noción teatral de un *reparto* incide en la idea de la performatividad del acontecimiento. El artista y director de la revista *Hyperallergic* Hrag Vantanian recuerda la presencia de muchos artistas de performance en el campamento.⁵⁵

50. El historiador del arte compara esta práctica con la de la artista Sharon Hayes, quien sujeta carteles paradójicos en el espacio público. *Op. cit.*, posición 1726-1731.

51. J.A. Myerson, «How Do You Illustrate Corruption? Artist Rachel Schragis Explains», *Truthout* (2011), en <http://www.truth-out.org/news/item/4600:how-do-you-illustrate-corruption-artist-rachel-schragis-explains> [consultado: 25/12/2020].

52. Véase Occupy Wall Street, *Declaration of the Occupation of New York City* (29/09/2011), accesible en <http://uucsj.org/wp-content/uploads/2016/05/Declaration-of-the-Occupation-of-New-York-City.pdf> [consultado: 27/12/2020].

53. Abram Finkelstein, «Rachel Schragis, Artist and Activist, Part I», *Artwrit* (2011), en <http://www.artwrit.com/article/ohi-rachel-schragis-p1/> [consultado: 27/07/2020].

54. Martha Rosler, «The artistic mode of Revolution: From Gentrification to Occupation», *e-flux Journal* 33 (2012), en <https://www.e-flux.com/journal/33/68311/the-artistic-mode-of-revolution-from-gentrification-to-occupation/> [consultado: 27/07/2020].

55. Para Vantanian, un precedente importante es el proyecto del artista Zeffrey Throwell titulado *Ocularpation: Wall Street*, en el cual cincuenta personas escenificaban sus acciones cotidianas totalmente desnudas, dramatizando la obligación de vivir una vida «normal» tras haber sido despojados de sus posesiones por el sistema bancario. Entrevista personal con la autora, 11 de marzo de 2014. Acerca de esta performance véase Hrag Vantanian, «50 People Get Naked For Art on Wall Street», *Hyperallergic* (2011), en <http://hyperallergic.com/31223/50-people-get-naked-for-art-on-wall-street-3-get-arrested/> [consultado: 25/12/2020].

Para él, esta conexión resulta natural ya que «los performers entienden el poder de las acciones realizadas en público y el hecho de que éstas tienen efectos múltiples, ya sean conocidos o invisibles».⁵⁶ En el campamento, hay cómicos haciendo monólogos, personas cantando, o gente dando discursos políticos espontáneos.

En su dimensión festiva, Occupy Wall Street funciona como un carnaval. En la plaza hay muchas personas disfrazadas, y *flash mobs* y convocatorias como la *Marcha de Zombies corporativos* del 3 de octubre, o la *Marcha de los millonarios* del día 11. El artista activista Gan Golan acude vestido del protagonista de su libro *Unemployed Man* (Hombre Desempleado). Viene acompañado de varios superhéroes de su invención: la trabajadora sin papeles Fantasma, Wonder Mother (Madre Fantástica), Captain Generica y Master of Degrees (Máster en Licenciaturas). Vestido con traje de graduación, este último arrastra una cadena con una bola que pone «préstamo estudiantil», y sujeta un cartel con el texto «Superhéroe desempleado, Máster de grados, encadenado por las deudas».

Algunos grupos vienen de atrás, mientras que otros son nuevos. En ocasiones, su estética de las artes populares enlaza con la del art brut, en la práctica de un arte expandido, colectivo, no profesional. En las primeras dos semanas del campamento se crea un colectivo de marionetistas llamado *The People's Puppets of Wall Street* (Las marionetas del Pueblo de Wall Street), dedicado a fabricar muñecos gigantes. Dos de ellos representan a la Estatua de la Libertad y a una figura alegórica de la Justicia con los ojos vendados, que desfilarán en distintas movilizaciones.⁵⁷

Cecilia Barriga destaca la importancia particular de la música en la plaza Zucotti: «Yo siempre pensé que debería haber un musical llamado Occupy Wall Street porque se produjeron muchas representaciones corales, artísticas».⁵⁸ En su película *Tres instantes. Un grito* puede verse ese carácter casi sincopado del campamento neoyorquino.⁵⁹

Tan icónico como controvertido fue el *drum circle*, o círculo de tambores. Este tipo de grupos de percusión improvisada se habían hecho frecuentes a partir de su recuperación por parte de la contracultura de los años sesenta y setenta. En Zucotti, el círculo se sitúa al oeste de la plaza, y consiste en una reunión variable de personas tocando percusión de manera continua, como en una suerte de ritual de aguante. Para quienes tocan, el entorno genera sensación de comunidad, configurada a partir de un diálogo

56. Hrag Vantanian, entrevista personal con la autora, 24 de marzo de 2014.

57. Véase <https://peoplespuppets.org> [consultado: 25/12/2020].

58. Cecilia Barriga, entrevista personal con la autora, 16 de mayo de 2020.

59. Cecilia Barriga, *Tres instantes. Un grito*, España-Chile, 2013.

creativo sin jerarquías. Sin embargo, el sonido insistente, en maratones de diez horas, desata conflictos con los vecinos, con las autoridades y con las personas acampadas, que no logran dormir. Por otra parte, algunos activistas consideran que el sentido de ocio da una imagen inadecuada. La crítica musical Gina Arnold habla de una mala calidad sonora, y ve una cierta apropiación cultural en el hecho de que quienes golpean los tambores sean «fundamentalmente blancos».⁶⁰

En realidad, la propia zona de Wall Street está situada sobre un cementerio de africanos esclavos y libres. Aunque un monumento conmemora su ubicación, en realidad éste abarcaba un espacio mucho mayor.⁶¹ Este lugar de enterramiento obedece a que también en el distrito financiero se encontraba un mercado de esclavos.

El movimiento de Occupy Wall Street apenas trata esta cuestión. Ya en 2011 se habla de que en Zuccotti Park el activismo es demasiado blanco, y no incluye suficientemente a la población racializada, precisamente la más castigada por la crisis de 2008. Sin embargo, la activista Rinku Sen señala que «la pregunta adecuada no es si el movimiento es suficientemente diverso, sino si tiene un programa de justicia racial».⁶² En estos momentos, apenas lo tiene.

Estudiando el sentido político de las festividades del Caribe y las comunidades afrodescendientes, la comisaria Claire Tancons ha criticado la falta de alianzas entre los carnavales negros y la dimensión carnavalesca de muchas protestas de blancos, en una desconexión que relaciona con la exclusión racial en Occupy Wall Street.⁶³ El hecho de que Zuccotti esté en gran medida dominado por activistas blancos genera momentos de conflicto, como cuando un grupo de personas racializadas bloquea en asamblea el inicio de la *Declaración de la Ocupación de la ciudad de Nueva York* que pretende borrar las diferencias autodefiniendo al movimiento como «un solo pueblo, anteriormente dividido por el color de nuestra piel, género, orientación sexual, religión, partido político o entorno cultural...».⁶⁴ Esta definición igualadora en la que se niegan las discriminaciones que

60. Gina Arnold, «The Sound of Hippiesomething, or Drum Circles at #OccupyWallStreet», *Sound Studies* (2011), en <https://soundstudiesblog.com/2011/11/07/the-sound-of-hippiesomething-or-drum-circles-at-occupywallstreet/> [consultado: 25/12/2020]. Finalmente se les traslada de sitio y limita sus horarios, en un gesto de planificación urbana. Matthew BOLTON *et. al.*, *op. cit.*, p. 149.

61. Véase <https://www.nps.gov/afbg/index.htm> [consultado: 14/01/2021].

62. Rinku Sen, «Race and Occupy Wall Street», *The Nation* (26/10/2011), en thenation.com/article/archive/race-and-occupy-wall-street/, y Kenion Farrow, «Occupy Wall Street's Race Problem», *Prospect* (24/10/2011), en <https://prospect.org/civil-rights/occupy-wall-street-s-race-problem/> [consultado: 09/01/2021].

63. Claire Tancons, «Occupy Wall Street: Carnival Against Capital? Carnavalesque as Protest Sensibility», *e-flux Journal* 30 (2011), en <https://www.e-flux.com/journal/30/68148/occupy-wall-street-carnival-against-capital-carnavalesque-as-protest-sensibility/> [consultado: 25/12/2020].

64. Yates McKee, *Strike Art*, *op. cit.*, posición 1826.

implican las diferencias de raza o género es expuesta como un acto de violencia, y posteriormente van a surgir colectivos racializados que cambian este sentido del movimiento.⁶⁵

La presencia policial es continua, y hace que las situaciones se tensen. En Zuccotti se repiten o incluso amplifican las paradojas y problemas de las plazas europeas, especialmente los conflictos de convivencia. En relación con el dinero donado por simpatizantes del movimiento, se producen acusaciones de mala gestión e incluso de robo.⁶⁶

4. Tensiones y expansión

Como en Europa, el campamento atrae a muchas personas sin recursos y en situaciones vitales extremas. Bolton, Froese y Jeffrey analizan cómo no solamente las autoridades califican de *sucios* a los acampados, sino que también OWS utiliza la suciedad como una forma de criminalización interna⁶⁷ que resulta en divisiones espaciales. Una suerte de *gentrificación* hace que en la zona oeste se instalen las personas sin techo, y al este, en torno a la biblioteca, se sitúan los activistas con un alto nivel educativo, mayoritariamente blancos y a menudo vinculados al mundo intelectual. Esta segregación racial y económica refleja las divisiones de la propia ciudad de Nueva York que, como una matryoska, contiene al campamento.⁶⁸ Dentro de la comunidad activista están algunos de los mismos problemas que aquejan al resto de la sociedad. Y algunas respuestas no son tan distintas.

Las divisiones se justifican apelando a innegables problemas de seguridad. Como en Madrid, en Nueva York se produce una acusación de agresión sexual. Además, corren rumores de que, animados por la policía, delincuentes recién salidos de la cárcel se instalan en el campamento, y se habla de tráfico de drogas.⁶⁹ Los activistas responden con una controvertida estrategia de control, con un Equipo de Seguridad entrenado y con camisetas impresas:

El «Equipo de Seguridad» de OWS se transformó en un grupo de patrullas uniformadas, con camisetas impresas, entrenamiento estándar, radios de dos vías y una «cabina de información de seguridad». (...) [E]l grupo de trabajo de Planificación Urbana discutió incluso la idea de establecer un

65. Grupos afroamericanos protagonizan la formación de grupos como Ocupa el Barrio (Occupy the Hood) y Ocupa Harlem (Occupy Harlem). En Oakland, el campamento de Occupy Wall Street tomó el nombre de Oscar Grant, un hombre negro asesinado por la policía en 2009. *Op. cit.*, posición 1859.

66. Ethan Earle, *op. cit.*, p. 8.

67. Matthew Bolton, Stephen Froese y Alex Jeffrey, «“Go get a job right after you take a bath”: Occupy Wall Street as Matter Out of Place», *Antipode. A Radical Journal of Geography* 48, 4 (2016), pp. 857-876.

68. Matthew Bolton *et. al.*, «This Space is Occupied!...», *op. cit.*, p. 149.

69. Redacción, «Alleged Drug Dealers Arrested at Occupy Wall Street», *The Fix* (27/10/2011).

«sistema de identificación» con «pulseras» - una especie de pasaporte de Ocupación.⁷⁰

¿Quién forma parte del movimiento y por qué? ¿Qué comportamientos son legítimos y cuáles no? ¿Quién y cómo tiene derecho a ejercer el control? Este tipo de cuestiones quedan sin respuesta cuando el conflicto se cuela en la utopía de las acampadas.

A finales de octubre, el Foro de Planificación Urbana de Occupy Wall Street comienza a discutir cómo preparar el campamento para el invierno: sus planes resultan reveladores acerca de cuál es la visión de futuro del movimiento por estas fechas. El Foro propone estructuras menos efímeras, construyendo cúpulas geodésicas, y cubriendo la plaza con grandes tiendas comunales que sustituyan las tiendas de campaña individuales. Su propuesta para regularizar el espacio pasa de nuevo por una estrategia basada en la libertad religiosa, pretendiendo —de forma arbitraria— declararlo espacio sagrado para los nativos americanos.⁷¹

Sin embargo, hay una escisión entre los que quieren permanecer y aquellos que consideran mejor levantar el campamento y centrar las energías en construir un movimiento fuera de la plaza. La cuestión de fondo es decidir si es más importante generar una sociedad prefigurativa, o esforzarse en realizar acciones fuera del perímetro acotado de Zuccotti.⁷² ¿Utopía o política? Finalmente es la policía la que precipita los acontecimientos.

La represión policial había sido una constante.⁷³ En la madrugada del 15 de noviembre de 2011 desalojan a la multitud y destruyen los materiales del campamento.⁷⁴ Cuando unos pocos permanecen, los agentes emplean gas lacrimógeno. Como en el Estado español aparece la metáfora de que la disolución se ha vuelto omnipresencia. Los activistas gritan: «Bloomberg! Beware! Zuccotti Park is everywhere!» (Bloomberg, cuidado, el parque Zuccotti está por todas partes).

Horas después del desalojo, se difunde una convocatoria de asamblea en la cercana plaza de Duarte Square. Allí, una pancarta gigante con letras negras sobre fondo amarillo reza *OCCUPY WALL ST*. Decenas de activistas muestran escudos-pancarta con lemas que adaptan proclamas de V de Vivienda y

70. Matthew Bolton *et. al.*, «This Space is Occupied!...», *op. cit.*, p. 151. Citan OccupyWallSt. «Occupy Wall Street: Improving Quality of Life for the 99%» (4/11/2011), en <http://occupywallst.org/article/occupy-all-street-improving-quality-life-99> [consultado: 17/07/2020]. Este sistema llega a utilizarse para delimitar el espacio de una «fiesta de pijamas» en el campamento celebrada por un grupo vinculado a Parents for Occupy Wall Street (Padres a favor de Occupy Wall Street). Véase Ben Yaka, «Occupy Wall Street Wants You to Bring Your Kids to Zuccotti Park for a Sleepover Tomorrow», *The Huffington Post* (20/10/2011), en <https://gothamist.com/news/occupy-wall-street-wants-you-to-bring-your-kids-to-zuccotti-park-for-a-sleepover-tomorrow> [consultado: 18/07/2020].

71. Jonathan Massey y Brett Snyder, *op. cit.*

72. *Op. cit.*, p. 9.

73. Yates McKee, *Strike Art*, *op. cit.*, posición 1859.

74. *Op. cit.*, posición 1859-65.

Juventud Sin Futuro: «no tendré casa en la vida», «nunca tendré un trabajo en esta economía» o «nunca pagaré mi préstamo estudiantil».⁷⁵

Los responsables del diseño son Not An Alternative, un colectivo artístico-activista fundado en 2003, que trabaja dentro de los movimientos sociales y también exhibe su trabajo en centros de arte.⁷⁶ Para Occupy Wall Street han realizado carteles, escudos y sacos de dormir con mensajes escritos.⁷⁷ Creando una identidad visual común para esos materiales, el grupo utiliza una tipografía fácil de reproducir en la calle: letras de trazos negros sobre fondo amarillo. En el mundo natural, esta combinación de colores se relaciona con la advertencia del peligro, pero el entorno urbano suele indicar un espacio con obras de construcción.⁷⁸ La tipografía es una nueva iteración de una cadena de ecos: si bien había sido utilizada en 2006 para la campaña V de Vivienda, en 2011 había sido retomada por Juventud Sin Futuro y después por Democracia Real YA! La conexión personal con algunos activistas de V de Vivienda había hecho que Not An Alternative la utilizara en algunos proyectos anteriores, y su uso en Occupy Wall Street implica una filiación visual voluntaria, que pretende unificar signos y símbolos para crear un lenguaje común y la sensación de una lucha global.⁷⁹ Utilizando esta estética, Not An Alternative también diseña una cinta adhesiva característica (*Occupy Tape*). Este dispositivo retoma una forma de delimitación del espacio público que se había popularizado en los años noventa, a partir del empleo de la cinta adhesiva por el grupo de diseñadores activistas franceses Ne Pas Plier. En la estética de peligro conectan explícitamente con los diseños del argentino Grupo de Arte Callejero, que comienza a trabajar con estos formatos a finales de los años noventa, y que resulta ampliamente conocido en el ámbito del arte activista.

Por entonces, ya no es sólo cosa de Nueva York. El 23 de septiembre ya había habido campamentos solidarios en la mayor parte de ciudades norteamericanas, destacando lugares como Chicago, Los Ángeles o San Francisco.⁸⁰ A principios de octubre llega a haber 800 acampadas por todo el país. En otros continentes se multiplica el fenómeno. El tiempo de las plazas abarca una geografía global.⁸¹ Mientras tanto, y ya fuera de las tiendas de campaña, en el Estado español la oleada activista sigue su curso.

75. *Op. cit.*, posición 1921.

76. Not An Alternative, *op. cit.*

77. *Op. cit.*

78. Leónidas Martín, «Los 2000», charla en la Universidad Libre de Madrid, dentro del seminario coordinado por la autora «Historias del arte activista», Escuela Popular de la Prospe, 11 de marzo de 2014.

79. Not An Alternative había usado esta estética en muchos proyectos anteriores a Occupy Wall Street. Durante la ocupación, el grupo decide hacer un vínculo consciente con la estética del 15M. Jason Jones, entrevista personal con la autora, 20 de marzo de 2014, y Beka Economopoulos, entrevista personal con la autora, 15 de junio de 2013.

80. Ethan Earle, *op. cit.*, p. 4.

81. *Op. cit.*, p. 6.

▶ **LA CEGUERA DE JÁNOS. TIEMPO DE LA ENTROPÍA FRENTE A TIEMPO ARMÓNICO Y LA FENOMENOLOGÍA DE LOS OBJETOS A PARTIR DEL FILM *ARMONÍAS DE WERCKMEISTER* DE BÉLA TARR**

▷ Alfonso Hoyos Morales
Universitat Autònoma de Barcelona

1. Introducción

En el presente capítulo realizaremos una hermenéutica cinematográfica del film *Armonías de Werckmeister* de Béla Tarr. Éste nos permitirá abordar ciertas figuras de la temporalidad en un sentido tanto alegórico como estético al situar la tensión dramática en el intersticio o frontera entre dos mundos. Por un lado: el universo que sirve de contexto a la mayor parte de films del cineasta húngaro desde *La condena* (1988), caracterizado por su dimensión entrópica, una atmósfera pesada y de una claustrofóbica inmanencia; por otro, el mundo paralelo que nos muestra el personaje principal del film en cuestión, János Valuska, arquetipo de la figura del idiota y que, en contraste, nos inserta en un cosmos ordenado y limitado, hijo de Grecia, evocándonos una trascendencia armónica en todos los objetos que él percibe. Este choque y tensión de mundos y cosmovisiones encarnado en sus diversas figuras arquetípicas nos permitirá tanto realizar un análisis alegórico del film como contrastar las diversas fenomenologías de los objetos que encarnan.

Con el interés de la mutua retroalimentación entre el campo cinematográfico y el filosófico procuraremos realizar un camino de ida y vuelta entre las imágenes y los conceptos en vistas de que se iluminen los unos a los otros.

2. El eclipse

El film comienza con uno de los planos-secuencia más célebres del cine de Béla Tarr: el baile cósmico de János en una desvencijada taberna en algún lugar de Hungría. Con el primer plano de una estufa de leña nos ubicamos en la estancia, inundándola de un ambiente invernal. Tras unos segundos vemos unas manos apagando el fuego indicando, como luego lo hará una voz, el cierre del bar. La cámara se abre pasando del primer plano de la estufa a un plano general, donde vemos al camarero de la taberna recogiendo vasos y a un montón de borrachos tambaleándose, algunos cayéndose al suelo, compartiendo el frío espacio, pobremente iluminado. Uno de los borrachos, con una cerveza en la mano, se va acercando a cámara por el lado izquierdo de la pantalla (realizando una sutil coreografía de relevos con el camarero que se retira hacia el fondo de la imagen) hasta que la cruza, ocupando el centro de la imagen, y pidiendo a Valuska que «les muestre».



1. *Werckmeister Harmóniák* (2000), Béla Tarr y Ágnes Hranitzky (00:02:23).

Aparece entonces János desde detrás de la pantalla como una gran masa negra, como si todo el rato hubiéramos estado mirando desde su perspectiva y, de repente, soltara la cámara y apareciera en escena. Esta forma de introducirnos a nosotros y al protagonista deja claro, desde el mismo principio, que será desde sus ojos, y no desde ningunos otros, desde los que veremos la película.¹ No habrá ningún narrador omnisciente, tampoco habrá voz en off, sino que será una película de miradas y de objetos vistos desde János. Es por ello que esta secuencia será de extraordinaria importancia para el resto de la película, pues no será otra cosa que un «diagrama» de su espíritu lo que vendrá a «mostrar», tanto a esos borrachos como a nosotros. Si secuencia en cuestión, el borracho que veíamos acoge a Valuska con los brazos y reclama hacer espacio en la sala para su exposición y así, como en una escena teatral, el resto de clientes retiran las mesas y otorgan un espacio diáfano para nuestro protagonista. Tras algunos murmullos, por fin Valuska tiene la palabra y coloca a ese primer borracho en el centro. «Tú eres el Sol»,² le dirá mientras imita con las manos sus gestos destellantes.

1. Algo que contrasta con la novela en la que se inspira, *Melancolía de la resistencia* de Laszlo Krasznahorkai, de una naturaleza mucho más polifónica.

2. Béla Tarr y Ágnes Hranitzky (directores), *Werckmeister harmóniák [Armonías de Werckmeister]*, Hungría, Göess Film, Von Veitinghoff Filmproduktion, 13 Productions, 2000 (00:03:00).



2. *Werckmeister Harmóniák* (2000), Béla Tarr y Agnes Hranitzky (00:04:10).

Tras colocar a otro personaje en la posición de la Tierra, János pasa a explicarnos cómo unos «simples tipos como nosotros» pueden llegar a comprender la inmortalidad, donde reina la constancia y la quietud, donde el Sol siempre ilumina una cara de la Tierra que se mueve con un movimiento casi imperceptible, simbolizada ahora por el desaliñado borracho, que gira y gira alrededor de su compañero y de sí mismo a las órdenes de János. Se agrega posteriormente la Luna, que gira a su vez sobre la Tierra y empieza a generar un torpe baile entre todos los borrachos, lleno de tropiezos, pero que nosotros observamos, junto a Valuska, con la ingenuidad y la ternura de un niño, que es capaz de ver en un palo una pistola, o una nave espacial en una cama. Tras acompañarlos durante unos segundos, János los detiene para anunciar un acontecimiento decisivo: la Luna (en este caso, el borracho con boina) se coloca entre el Sol y la Tierra, provocando un eclipse, haciendo que el Sol se apague (el borracho correspondiente agachándose). Seguimos entonces las dramáticas descripciones de Valuska: «El aire se vuelve frío, el cielo se oscurece y todo se vuelve oscuro, los perros aúllan, los conejos se encorvan, los ciervos corren asustados, en estampida, los pájaros también están confusos y se posan en los árboles y luego... completo silencio».³

3. *Op. cit.* (00:06:35).



3. *Werckmeister Harmóniák* (2000), Béla Tarr y Agnes Hranitzky (00:05:41).

En ese momento comienzan a sonar, por primera vez, las primeras notas de la banda sonora, unas melancólicas y minimalistas notas de piano que componen el primero de los dos temas que aparecerán en la película, titulado, precisamente, «Valuska». Será el primer momento de los cuatro en el que aparecerá en la película y, como en las demás ocasiones, vendrá a invocar un momento trascendente en el continuo de la trama: el eclipse en este caso. Esta primera pieza, en las dos ocasiones, aparece en los dos únicos momentos en que la mirada de János es efectiva (tiene efectos).



4. *Werckmeister Harmóniák* (2000), Béla Tarr y Agnes Hranitzky (00:07:50).

La pieza acompaña a János y al cosmos y nos eleva por encima de la bruta materialidad de la taberna y los borrachos para, finalmente, hacernos testigos de este trascendente acontecimiento cósmico. La cámara, unida a la música y a las anunciaciones temerosas de János frente al suceso, también se eleva, ligeramente, como en un estado de estasis «¿El cielo se caerá sobre nosotros? ¿La tierra se abrirá bajo nuestros pies? No lo sabemos, un eclipse total nos ha encontrado por casualidad».⁴ Se hace el silencio, la cámara se retrasa y se eleva, progresivamente, al mismo ritmo lánguido de la música. Se acomoda detrás de una de las lámparas del techo que aparece como una gran masa mientras, en suspensión aérea, contempla los cuerpos estáticos de los ya convertidos en astros. Tras unos segundos de contemplación, la cámara vuelve al lugar donde se encontraba antes, con el mismo ritmo lánguido, mientras János nos anuncia el fin del eclipse y la vuelta a la normalidad. La Luna se retira de su posición mediadora posibilitando que los rayos del Sol vuelvan a iluminar los correspondientes lados de la Tierra, permitiendo que el baile siga su curso armónico habitual. János, capitán de los astros, comienza a bailar con ellos y, con un gesto, invita a todos los demás a formar parte de esta danza cósmica, pareciendo también invitar a la cámara, que también gira y gira a su alrededor. No obstante, el baile será interrumpido por el camarero que diez minutos antes ya nos había anunciado que el bar estaba cerrado. János, y con él, la cámara, se despegan del baile y salen hacia el punto de fuga de la imagen, completamente oscuro, tras la puerta donde se sitúa el camarero. «Aún no he terminado» le dice János, pero el camarero le aparta la mirada, y János sale de la taberna, por esa abertura de pura oscuridad, hacia la invernal ciudad anónima, vagando, como una estrella errante.



5. *Werckmeister Harmóniák* (2000), Béla Tarr y Agnes Hranitzky (00:10:06).

4. *Op. cit.* (00:07:20).

3. Círculo, línea y espiral

Si nos hemos detenido tanto tiempo en esta secuencia es porque recoge muchos de los elementos en clave alegórica de lo que constituye, no solo el conjunto de la película, sino el mundo construido por el autor húngaro: El baile de un cosmos que ha sido interrumpido y que vendrá a ser interrumpido en otros diversos aspectos: en música, en política, moral.... También desde el punto de vista estético nos resulta relevante, ya que es un perfecto ejemplo de la capacidad que tiene János de reencantar figuras y conferirles otro sentido más allá de su objetividad aplastante que, como veremos, domina el conjunto del cosmos construido por Béla Tarr.

Más adelante en la película, esta interrupción del juego de János tendrá su correlato discursivo en otro de los protagonistas principales, el musicólogo Eszter, quien consagra su tiempo en reivindicar la importancia de un regreso a las armonías musicales clásicas griegas, las cuales poseían una correspondencia armónica con los astros del universo. En su discurso, escuchamos: «nuestros antepasados estaban satisfechos con el hecho de que sus instrumentos puramente afinados pudieran ser tocados en algunos tonos, [...] porque sabían que las armonías divinas eran providencia de los dioses». No obstante, el ser humano, en su arrogancia «decidió tomar posesión de todas esas armonías de los dioses encargando a los técnicos la búsqueda de la solución: Praetorius, Salinas y finalmente Andreas Werckmeister, quien resolvió el problema dividiendo la octava de la armonía de los dioses, los doce tonos medios, en doce partes iguales». El extenso monólogo, alrededor del cual el film construye su poso metafísico, acaba con la llamada a la corrección de los errores de Werckmeister para así «referirnos a estas siete notas de la escala como a siete cualidades distintas e independientes, como a siete estrellas fraternales en el cielo».⁵

Dicho discurso recoge una tradición filosófica que nos recuerda a la de los herméticos y su correspondencia entre el microcosmos y el macrocosmos, en el que todos los elementos de la Tierra están conectados. También recordamos la misión, de herencia neoplatónica, del astrónomo y matemático germano, Johannes Kepler, conocido fundamentalmente por sus leyes sobre el movimiento de los planetas pero que, sin embargo, centró la mayor parte de sus esfuerzos en encontrar conexiones armónicas entre el cosmos y las armonías musicales.

Esta tarea de especificar la armonía de las esferas mediante tonos reales, que ya se empezaría a poner en cuestión en la Revolución científica, se iría abandonando, en pos de otras investigaciones como las de la serie armónica, y fueron autores como el mencionado Werckmeister, los primeros fundadores de esos cambios. Fabre D'Olivet, ya en el siglo XVIII-XIX, ser ía un representante de esos musicólogos que clamaban por el regreso a los orígenes

5. *Op. cit.* (00:31:10 - 00:35:42).

y a la afinación pitagórica, acusando a la música moderna de los males de temperamento de su sociedad.⁶ Un nostálgico similar es Eszter, quien teme que la palabra del cosmos quede muda en nuestra tierra y que los astros, antaño conducidos por los ángeles, queden errantes, dirigidos por fuerzas sin sentido hacia un inexorable destino. Eszter constituiría el correlato intelectual de lo que János es en el más puramente vivencial. Personajes atados a un viejo mundo del que no se quieren despegar. János, por un lado, con su creencia fiel que ilustra en sus exposiciones; Eszter, por otro, manteniendo su piano afinado a la manera de los antiguos griegos, a pesar de que ello provoque que piezas como las de Johann Sebastian Bach suenen chirriantes.

Sin embargo, cuando los astros, como las notas musicales, se desvían de su trayectoria, el cosmos se enfrenta a una suerte de tragedia. Una tragedia que ya no sería como las clásicas, representadas en autores como Esquilo, sino que se vincularía con lo que Deleuze entiende por tragedia moderna.⁷ La dramática exposición de János que hemos visto previamente tendrá una íntima conexión con la tragedia clásica tal como la expone Deleuze en su libro *Kant y el tiempo*. Leemos:

¿Qué es el ciclo del tiempo trágico? El ciclo del tiempo trágico es, grosso modo, como tres arcos de círculo con valores desiguales. Está el momento de la limitación. La limitación no es otra cosa que la justicia, es la parte asignada a cada uno. Luego está la transgresión de la limitación, el acto que transgrede. El momento del límite es el gran Agamenón, es la belleza de la limitación real [royale]. Luego está la transgresión del límite, es decir, el acto de la desmesura: Clitemnestra asesina a Agamenón. Luego está la reparación. El ciclo del tiempo trágico es ese ciclo de la limitación, la transgresión y la reparación. La reparación es Orestes, que vengará a Agamenon. Habrá restablecimiento del límite que ha sido por un momento excedido.⁸

A lo que luego agrega que este tiempo, que Aristóteles hará canónico en su *Poética*, «está bastante calcado sobre el tiempo astronómico».⁹ Efectivamente, la exposición de János es expresión de este tiempo cíclico en el que el orden limitado del cosmos se ve transgredido por un eclipse para, posteriormente, volver al orden inicial. ¿Qué ocurre, en cambio, en lo trágico moderno? Es decir, qué ocurre (o empieza a ocurrir) al final de la secuencia, cuando János es apartado de su baile y comienza a vagar por la ciudad, de un lado a otro hasta que le veamos, al final de la película, loco en un hospital

6. Para profundizar en estas cuestiones véase el libro de Joscelyn Godwin (Ed.), *Armonía de las esferas: un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música*, Girona, Atalanta, 2009. Especialmente los capítulos 31, 35, 40 y 42 dedicados a los autores mencionados.

7. No profundizaremos en la distinción entre tragedia clásica y tragedia moderna, pues lo que nos interesará fundamentalmente será recoger los conceptos de tiempo que encontramos en Deleuze.

8. Gilles Deleuze, *Kant y el tiempo*, Buenos Aires, Cactus, 2008, pp. 50-51.

9. *Op. cit.*

psiquiátrico. Pues que, desde la óptica deleuziana, el tiempo se descurva, dando lugar a otra clase de tiempo, en el que el hombre se sustrae al límite y el tiempo, plegado hasta ahora sobre sí mismo, «se sale de sus goznes» impidiendo la rima entre comienzo y final. En la concepción aristotélica el tiempo es el número del movimiento, tal como se expone en su *Física*,¹⁰ lo que implica que el tiempo no tiene cualidad ontológica, sino que se subordina a algo otro: el movimiento, el cambio. El movimiento fundamental será aquel que opera en el curso del mundo y éste es aquél que amanece con los astros, cíclico y regular. Tiempo que se subordina al movimiento, movimiento que es cíclico, ciclo que es eterno, inmortal. Tenemos el tiempo como número del movimiento en Aristóteles, el tiempo como imagen de la eternidad en Platón, en definitiva, el tiempo como algo subordinado a un cambio que lo que nos indica es precisamente la estabilidad en la permanencia. Un tiempo, que, en último término, anuncia la ausencia de tiempo mismo o su subordinación a lo estático. ¿Qué ocurre en el tiempo de la tragedia moderna?¹¹ Pues, como decíamos, el tiempo sale de sus goznes, el pliegue circular del tiempo cíclico se desenrolla y deviene línea recta. El avance ya no promete la vuelta al comienzo, el tiempo deja de estar subordinado al cosmos, se convierte en tiempo vacío y puro, continuo ilimitado que pierde toda conexión con la eternidad. ¿Hacia dónde, entonces, nos arrastra esa línea recta? Hacia nada, dirá Deleuze y, podríamos decir con Heidegger, hacia la muerte. De un tiempo cíclico, pasamos a un tiempo desbordado de sí, desenmarcado de sus límites, que se encauza, como una línea recta, hacia la nada. Desarmonía de las esferas e independencia del tiempo enlazadas íntimamente.

El cosmos construido en los films de Béla Tarr junto a Laszlo Krasznahorkai,¹² volviendo a lo que nos ocupa, se inserta en esta lógica. Este film, concretamente, nos enfrenta a una suerte de batalla entre dos concepciones del tiempo histórico diferentes. Como señala Cruz¹³, un choque de tiempos entre el círculo y la línea recta. O, podríamos decir: el espíritu de la línea recta contamina, como un parásito, al del círculo, haciendo de la repetición ya no un continuo ciclo que en cada vuelta se renueva con el mismo impulso que antes para dar la siguiente, sino que se da una suerte de espiral, que en cada movimiento va concentrándose hacia el interior, perdiendo energía,

10. Aristóteles, *Física*, IV, 11, 219b2.

11. La tesis de Deleuze es que es Kant quien confiere al tiempo una cualidad ontológica propia frente a su previa subordinación al movimiento y que ya en las tragedias de Sófocles (esto, siguiendo la tesis de Hölderlin) había un anuncio de esto en una suerte de proto-modernidad. No obstante, no nos adentraremos ahora en dichas tesis por conllevar polémicas que exceden el objeto de estudio.

12. *La condena* (1988), *Sátántangó* (1994), *Armonías de Werckmeister* (2000) y *El caballo de Turín* (2011).

13. Mariano Cruz, «La rueda y la línea recta. Lo singular en *El caballo de Turín*», en Mariel Manrique (coord.), *Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas?*, Santander, Shangrila, 2016, p. 234.

dirigiéndose hacia su pérdida total. El tiempo circular, cuando se encuentra con el tiempo de la línea recta, nos enfrenta al tiempo de la entropía. El tiempo de la vida en las películas de Tarr se compone por tanto de la combinación de dos movimientos: «el centrípeto, que mantiene el círculo como tal, y el centrífugo, que termina cortando el ciclo produciendo una línea recta efímera; línea que se enfría poco a poco hasta que finalmente se disipa». ^{14, 15}

4. Frente al tiempo de los sujetos, el tiempo de las cosas

Cuando la espiral deviene puro afecto y su ciclo interior se hace irremediable. Cuando, en definitiva, la tendencia del tiempo ya no posee el correlato de la esperanza, en que la voluntad accede al transcurrir homogéneo para establecer un desvío a su inercia, el tiempo entonces se des-subjetiva, deviene cósmico. Deja de ser el tiempo de las ambigüedades espirituales y de las dilataciones del alma agustinianas. Es el tiempo en que los hombres ya no aspiran más que a poder ponerse un plato de comida en la boca y sustentar su existencia física. Desembarazado de subjetividad y aliado de la materia, junto con la lluvia, el barro, la niebla y el viento, afecta a los cuerpos y se acumula sobre ellos que devienen pasivos. «La naturaleza toca al hombre expuesto, no lo atraviesa, pero lo socava, lo mancha, le da tiempo, tiempo que no es lineal sino huella, no progresivo sino afectado, la compasión de la materia.» ¹⁶

Pensemos en una secuencia de *Armonías*, en concreto una de aparente banalidad frente a aquellos momentos decisivos que están marcados por su carácter trascendente. En un momento dado, János le dice a su colega Eszter que la exmujer de éste, Tünde, quiere que se encargue de reunir personas en una lista para combatir a los rebeldes que violentan el pueblo (los seguidores del Príncipe). Cuando se disponen a emprender el camino para reunir la lista, János le ofrece ir a ver a la enorme ballena (en la que «podemos ver la grandeza del señor, su impulso creativo») a lo que Eszter le responde que antes «terminemos esa maldita lista».

14. *Op. cit.*, p. 232.

15. Este sistema es especialmente evidente en películas como *Sátántangó* y se hace explícita temáticamente en *El caballo de Turín*. En palabras de Béla Tarr: «Nunca se limita a la pura y simple repetición. Por ejemplo, en una película como *El caballo de Turín*, incluso cuando los personajes llevan a cabo las mismas acciones cada día, nunca lo hacen de la misma manera. Esa es la cuestión principal de la película. Nos pasamos el día llevando a cabo una rutina, viviendo la vida en su vertiente del día a día. Sí, te levantas, te vistes, te duchas, vas a trabajar... pero, de alguna forma, la diferencia es la cuestión; cada día es diferente porque no eres la misma persona que el día anterior, porque ayer eras un día más joven y hoy eres un día mayor, tienes menos energía, menos poder, eres una persona diferente cada día, y por lo tanto haces las cosas de manera diferente a medida que pasan los días». Béla Tarr en Lidia Mello, *Transit* (30/09/2015). Recuperado de <http://cinentransit.com/entrevistas-a-bela-tarr-y-mihaly-vig/> [consultado: 25/04/2021].

16. Ana Hidalgo, «La materialidad del encuentro. Los caminos de *Sátántango*», en Mariel Manrique (coord.), *op. cit.*, p. 128.



6. *Werckmeister Harmóniák* (2000), Béla Tarr y Agnes Hranitzky (01:06:40).

En ese momento callan y simplemente caminan, la cámara los acompaña en un plano lateral y lo único que oímos son las rítmicas pisadas de ambos junto al sonido del bastón y el viento que les golpea en la cara, agitando el pelo de János y obligando a Eszter a sujetar su sombrero. 2 minutos los acompaña la cámara hasta que se encuentran a las primeras personas a las que debe poner en la lista.

Más allá, sin embargo, de las justificaciones dramáticas que una secuencia como ésta pudiera poseer, su naturaleza apunta en otras direcciones. El tiempo deja de ser el espacio en el que las preocupaciones espirituales se dilatan, recurso habitual en el cine de suspense o en el drama psicológico. Antes bien, constituye un escenario, un elemento más de la materia que, junto al resto de los elementos (en este caso: el silbido del molesto viento que despeina y obliga a Eszter a sujetarse el sombrero mientras camina con dificultad con s bastón) van sedimentándose sobre los espíritus de los personajes. El tiempo, en definitiva, deja de ser una manifestación expresiva de una dimensión subjetiva o espiritual para convertirse en un elemento objetivo que la cámara puede filmar como cualquier otro objeto. Ese otro tiempo al que hace alusión Rancière en su libro dedicado al cineasta húngaro: el tiempo del después. Éste, como él comenta, «es el tiempo de los acontecimientos materiales puros».¹⁷

17. Jacques Rancière, *Béla Tarr. Después del final*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013, p. 15.



7. *La condena* (1988), Béla Tarr (00:02:56).

Podríamos decir que lo representado en la pantalla empieza a dejar de reflejar algo más allá que exceda la propia materialidad de los objetos, que, en definitiva, la imagen ya no respira más allá de su soporte... Como diría Alberto Ruiz de Samaniego, el cine de Béla Tarr, más que ser un naturalismo o un realismo, es una «metafísica [...] de- y desde la materia extenuada».¹⁸ Los personajes pierden el poder sobre los objetos y, por lo tanto, los objetos actúan sobre ellos.¹⁹

5. La mirada del idiota

Sin embargo es la presencia de János en *Armonías de Werckmeister* aquella que es capaz de romper esta dinámica de sofocante inmanencia. Como un error en el sistema su presencia irradia vectores de luz para hacernos ver más allá que lo que podíamos apreciar en los otros films de Béla Tarr habitados por personajes ya consumidos por ese «tiempo de las cosas».

Heráclito denominaba al mundo privado que un individuo particular se construía como «idios cosmos», frente al «koinos cosmos» que refería a la comprensión compartida que tienen los demás individuos. Idiota, en definitiva, era aquel ser que se separaba de la comprensión compartida de la polis y se creaba un mundo subjetivo propio. Más allá de las connotaciones

18. Alberto Ruiz De Samaniego, *Las horas bellas*, Madrid, Abada, 2015, p. 362.

19. «El personaje típico de Béla Tarr es en adelante el hombre en la ventana, el hombre que mira cómo las cosas vienen hacia él. Y mirarlas es dejarse invadir por ellas, sustraerse al trayecto normal que convierten las incitaciones del exterior en impulsos para actuar.» Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 36.

negativas que poseía este calificativo en la Grecia de la época (y que han perdurado hasta ahora) me interesa sacar el carácter específico que posee este calificativo y que connota el aislamiento de estas figuras. El idiota, efectivamente, vive, como se suele decir vulgarmente, «en su mundo», pareciera que no se enterara de aquello que ocurre a su alrededor, sino que posee una especie de burbuja solipsista que bloquea la comunicación real ante los otros.

En la corriente latina, la figura del idiota se asumirá comúnmente como quien no participa del gobierno, y progresivamente pasaría a designar al individuo sin instrucción, ignorante. Diderot, por contra, en su Enciclopedia retomaría el sentido de Plutarco, el idiota sería un «hombre particular, que se ha encerrado en una vida retirada, lejos de los asuntos políticos, es decir, aquél a quien hoy llamaríamos sabio.»²⁰

Dostoievski retomaría esta figura en su novela *El idiota* con el personaje del príncipe Mishkin, quien, además de poseer los rasgos aquí recogidos sobre la constitución de un mundo particular, recoge también las connotaciones de simpleza y santa ingenuidad, emparentándolo con la bondad cristiana. De él se dirá «es un poco ingenuo [...], tanto que hasta resulta un poco ridículo.»²¹

Retengamos por lo tanto estos dos caracteres del idiota.²² Por un lado, el componente de individuo aislado, con un mundo propio al margen del mundo «normativo»; por otro, un carácter sencillo, casi diríamos ingenuo, retomando, tanto la concepción habitual del término, que denota la simpleza, como su definición etimológica.²³ En efecto, János representa esta figura en ambas acepciones y, con ello, nos hace ver de otra manera.²⁴

La ballena, centro y casi personaje propio del film, habita un espacio de ambigüedad al que János contribuye. Situada como una suerte de centro neurálgico del film sobre el que se sedimentan multitud de miradas, la ballena es un caso extremo del potencial carácter expresivo de una superficie opaca que no posee mayor trascendencia que por la significación de miradas que

20. Denis Diderot, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Recogido en <http://diderot.alembert.free.fr/1.html> [consultado: 25/04/2021].

21. Fiódor Dostoievski, *El idiota*, Madrid, Alianza, 1996, p. 117.

22. Para mayor información véase Pilar Andrade, «La figura del idiota de Dostoyevski y sus reescrituras literarias y cinematográficas», *1616: Anuario de Literatura Comparada* 4 (2014), pp. 129-151.

23. «La palabra ingenuo viene del latín *ingenuus*, vocablo que significa nacido libre y no esclavo, de buen linaje, que tiene en su interior un linaje libre, y por extensión designa los rasgos naturales, innatos y nobles del carácter (la palabra se compone de in- (dentro de) y la raíz de *genus, generis* (linaje, nacimiento, origen)». Diccionario etimológico Chile, en <http://etimologias.dechile.net/?ingenuo> [consultado: 24/04/2021].

24. «El idiota transforma lo que percibe en una sola cosa: otro mundo sensible.» Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 59.

sobre ella se construyen.²⁵ Es, en definitiva, un signo que condensa todas las pasiones de los habitantes, tanto aquellas que la encuentran como algo monstruoso, como las de los que la encuentran como una manifestación de la creación divina.

En los primeros compases de la película, ésta se nos presenta en un anuncio como una atracción de circo, sin las mayores pretensiones que la de un gran entretenimiento para el pueblo. Sin embargo, y antes de llegar a verla, podemos escuchar constantes rumores sobre ella: el encargado del hotel con el que János se encuentra, por ejemplo, le comenta: «Al parecer vinieron ayer en el tren de la tarde, a causa de la ballena. Bueno, tú no podrías saberlo. Nunca se puede estar seguro de nada [...] también cuentan que la ballena no tiene nada que ver, pero al rato, que es la causante de todo».²⁶



8. *Werckmeister Harmóniák* (2000), Béla Tarr y Agnes Hranitzky (00:41:57).



9. *Werckmeister Harmóniák* (2000), Béla Tarr y Agnes Hranitzky (00:43:50).

Su presencia adquiere otras connotaciones en la escena de su presentación visual. János, en una de sus caminatas por la ciudad, llega a la gran plaza del mercado, cubierta de niebla y frío, donde cientos de personas han aparecido repentinamente, permaneciendo en un inquietante estatismo. En ese momento, en el centro de la plaza, un camión, perteneciente a un circo itinerante, abre sus puertas para mostrar una de sus principales atracciones: una ballena de más de 20 metros. Justo en el momento en que entra al camión vuelve a aparecer la música. Es la segunda aparición en toda la película

25. La simbología de la ballena tiene largo recorrido y es posible que, desde luego, afecte a la fenomenología de la percepción del film. Para un despliegue de la misma como motivo visual véase el trabajo de Adrià Guardiola, *La ballena como motivo visual en el cine*, Repositori UPF, 2021, en <http://hdl.handle.net/10230/46706> [consultado: 25/04/2021]. No obstante, en este trabajo haremos «epojé» de dicho sentido mítico e intentaremos contemplarla como superficie sensible cuyo sentido varía en función de las miradas que reposan en ella.

26. *Armonías de Werckmeister*, op. cit. (00:27:35).

y la última de esta pieza en concreto. De nuevo, como vimos en la primera ocasión, la música llama a una trascendencia. En este caso es la expresión musical de la mirada encandilada de János que la observa con fascinación infantil, mientras el movimiento de la cámara es su expresión visual, acariciándola con lentitud, demorándose en las rugosidades de su cuerpo y órganos acumulados en botes a lo largo del mugriento camión. Como en la primera secuencia, ésta, en su demora y estilización, parece invitarnos a una mirada más profunda, que ya no anuncia una caída o una muerte, sino un alzamiento y un encantamiento. Cuando János sale del camión la cámara se queda aún en él, enmarcándole con la cola y el costado de la ballena que forman una gran masa negra, lo que logra introducir así en sus próximas palabras este correlato material de la revelación. «Una ballena gigantesca ha llegado. Esta misteriosa criatura viene de océanos remotos. Lo mejor es que la vea usted mismo». A lo que responde su compatriota: «No me gusta nada de esto, János». «No es nada malo Sr. Argelyan», replica János, «tan solo vaya y vea el animal grandioso que El Señor ha creado. Qué misterioso es El Señor que se divierte con tales extrañas criaturas.»²⁷

Didi-Huberman, en *Lo que vemos, lo que nos mira*, nos exponía un ejemplo de una experiencia concreta, la de la presencia de una tumba.²⁸ Didi-Huberman establece una escisión entre lo que vemos: en este caso sería el simple volumen de la ballena situada en medio de la plaza anónima; y, por otro, lo que nos mira.²⁹ En esta escisión el ensayista francés establece dos tipos de actitudes: por un lado la de aquellos que se mantienen más acá de la escisión, que son los que generan las llamadas imágenes tautológicas que no van más allá de ese volumen (esa tendencia es la que hemos estado viendo previamente como característica del mundo entrópico de Béla Tarr)³⁰; por otro, están los que van más allá de la escisión abierta por lo que nos mira en lo que vemos, transformando, en un ejercicio de creencia, la masa en algo trascendente.³¹ El idiota, János, contagia de divinidad y, por lo tanto,

27. *Op. cit.* (00:43:50).

28. George Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997, pp. 21-22.

29. La traducción en español puede resultar demasiado metafórica, en francés, sin embargo, «ce que nous regarde» se puede entender de forma corriente como aquello «que nos concierne».

30. «Significa creer que todo el resto no nos mirara más [...] decidir no ir más allá del volumen como tal, del volumen visible, y postular todo el resto como inexistente, expulsar todo el resto al dominio de una invisibilidad sin nombre. Se advertirá que en esta actitud hay una especie de horror o negación de lo pleno [...] y en esa calidad pleno de una angustia que nos susurra nuestro propio destino.» *Op. cit.*, p. 22.

31. «Es una victoria obsesiva - también ella miserable, pero de manera más indirecta del lenguaje sobre la mirada; la afirmación, fijada en dogma de que no hay allí ni sólo un volumen ni un puro proceso de vaciamiento, sino "algo Otro" que hace revivir todo eso y le da un sentido teleológico y metafísico. Aquí lo que vemos será eclipsado o más bien superado por la instancia legislante de un invisible de prever y lo que nos mira se sobrepasará en un enunciado grandioso

de trascendencia, a lo que sin su mirada quedaría como un trozo de carne anónimo en un territorio de elementos materiales que no se dirían más allá que a sí mismos.

Los alemanes tienen una palabra para definir esta particularidad del rostro de aquellos que emanan un aura que contagia a los objetos y a aquellos que los ven, *Stimmung*, que define Jacques Aumont en su libro *El rostro en el cine*:

[La *Stimmung*] es lo que difunde, a partir de una fuente, una especie de irradiación invisible, aurática, etérea. Si esta irradiación es intensa, se extenderá con facilidad, contaminará los objetos cercanos, y se asentará progresivamente sobre todo el espacio. La *Stimmung* es contagiosa, pues el término procede también de *stimmen*, estar en concordancia.³²

Si la ballena, más allá de ser un volumen inerte, nos transmite algo, es precisamente por la capacidad que tiene la mirada de János de hacerla vibrar de trascendencia, acogiéndola como un astro más en su juego cósmico, denominándola como una majestuosa criatura divina e incitando a que todos sus compatriotas contemplen su magnificencia. Sin embargo, la mirada de János acabará perdiendo esa capacidad de encantar las cosas. Tras hacerse de noche y aumentar la tensión en el pueblo, los seguidores del Príncipe se encaminan, llenos de ira, hacia un hospital donde János se los encuentra.

6. Caída

«Solo el Príncipe ve todo, y el todo es nada. Todo es ruina. Los que construyen y quieren construir, lo que hacen y lo que harán, no son más que ilusiones y mentiras, cuando se construye solo se completa a medias. En ruinas, todo está completo. Lo que piensan es ridículo, piensan porque tienen miedo y el que tiene miedo no sabe nada. Mis seguidores no tienen miedo y lo saben. Mis seguidores lo convertirán todo en ruinas. Hay desilusión en todo. El Príncipe sabe que el todo es nada. Se acabó. Los aplastaremos con nuestra furia. ¡Les castigaremos! ¡Seremos despiadados! ¡El día ha llegado! ¡Después no habrá nada! ¡La furia vencerá! ¡Ni su plata, ni su oro los pueden proteger! ¡Tomaremos posesión de sus casas! ¡El terror está aquí! ¡Masacre! ¡Sin piedad, matanza!»³³.

Los seguidores, convertidos en un solo mosaico de cuerpos que caminan al unísono, con sus pasos, no solo marcan un ritmo, ritmo de la muerte, sino que invocan todo un vacío alrededor (el cine sonoro inventó el silencio que diría Bresson).

de verdades más allá, de Allendes jerarquizados, de futuros paradisiacos y de cara a cara mesiánicos.» *Op. cit.*, p. 31.

32. Jacques Aumont, *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 98.

33. El Príncipe en *Armonías de Werckmeister*, *op. cit.* (01:35:26).



10. *Werckmeister Harmóniák* (2000), Béla Tarr y Agnes Hranitzky (01:38:38).

En fuera de campo se evoca una ciudad muerta, anónima y vacía, como si solo habitasen el mundo estas figuras en negro, heraldos de la muerte, fuera de sí, dispuestos a destrozarse a aquellos sobre los que más poder tienen: los enfermos, incapaces de toda resistencia. Armados de rencor e impotencia acumulada, se encaminan, impasibles, en unos hipnóticos cuatro minutos hacia el hospital. Una vez a las puertas, la entrada se presenta en un intenso claroscuro que vendrá a ser eclipsado por las masas de cuerpos que se adentran en él.



11. *Werckmeister Harmóniák* (2000), Béla Tarr y Agnes Hranitzky (01:42:10).



12. *Werckmeister Harmóniák* (2000), Béla Tarr y Agnes Hranitzky (01:42:30).



13. *Werckmeister Harmóniák* (2000), Béla Tarr y Agnes Hranitzky (01:47:14).

Y con el mismo silencio se organiza la masacre, con la misma frialdad con la que presenciábamos la caminata al unísono. Solo oímos los ligeros sonidos de los pasos de un lado a otro, y las caídas de los cuerpos y las camas. Ni gritos, ni declamaciones de rabia. Violencia anónima que, de nuevo, embriaga la secuencia de silencio y vacío. En el campo visual el minimalismo de una serie de sombras que chocan entre sí y que se van adueñando del espacio, mientras la cámara, como testigo que no parpadea, se limita a observar desde una distancia cómplice pero testimonial todo lo ocurrido, casi siempre parapetada tras los marcos de las puertas, hasta que llegamos a la última sala: nos encontramos con un consumido anciano de apariencia casi fantasmagórica, blanco en una estancia blanca, enmarcado por dos figuras negras. Pareciera que simplemente tienen que avanzar un poco más para que la cámara se ennegrezca finalmente y asumamos la victoria de estas fuerzas frente a la débil luz. En cambio, se frenan, lo observan y se retiran mientras aparece la segunda pieza musical de la película. Música la cual, como decíamos, apunta siempre en la película a un paréntesis, a un «algo otro». Lo veíamos en los momentos que comentábamos previamente, pero aquí la música cambia algo de tercio, mientras las dos piezas anteriores tenían el nombre de «Valuska», estas tienen el nombre de «Old». Las primeras nos llevaban más allá en las visiones de Valuska, nos permitían, tocando las imágenes, realizar la misma transfiguración del espacio que hacía nuestro idiota. Aquí, en cambio, el tono se vuelve más melancólico. «Old» hace alusión a este viejo que acabamos de contemplar, pero también a la vieja ballena. A pesar de que el mundo ya se ha salido de su órbita y la entropía es inevitable, el rostro del viejo parece señalarnos un límite, aquello que no se

puede traspasar. Los seguidores del Príncipe atacan y destrozan mientras se cruzan con caras anónimas hasta llegar un momento en el que se encuentran la muestra de la fragilidad extrema, aquello a lo que es imposible hacer más daño. El cuerpo del viejo se hace todo rostro en el sentido del que nos hablaría Lévinas. El rostro como la encarnación fenomenológica de un límite: «No matarás». El rostro es el extranjero, la viuda, el huérfano, prisma donde se concentra una debilidad intocable.³⁴

Sobre esta secuencia nos comenta Béla Tarr:

En mi país hay gente que tiene hambre y frío, que están al límite de sus fuerzas y que no poseen nada. Estas gentes se la tienen jurada a la tierra entera, a todos los que duermen caliente y comen cuando tienen hambre. Llega alguien que les habla de destruir el mundo. No importa si esta voz adopta la forma del fascismo, del comunismo o de cualquier otra cosa. Estas gentes entonces quieren pasar a la acción porque ya no tienen nada que perder. Su condición es lo más terrible que existe. En la película retroceden después de saquear el hospital porque son humanos. No han nacido para ser criminales o asesinos.³⁵

El rostro, en este caso, «es lo incontenible, nos lleva más allá»³⁶ marcando un límite a la violencia del que la música es cómplice. No obstante la violencia ya se ha consumado, el daño está hecho y los muertos se suman por decenas.



14. *Werckmeister Harmóniák* (2000), Béla Tarr y Agnes Hranitzky (01:50:00).

34. Emmanuel Lévinas, *Ética e infinito*, Madrid, Visor, 2000, pp. 71-79.

35. Béla TARR en *24 images 11* (2002), cita recogida en Julia Matos, *Análisis y estudio crítico de la película Werckmeister Harmóniák* (trabajo final de grado), Universidad Politécnica de Valencia, Gandía, 2012, p. 51. Recuperado de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/17796/memoria.pdf?sequence=1> [consultado: 25/04/2021].

36. Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 72.

El rostro nos evidencia que estos seguidores no se conducen por una convicción firme en sus acciones, sino por una fuerza superior que representa la figura del Príncipe. Más que indicarnos una esperanza, marca el punto donde se evidencia la irracionalidad misma de su inercia destructiva, que va más allá de intereses concretos (como dice Tarr, sea el fascismo o el comunismo), y que nace de la propia miseria de un mundo inarmónico.



15. *Werckmeister Harmóniák* (2000), Béla Tarr y Agnes Hranitzky (02:06:00).

Tras ese encuentro, los seguidores se retiran, así como la cámara que va girando sobre sí misma y los acompaña. En un momento dado, desvía su trayectoria y se demora frente a una esquina que rodea lentamente, desvelando poco a poco el rostro absolutamente desencajado de János y dilatando la imagen junto a él y la música durante 40 segundos. No parpadea ni un momento, absolutamente atónito por lo que acaba de contemplar. Pareciera, realmente, como si todo el plano hubiera sido rodado en cámara subjetiva (esa cámara que tampoco parpadeaba un segundo recorriendo habitaciones) y que, finalmente, descubramos que esa mirada era la misma de János. En su mirada ya no solo vemos el afecto consecuente ante un acto de tal desmedida violencia sino algo mucho mayor por la empatía que el film ha construido hacia él. Dice Deleuze en *La lógica del sentido*: «un rostro espantado es la expresión de un espantoso mundo posible».³⁷ Este mundo espantoso es el que se pliega en su mirada, y, al ocupar el espacio de sus ojos, desplazan hacia el vacío su antiguo cosmos, deshacen los resortes de su ciclo armónico y perpetúan el eclipse. Estos verdugos como manchas negras han ocupado un espacio frente al Sol, deshaciendo nuestra esperanza en un horizonte que nos lleve al principio, donde tras el frío vuelva el calor. El ingenuo János que

37. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 306.

con su mirada podía convertir cualquier cosa en divina, encantar todos los rincones del mundo, queda ciego tras mirar demasiado cerca el eclipse.

En la siguiente secuencia veremos a János leyendo un diario perdido, en el que descubrirá el germen teórico detrás de aquello que vio. La cámara desciende en círculos en un espacio iluminado con vidrieras que parece ser una tienda de electrodomésticos y una voz reverberante cita, en tono mesiánico, las palabras del Príncipe: «Cuando el clamor se extinguió, el Príncipe dijo esto: Lo que ellos construyen y lo que construirán, lo que ellos hacen y lo que harán es una ilusión y una mentira. Lo que ellos piensan y lo que ellos pensarán es ridículo. Ellos piensan porque tienen miedo y el que tiene miedo no comprende...».³⁸ No sólo János queda estupefacto por todo este mundo que se le ha venido encima, sino que además, ha sido acusado por la otra cara de colaborar con los rebeldes, la cara de la tía Tünde, exmujer de Estzer y líder del colectivo Ciudad Limpia, que representa su contrario dialéctico: el movimiento reaccionario, militar y policial que procura mantener el orden a toda costa. János ha de escapar, ya con la mirada completamente descompuesta, fuera de sí. Sin embargo, en su huida, será cazado por las autoridades militares que le encerrarán en un hospital psiquiátrico. No hay salida.

Tünde es el otro hijo mítico junto al Príncipe que nace de esta desarmonía de las esferas. Frente a la vertiente anarquista y destructiva de éste, ella expresa el lado del orden y el control.



16. *Werckmeister Harmóniák* (2000), Béla Tarr y Agnes Hranitzky (01:25:41).

La vertiente reaccionaria que busca ahogar el fuego de la revolución. Exesposa de Estzer, se codea con el jefe de la policía del pueblo, a quien veíamos en una escena previa, completamente borracho bailando junto con ella la

38. *Armonías de Werckmeister*, op. cit. (01:53:55).

marcha Radeztky.³⁹ Los hijos del jefe, a quienes János intenta fracasadamente mandar a la cama, hacen confiar en la perpetuación generacional de esta ebriedad de control y poder, igualmente violenta que la de los seguidores. Mientras uno de ellos salta en la cama en una habitación enmarcada con armas y espadas decimonónicas tocando violentamente unos platillos, el otro le grita a János repetidamente «voy a ser muy duro contigo»⁴⁰ al son de un tambor y unos platillos. Dos hijos del desorden, la revolución y la reacción, dos temporalidades distintas, dos concepciones de la historia. Tarr, en cambio, no parece privilegiar a ninguno de ellos y se los presenta como las dos caras de la misma moneda de un cosmos que en sí mismo está roto, generando una dialéctica constante de represión y violencia frente a ella, de revolución y reacción. El foco no se coloca finalmente en el despliegue de este conflicto político, sino en la manera en que el individuo es capaz de sobreponerse frente a esta inercia destructiva.

Así es como lo experimenta, de hecho, János en el libro: «pensó que era la guerra y que solo al inmisericorde le convenía despertar de la noche que llegaba a su fin; la guerra [...] en que todo se acumula y todo carece de reglas, la regla en que cada cual ataca sin cesar al otro y todas las metas carecen de sentido salvo una: la victoria.»⁴¹

En la penúltima secuencia volvemos a encontrar a Estzer junto a János, que no se veían desde la despedida en la primera mitad de la película. No obstante, en este reencuentro ambos estarán completamente cambiados.



17. *Werckmeister Harmóniák* (2000), Béla Tarr y Agnes Hranitzky (02:09:38).

39. Compuesta por Johan Strauss en honor al mariscal de campo austriaco Joseph Wenzel Radetzky. Cuando éste tomó parte en la represión del movimiento revolucionario en Austria, la marcha llegó a ser considerada como un símbolo reaccionario y conservador.

40. *Op. cit.* (01:25:00).

41. Laszlo Krasznahorkai, *Melancolía de la resistencia*, Madrid, Acanalado, 2017, p. 317.

A János, por un lado, lo veremos totalmente fuera de sí, tarareando sonidos inconexos y con la mirada perdida, «como una estatua viviente de la más lastimosa derrota»⁴² sentado en la cama de un hospital psiquiátrico. Eszter se encuentra a su lado y le cuenta, sin la correspondencia de los ojos de su colega, que se mantienen absortos en un punto indefinido, que ha encontrado un lugar para ellos ya que su casa ha sido ocupada por su exmujer (Tünde) y los militares. Tras comentarle las comodidades de su nuevo hogar, le confiesa que ha reafinado su piano «así podrás tocarlo otra vez, y si vamos mal de dinero será más fácil de esta manera». Tras ello pronuncia sus últimas palabras, así como las de la película: «Nada importa, nada importa en absoluto».⁴³ Con estas palabras se resume la renuncia definitiva de Eszter al pensamiento racional, a su combate político con la música. Al reafinar el piano se conforma con el cosmos que le viene dado, con las armonías de Werckmeister y el mundo moderno carente de límites, frente a las de Aristóxenes y el cosmos ordenado en que cada astro tendría su nota correspondiente. Leemos en el libro: «Retiro el pensamiento [...] retiro por mi parte todos los pensamientos claros y libres por considerarlos una estupidez mortífera, rechazo a partir de este instante la utilización de la mente y sólo me aferro a la indescriptible alegría de la renuncia».⁴⁴ Nada importa, salvo cuidar a János, «Valuska está con vida, lo demás no importa».⁴⁵ La renuncia de las armonías es la renuncia a su vez de un mundo con sentido o fin, donde a lo único que ya parece que podamos aspirar es a un pequeño espacio donde cuidarnos entre nosotros.⁴⁶ La última secuencia de la película condensa visualmente toda esta carga melancólica.

7. ... y derrota

Tras retirarse Eszter del hospital psiquiátrico donde se encuentra János, Eszter se dirige a su casa, pasando por la plaza del mercado. En ella ya no queda nada, solo la enorme ballena, desprotegida de las paredes del camión que han sido derrumbadas y completamente expuesta en su desnudez a la neblina que la cubre. Eszter camina lentamente por la plaza y nosotros con él, mientras suena, por cuarta y última vez, la música en la película, de nuevo la pieza que vimos en la escena del viejo: «Old». Aquí pudiendo señalar, por un lado, a la vieja ballena, y por otro y, en definitiva, a un viejo mundo derrotado que ahora se concentra en esa mirada melancólica y compañera con la que Eszter observa a la ballena por primera vez en la película.

42. *Op. cit.*, p. 396.

43. *Armonías de Werckmeister, op. cit.* (02:09:40).

44. Laszlo Krasznahorkai, *op. cit.*, p. 255.

45. *Op. cit.*, p. 374.

46. El último film del dúo Krasznahorkai/Tarr, *El caballo de Turín*, es la continuación lógica de esta idea. El exterior se convierte en una amenaza constante, los intentos de huida terminan en fracaso. Los días se suceden cada vez más duros, y lo único que permanece es la supervivencia y el cuidado mutuo. El final, sin embargo, apaga hasta esa última llama.



18. *Werckmeister Harmóniák* (2000), Béla Tarr y Agnes Hranitzky (02:11:57).

La ve Eszter y nosotros la vemos, contagiados por la mirada del que ya no está presente por primera vez en la película, János. Vemos una criatura majestuosa, reflejo de la divinidad que, desnuda, frágil y aterida por la niebla, evidencia su derrota. Pareciera que la ballena no es más que otro ser utilizado como fue Eszter por la tía Tünde para hacer la lista y así alzarse con el poder. A ella la utilizó el Príncipe como una mera atracción de circo para atraer a los seguidores y posteriormente ser abandonada en mitad de la plaza. Sea o no sea eso, la mirada cómplice de Eszter, que habita el mismo mundo de János, la llena de pérdida y, desde sí, la convierte en alegoría visual de una caída y de cómo lo divino se convierte en un trozo de carne expuesto ante la niebla. Miramos a la ballena, pero ella solo puede devolverles la mirada a János y Estzer en la forma de la melancolía que será la única con la que podrán hacerse con ese mundo que han perdido. Convertida en un todo democrático con la niebla y casi siendo invisibilizada por ella, la ballena ya no es más que un objeto inerte, un cuerpo más dentro de este tiempo de las cosas.

Con esto se clausura una especie de poética hecha film de Béla Tarr. A través de los ojos de János, arquetipo de la mirada ingenua de una suerte de origen mítico, observamos una muerte de la historia que él concentra en sus ojos. Con ello vemos morir también el aura y temporalidad propia que ésta dotaba a los objetos. Muere el tiempo circular y pervive el tiempo de la entropía, en la que los objetos se cargan de una presencia muerta, vaciada, sin esperanzas de futuro ni rememoranzas del pasado.



19. *Werckmeister Harmóniák* (2000), Béla Tarr y Agnes Hranitzky (02:14:34).

En este universo los objetos simplemente son, pesan, y su único destino parece ser su simple consumición. Objetos que duran, pero que no recorren, o en palabras de Laszlo Krasznahorkai: «Transcurre, pero no pasa».⁴⁷

Referencias

- Andrade, Pilar (2014). «La figura del idiota de Dostoyevski y sus reescrituras literarias y cinematográficas», *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 4, pp. 129-151.
- Aristóteles (1995). *Física*. Madrid: Gredos.
- Aumont, Jacques (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Bresson, Robert (2006). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ardora.
- Cruz, Mariano (2016). «La rueda y la línea recta. Lo singular en *El caballo de Turín*». En Manrique, Mariel (coord.). *Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas?*. Santander: Shangrila, pp. 216-248.
- Deleuze, Gilles (1994). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (2008). *Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- Didi-Huberman, George (1997). *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Godwin, Joscelyn (Ed.) (2009). *Armonía de las esferas: un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música*. Atalanta: Girona.

47. *Op. cit.*, p. 7.

- Guardiola, Adrià (2021). «La ballena como motivo visual en el cine». Repositori UPF. <http://hdl.handle.net/10230/46706>.
- Hidalgo, Ana (2016). «La materialidad del encuentro. Los caminos de *Sátántango*». En Manrique, Mariel (coord.). *Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas?*. Santander: Shangrila, pp. 124-136.
- Krasznahorkai, Laszlo (2017). *Melancolía de la resistencia*. Madrid: Acantilado.
- Lévinas, Emmanuel (2000). *Ética e infinito*. Madrid: Visor. La balsa de la medusa.
- Matos, Julia (2012). *Análisis y estudio crítico de la película Werckmeister Harmóniák* (trabajo final de grado). Gandía: Universidad Politécnica de Valencia. Recuperado de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/17796/memoria.pdf?sequence=1> [consultado 1/01/2019].
- Manrique, Mariel (coord.) (2016). *Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas?* Santander: Shangrila.
- Manrique, Mariel (coord.) (2016). «Que tu rostro no me domine jamás. Niña con gato en *Sátántango*». En Manrique, Mariel (coord.). *Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas?* Santander: Shangrila, pp. 136-148.
- Mello, Lidia. Entrevistas con Béla Tarr y Mihaly Vig. Transit, 30/09/2015. Recuperado de <http://cinentransit.com/entrevistas-a-bela-tarr-y-mihaly-vig/> [consultado: 1/01/2019].
- Rancière, Jacques (2013). *Béla Tarr. Después del final*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Ruiz De Samaniego, Alberto (2015). *Las horas bellas*. Madrid: Abada.

► **TIEMPO MÍTICO Y ESCATOLOGÍA EN *CEMETERY***

▷ Una conversación entre Carlos Casas, Alfonso Hoyos y Pol Capdevila

Cemetery es una obra que despliega diferentes modelos de tiempo, como el de la naturaleza y el fenomenológico, invitando al espectador a un viaje que cuestiona el tiempo narrativo y que subvierte la experiencia típicamente cinematográfica. La película de Carlos Casas se lanza al encuentro de un tiempo mítico que crea a su vez un sistema de metanarración y de traducción de varios estados de visión, contemplación, y de estratificación de estilos y modos de géneros cinematográficos. Se apoya en un rico trabajo sonoro que, junto con la radicalidad de las imágenes, invitan al espectador a trascender la temporalidad cotidiana.

Alfonso Hoyos: Desde 2019, *Cemetery* se ha estrenado en más de 30 festivales alrededor del mundo, como los de Marseille, Rotterdam, CPH:DOX. Fue un proyecto que llevó a Carlos Casas muchos años de investigación para acercarse al mito del cementerio de elefantes. Para empezar, me gustaría que nos hablases de tus trabajos previos como referente a la hora de comprender la compleja temporalidad de la película.

Carlos Casas: El referente más evidente previo a *Cemetery* es una trilogía de documentales que podríamos llamar *Trilogía del fin*, la cual estaba dedicada a tres lugares diferentes que simbolizaban un viaje, una caza a un imaginario que tenía que ver con la idea del fin, con un sentido casi escatológico del concepto de tiempo y sobre todo con una relación ecológica con nuestro entorno y sus tipos de vida. Esta trilogía comenzó con un proyecto de investigación basado en la Patagonia, en el que intenté documentar modos de vida que existían en el pasado y que en algunos casos siguen existiendo y quería, de alguna manera, buscar lo que más tarde empezó a constituir dicha trilogía: un tiempo arcaico, una búsqueda de ese tiempo fuera de los tiempos normales, alejados de los tiempos acelerados de las sociedades urbanas, en lo que podríamos denominar, sin un ápice de crítica, periferia de la civilización. Eso me ayudaba a saltarme algunas reglas temporales preestablecidas y a presentar distintos modos de vida. En esa dualidad se funda esta trilogía y este trabajo y en mi voluntad de documentar estas temporalidades casi en suspensión total, en esos lugares en los que la existencia es mucho más difícil que en las capitales urbanas. La trilogía traza una especie de diálogo a través del planeta: la parte más al sur, como puede ser la Patagonia, y esa parte al norte, en Siberia, con otro tipo de ecología y subsistencia como es la caza de ballenas. En todos estos films se daba esa voluntad de encontrar esa clase de tiempo arcaico, suspendido. En algunos lugares, dichas prácticas siguen existiendo de la misma manera en que se realizaban cientos de años atrás. En esa voluntad de documentar y transportarme a estos lugares, ejerzo una especie de máquina temporal. Uno de los puntos que me interesaba trabajar

era la capacidad de supervivencia en estas localidades, su resiliencia. Como el ejemplo de la caza de ballenas de Siberia o la pesca en el Mar de Aral, que ejerce de punto central de la trilogía, probablemente, el único desierto creado por el hombre; o en la Patagonia, donde documenté personas que vivían en total aislamiento, algunas veces hasta casi seis meses; Tierra del Fuego es una de las zonas menos pobladas del planeta.

Esta trilogía se ha ido presentando de diversas maneras. Empezó a exponerse en contextos de tipo documental y luego fue abriéndose a contextos más artísticos o museísticos, adoptando la forma de instalación. Eso me permitió expandir la práctica a espacios donde el espectador entraba en otro tiempo de visualización, otro tiempo también, casi suspendido, lo que generó nuevas oportunidades de trabajar al modificar los dispositivos y el despliegue audiovisual. Esto permitía asimismo realizar un trabajo más específico en torno a la experiencia cuasi fisiológica que el espectador podía tener en estos lugares.



1. Bienal de Bangkok, 2020-2021.

En esta imagen, por ejemplo, vemos una muestra reciente de la Bienal de Bangkok donde se está presentando la trilogía. Es una versión de la clausura de todo el proceso con una visión de tres pantallas y un montaje especial. En algunos casos se presentan sonorizaciones en directo con músicos que participaban en la banda sonora. Con el directo se me permitía también generar un intercambio y un diálogo vivo de energía entre el espectador y el proyecto. El proyecto se pone en escena y yo, como realizador y artista, altero la temporalidad en directo en función de cómo el público va reaccionando.

Alfonso Hoyos: Hay un punto que encuentro interesante en este concepto de documental. Más allá de la, digamos, dimensión más pedagógica y empírica, así como contemplativa y distante de lo clásicamente entendido como documental, aquí existe una búsqueda de cuasi redención fenomenológica de estas temporalidades olvidadas y que no poseen un nombre o reconocimiento. Vemos una suerte de proceso de mimesis y simbiosis con esas culturas para redimir estas temporalidades olvidadas en su aspecto no meramente constatativo sino experiencial, es decir, no se representan sencillamente, sino que se vuelven a traer a la vida. Hablas también de cómo esta trilogía consistió en una búsqueda y «caza» de dichos tiempos olvidados. Todo el film de *Cemetery* parece consistir, en su particular diégesis, en un tipo de búsqueda, la de ese cementerio de elefantes. ¿Cómo se manifiesta esa búsqueda en el mismo proceso de construcción de un film como *Cemetery*?

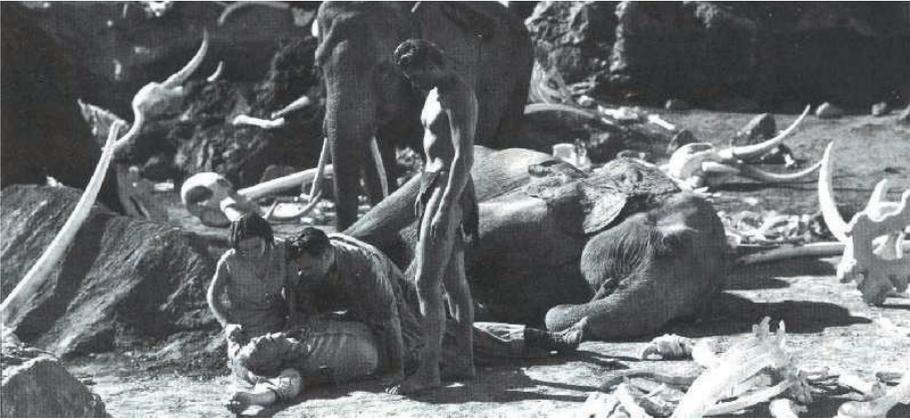
Carlos Casas: Las ideas para mis proyectos habitualmente suelen nacer de imágenes que aparecen de forma recurrente en algún lugar del inconsciente. O quizás de un pasado, un recuerdo o una experiencia que hace volver esta imagen constantemente convirtiendo este proceso en una especie de caza de ella. Para mí *Cemetery* proviene de esa voluntad de descifrar el mito del cementerio de elefantes. Creo que este mito proporciona una dimensión onírica y reabre una voluntad de entender la naturaleza con otros ojos, sobre todo de los ojos de un exhaustivo colonialismo y desmembramiento de esos espacios alejados de la posibilidad de ser controlados y apropiados por el ser humano. Es un mito importante, en definitiva, para cuestionar en qué punto estamos en ese progresivo agotamiento de esos lugares inaccesibles para nosotros. La búsqueda de esa imagen me llevó a intentar comprender el mito del cementerio en su origen y creación, y cómo éste llegaba en último término a mí y engendraba su influencia en mi imaginario como creador.

La película fue gestándose en diferentes partes conforme iba explorando y entendiendo de donde provenía esa idea, por ejemplo, en relación con algunas películas que veía en la infancia, como *Tarzán*. Cuando comprendí el papel de la ensoñación en el cine la película se convertiría también en un vehículo para cuestionar la experiencia cinematográfica y sobre todo lo que es la experiencia en la sala de cine, oscura y silenciosa. Un vehículo en definitiva para ver cómo esa experiencia ha cambiado y ha servido en algunos casos para vehiculizar el entendimiento de esos mitos y cómo se convierten en diálogos para cuestionar las formas que tenemos de relacionarnos con las otras especies.

Pol Capdevila: Para mí es fascinante observar cómo los documentales sobre estas culturas que parecen estar ancladas en el tiempo pueden hablarnos de un futuro en que el medio ambiente sea mucho más agresivo para nosotros. De un modo parecido, en *Cemetery* te adentras en el fondo de la selva para comprender mejor nuestra relación con la naturaleza, cuya forma actual podría desaparecer en un futuro relativamente próximo. Es así que la

ubicuidad temporal del mito es tan elocuente para nuestra visión del mundo, ¿no? En la imagen inconsciente de la que has hablado, y que servía de propulsión a tu búsqueda, ¿qué provocó la semilla de esa imagen?, ¿cómo se gestó en un primer momento?

Carlos Casas: Cuando pienso en ese viaje me retrotraigo a mis primeras visiones infantiles, con apenas 7 u 8 años, de *Tarzán*, la cual creo que me produjo algo así como una infección subliminal. Especialmente, la escena en que Jane y Tarzán entran con el cuerpo casi moribundo del padre de Jane y encima del elefante en el cementerio, lugar sagrado al que, según el mito, no deberíamos tener acceso. Esa escena dejó en mí un poso onírico que seguramente inoculó la semilla del mito.



2. *Tarzán* (1932) W. S. Van Dyke.

Eso me hizo interesarme por la temporalidad propia del mito y excavar no solo en mi mito biográfico, sino en el mito del cementerio de elefantes en la literatura occidental. Revisando el trabajo de Edgar Burroughs comencé a entender que ese imaginario del mito en occidente tiene mucho que ver con la literatura del mundo perdido (*Lost World*), desde Kipling a Burroughs y tiene su origen en *Las mil y una noches*. Richard Burton, el explorador y dramaturgo británico, incluye en una de las ediciones más conocidas de *Las mil y una noches* una parte del séptimo viaje de Simbad, en el que figura la descripción del cementerio de elefantes y con la cual, considero, inicia el mito para toda la literatura del mundo perdido. La historia del séptimo viaje transcurre en Sri Lanka y es la razón por la que finalmente acabé filmando la película allí, con la esperanza de volver a ese origen del mito. Intentamos identificar esos lugares, y acabamos llegando al pico de Adam, que es el lugar donde Simbad y el narrador señalan el inicio de esa idea del cementerio. En esas visitas

estuvimos viajando para identificar cómo ese mito seguía vivo y se seguían encontrando restos en algunos lugares no muy lejanos.

Alfonso Hoyos: La película está dividida en cuatro partes que también generan una suerte de cortocircuito de experiencias temporales. La primera parte es de una naturaleza de corte más documental en la que observamos la relación del mahout con el elefante en una especie de tiempo suspendido. La segunda parte, sin embargo, nos retrotrae a otras inercias pero también otras capas. La suspensión temporal se rompe para convertirse en una suerte de caza o búsqueda que me recuerda al tiempo de las películas de aventuras.



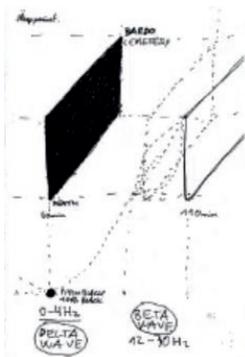
3. MYTHOS
 Tiempo del mito.



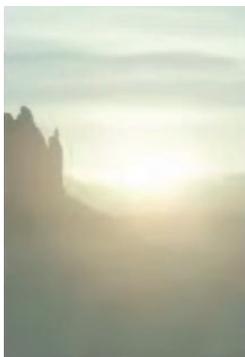
EPOS
 Tiempo de los personajes.



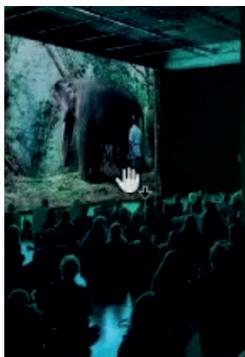
KRONOS
 Tiempo de los lenguajes.



TECHNE
 Tiempo Tecnológico.



AION
 Tiempo fuera del tiempo.



POESIS
 Tiempo del espectador.

Carlos Casas: Me interesaba encontrar también una película que se constituyera en sistemas narrativos diferentes: diversas maneras de entender al espectador, lo visual. Existía una suerte de tiempo épico que suele ser el que

tiene que ver con los arquetipos que forman parte de la quimera que quería realizar. Es lo que llamaba el tiempo de los personajes, especialmente con el tiempo del mahout y el tiempo del elefante. Mi intención era captar esos tiempos de vida y paréntesis en los encuentros de los personajes durante la primera parte y que ello contribuyese a la integración de los espectadores en ellos.

Los otros tiempos son los tiempos de los cazadores de esa segunda parte de la película. Hubo un trabajo de encontrar un tiempo casi en suspensión en el cual el tiempo de la naturaleza ejercía una suerte de multivisión en la cual cada uno de los cazadores vivía su propio tiempo. Ese tiempo de la jungla que se construía en ellos me permitía romper el eje temporal de un sistema narrativo clásico.

Alfonso Hoyos: De la misma manera que se da un choque entre los tiempos de los personajes también se da un choque entre los tiempos de los diversos dispositivos del film. Si la primera nos recuerda en cierto sentido a una suerte de documental contemplativo, la segunda nos acerca a la ficción, y la tercera y la cuarta son, por el contrario, más experimentales, con una dialéctica cuasi puramente formalista entre el negro y el blanco, la ausencia y la presencia. El viaje de los personajes parece encontrar un correlato en un viaje fílmico que pasa por sus diferentes formas de expresión, como para enfocar un mismo objeto desde diferentes lentes.

Carlos Casas: El tipo de temporalidad de cada uno de los lenguajes era también esencial. En las primeras dos partes tuvieron mucha influencia esas películas clásicas que para mí eran esenciales y con las cuales trabajé mucho tiempo. Hay dos películas que son muy importantes dentro de esa idea: *Tarzán* de 1932, que ya comenté, y *Chang*, una de las primeras películas en fusionar documental y ficción de aventuras. Una serie de películas que concluyeron con *King Kong* y que fueron referentes en la evolución del lenguaje del documental, especialmente en lo relativo al uso del afecto y el diálogo con otras especies y otros contextos.

Luego habría otros tiempos del cine o el post-cine y que se ilustra en películas como *Hurlements en faveur de Sade*, no desde su lectura política sino especialmente desde la metodología y el modo en que Debord cuestiona la experiencia en sala y el modo en que incluye la experiencia del espectador dentro de ese espacio, provocando la ruptura entre el espacio de la pantalla y el espacio vivencial del espectador. La película me mostraba cómo ese tiempo que existe entre el espectador y el director podía romperse e incluir nuevos cuestionamientos temporales.

Otra película esencial y pilar de la experiencia cinematográfica en sala es *La Région Centrale*, de Michael Snow, película de 180 minutos que posee lo que llamo la objetivización de la mirada y el cuestionamiento de la experiencia. Se da en esta película una especie de cuestionamiento de la fisionomía de la silla, de la gravedad del espectador en la sala. En algunos

aspectos había servido como elemento de diálogo y en contradicción con *Tarzán*. *Cemetery* sería para mí una suerte de encuentro entre *Tarzán* y *La Région Centrale*. Un diálogo y camino que me llevó desde los 7 años viendo *Tarzán* hasta mi madurez con *La Région Centrale*, que sería el golpe definitivo del cine experimental para cuestionar la experiencia en sala.

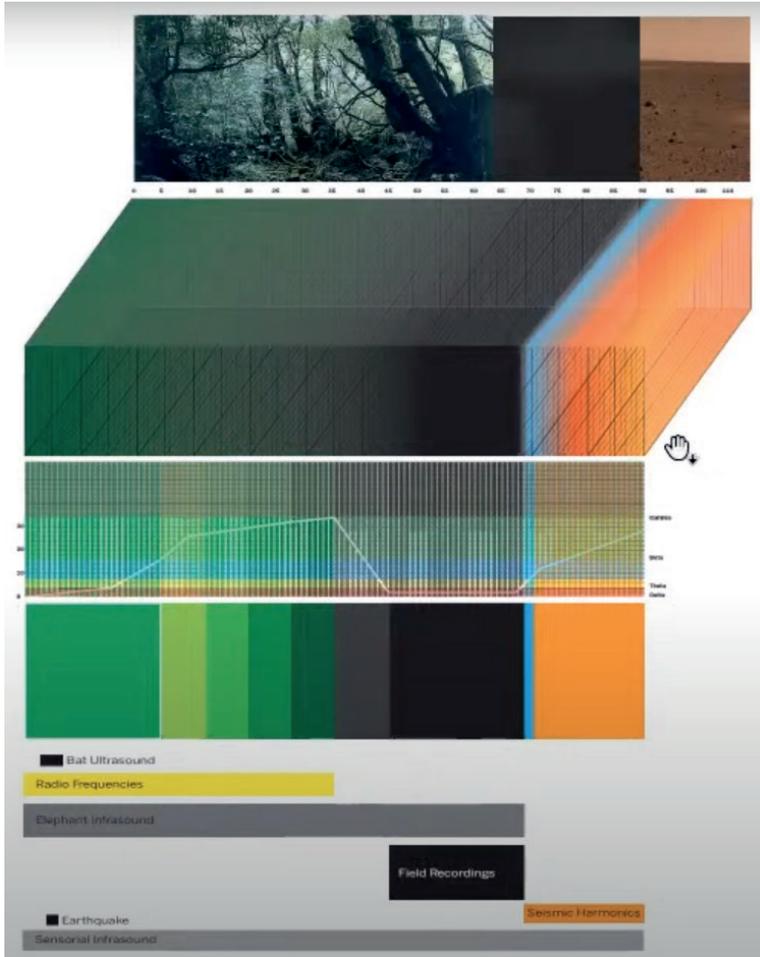
Otro punto que me interesaba cuestionar era el lenguaje clásico del documental de animales. Procuraba ponerlo en crisis y permitir al espectador encontrarse en el mismo estado en el que se encuentra con algunos de los documentales de la BBC pero con otro tipo de intimidad proveniente del nuevo cine contemporáneo. Es por ello por lo que invité a colaborar en el proyecto a Chris Watson, que ha trabajado en la BBC y es uno de los ingenieros y sonidistas más importantes en la actualidad.

Alfonso Hoyos: Ese tiempo de los personajes y de los lenguajes tiene su correlato en el viaje que realiza el espectador. Un viaje que es extremadamente inmersivo y, como comentabas antes, cuasi fisiológico. Mencionabas previamente también la importancia que en este proceso físico tenía la experiencia en sala, lo que me recuerda, ya no a otros directores contemporáneos con los que ya te han comparado, como Albert Serra o Apitchapong Werasetakhul, sino también a otro cineasta español entre el documental y el cine experimental como es José Val del Omar. Su pretensión de capturar la realidad en sus elementos más sensoriales le llevaba a crear todo tipo de aparatos y a gestionar sus proyecciones en sala buscando una suerte de sinestesia e incluso agregaba elementos olfativos a sus films para producir una mayor inmersión. Son famosos la cantidad de aparatos que construyó para conseguir lo que él denominaba visión táctil, que creo que es pareja a lo que tus películas pretenden conseguir. En el cine, al fin y al cabo, es esencial la relación entre el dominio de los aparatos técnicos y la voluntad de representación o expresión. Háblanos de esta relación.

Carlos Casas: De hecho, la técnica era un punto esencial en el proceso, ya que tiene que ver con cómo el espectador hace ese viaje y cómo yo, en tanto realizador, coordino todos los elementos sonoros y visuales para crear esa experiencia a nivel fisiológico. Eso tiene que ver con todo un contexto de referencias muy personales relativas a la música y al sonido experimental que son importantes para crear un nuevo sistema de afecto diferente a través de diferentes tipos de frecuencias y cómo ese sonido puede transportar al espectador de la narración a la oscuridad y finalmente al renacer de la cuarta parte.

Existe también una cuestión muy relativa al ritmo circadiano y a cómo fluctúa ese ritmo en ciclos inherentes en la experiencia en sala, no solo en cuestión de sonidos y frecuencias, también en ritmos de tiempos e imágenes. El sonido es seguramente el sistema más directo de tratamiento físico del espectador y permite una manipulación y creación más precisa en esa alteración y construcción.

CLÍO REINVENTADA
LA RENOVACIÓN DEL PASADO EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA



4. TECHNE. Tiempo Tecnológico. (Graphic score 1.5). Color Coding of the film scenes, estimate Brain Activity Studies, Scene codign and Soundtrack layer composition.

De hecho, muchos de los fondos que recibió la película fueron relativos al cruce entre lo científico y lo artístico. Tuvimos muchos diálogos con bioacústicos, personas que trabajan con el lenguaje de elefantes, ingenieros de sonido con los cuales intentábamos recrear los ultrasonidos de los elefantes. Hubo una voluntad de captar un entendimiento científico para generar esos sistemas de sonidos de la película. Durante el primer ciclo de presentación del proyecto, que empezó en la Tate Modern en Londres y culminó en el EMPAC en Troy, EE.UU., pasando por la Fundación Cartier en París y otros festivales, conseguimos un despliegue técnico importante y pudimos presentar el proyecto en su esplendor con un sonido especializado

ambisonic y Wavefield Synthesis y un sistema de reproducción de infrasonidos, además de un sistema de luces y estrobos para la parte de la tormenta. En estas presentaciones conseguimos plasmar todo el trabajo ya desde su plano narrativo y dispositivo, pero también desde el punto de vista fisiológico.

Pol Capdevila: La relación que ahora mencionas entre los elementos sonoros de la película y la experiencia fisiológica que intentabas producir en el espectador tienen una función muy importante. Más allá de la experiencia romántica de proyectar la propia subjetividad o lo espiritual en la naturaleza, tu película ofrece un encuentro con lo otro natural, con algunas de aquellas cualidades de la naturaleza que nos son desconocidas, a través de la experiencia humana inmediata. En la línea de un pensamiento ecologista, considero que es muy importante que el arte —que, como define la propia palabra, siempre se había considerado un producto esencialmente humano y artificial— nos permita ir más allá de nosotros y tomar conciencia de aquella alteridad natural que no está al alcance de nuestra experiencia, pero que tiene tanto o más derecho de existir que nosotros. ¿Cómo conseguiste desarrollar ese encuentro con el elefante a partir del sonido?

Carlos Casas: Uno de los aspectos que me fascinaron desde el inicio fue el complejo lenguaje de los elefantes. El tema reside en que ellos tienen una especie de capacidad fisiológica del sonido como sistema de comunicación al que nosotros no tenemos acceso. Por ello, es muy diferente del nuestro, aunque los dos lenguajes convergen en algunos extremos de ese espectro. Desde un inicio sentí que el sonido podría ser la clave de lectura y desde que empecé a conceptualizar la película entendí que el sonido tendría una importancia basililar, no solo como elemento narrativo, sino como elemento fisiológico. Todo el diálogo que establecimos con Chris Watson y luego con Tony Myatt para desarrollar un sistema de reproducción de infrasonidos fue esencial para el proyecto. Fue muy importante captar los sonidos de elefantes en este santuario en África con sistemas y micrófonos especiales que podían captar todo el espectro de producción sonora que proviene de los elefantes, desde los 6 Hz hasta 20kHz. Intentábamos construir una espacialización sonora donde esas frecuencias que no oímos los humanos pudiesen ser elementos perceptivos. Era importante que desde el punto de vista técnico tuviésemos toda esa potencialidad. Luego teníamos que construir también la parte narrativa: grabar esas frases o gemidos de los elefantes que se pudiesen articular en una linealidad con la narración de la película. Ahí trabajamos con la bioacústica Joyce Poole. Con su trabajo conseguimos descifrar los puntos en los que podríamos conseguir los sonidos que iban a componer la narración de diálogo o comunicación en clave de elefante. Todo ello, en definitiva, se dirigía a encontrar una nueva forma de contacto y de afecto con estos animales.

Pol Capdevila: En el sonido también pueden comprenderse varias capas temporales. El lenguaje de los elefantes, por ejemplo, y los ruidos de la selva nos transportan al tiempo del bios, un tiempo que no es ni lineal ni narrativo, sino que juega con los ciclos y con la repetición y variación de patrones. Hay evolución pero no historia ni cronología. Es interesante cómo el tiempo de los cazadores, que es un tiempo épico, narrativo, de búsqueda y acecho, se contrapone a la temporalidad de la selva y acaba sucumbiendo a ella. Frente al dominio que el ser humano ha adquirido sobre la naturaleza, me pregunto cuán a menudo olvidamos que el tiempo de la humanidad está también subordinado al tiempo natural...

Carlos Casas: Para el resto del trabajo sonoro trabajamos para describir a través del sonido una especie de viaje a los diferentes biomas o entornos ecológicos y sonoros. Con Chris identificamos una serie de lugares en el mundo que de algún modo representasen esa riqueza, pero también ese viaje casi de génesis desde los orígenes atravesando alrededor de 50 ecologías diferentes. Desde junglas, cuevas, sonidos de corrientes marinas... Había una voluntad, con esa narración sonora, de hacer un viaje que visualmente no podíamos llevar a cabo pero que para mí era importante, no sólo de viaje genealógico de esos animales, sino también de estos entornos que irán desapareciendo en el futuro. Esa parte de sonido es también una especie de arca de Noé de entornos naturales de riqueza ecológica y sonora. La película quería remitir a esos espacios dentro del viaje, aunque para el espectador no es necesario saber que está viviendo esos espacios o cruzando todo ese espectro; toda la parte de las sombras debe ofrecer una experiencia casi subliminal. Allí el espectador recibe o siente de alguna manera esa escenificación de la naturaleza. Hay también una voluntad de crear un puente de conexión con la naturaleza que estamos perdiendo, que se está desvaneciendo delante de nuestros propios ojos. Yo quería que el espectador se dejase llevar y se adentrara en esa especie de ensoñamiento que solo el sonido y la música puede generar, casi entrando a un cine de su propia memoria, o incluso de otro tipo de memoria más ancestral quizás, incrustada en alguna parte de nuestro subconsciente, y que pudiese más tarde despertarse en ese desierto, en ese planeta, en esa Tierra más allá del tiempo.

Pol Capdevila: La intención de activar con una memoria ancestral del espectador tiene una importante relación con la idea de crear una experiencia cuasi fisiológica, que has comentado antes. En la línea de lo que han expuesto teóricos como Crary, durante el desarrollo de la modernidad en el siglo XIX, la industrialización, el desarrollo de las ciencias, la invención de nuevos dispositivos de visión como el zoótropo, la fotografía y el cine transformaron de pleno nuestra cultura visual. Concibieron la visión desde una perspectiva fisiológica y abstracta, construyendo así un nuevo modelo de observador y disciplinando a los espectadores según este modelo. Saltando ahora en el tiempo, podemos decir que la sociedad del espectáculo y el control de la

ciudadanía a través de la imagen es producto de este modelo de visión. A diferencia de todo esto, encuentro muy interesante tu propuesta de una experiencia estética alternativa, donde la subversión de lo visual y la propuesta de una vivencia acústica compleja abren nuevas vías de experimentación y de subjetivación.

Carlos Casas: Sí, es muy interesante entender cómo los desarrollos técnicos nos permiten ampliar nuestra percepción. Los instrumentos clásicos trataban de unas frecuencias muy precisas y el desarrollo de la industria y a su vez de las nuevas tecnologías hicieron que nuestra percepción empezase a recibir esas frecuencias en diferentes aspectos. Los oídos del asistente a un concierto en el Renacimiento no podrían entender la música contemporánea ni sus evoluciones de timbre y armonías, además de los espectros de frecuencias. Digamos que hemos evolucionado y nuestro oído ha amplificado su campo. A su vez, si pensamos en el oído de algunos cazadores pigmeos en los bosques del Congo y su capacidad de oír y discernir diferentes frecuencias e identificar sonidos a gran distancia, hemos también perdido acuidad en la percepción. Así que podríamos decir que estamos cruzando esos océanos de espectro sonoro y sensorial, ese campo de trabajo perceptivo y también en algunos aspectos de conocimiento ancestral. Todo esto me interesa mucho y creo que es esencial en el desarrollo del conocimiento: se deberían investigar más para poder entender a dónde vamos y quizás conseguir reconducir algunas de las tendencias evolutivas que nos desvían de un entendimiento de la naturaleza más profundo.

Alfonso Hoyos: La película se muestra como una especie de espiral. El principio desarrolla una suerte de tiempo suspendido, entre el mahout y el elefante que se ve trastocado por la caza y la búsqueda. A partir de la última sección de la segunda parte, la película se va aproximando en espiral hacia la oscuridad total conforme nos acercamos a este cementerio. La visión del espectador cada vez es menor y todo se vuelve más misterioso y oscuro. Sin embargo, esa oscuridad contrasta con la catarsis o renacer al final de la película, como si volviese al tiempo suspendido del comienzo pero magnificado, en una paz y suspensión temporal donde ya no cabe ni siquiera la presencia humana. El acercamiento progresivo al mito parece corresponderse con el acercamiento a una temporalidad antes de la propia temporalidad, tal como definía Merleau-Ponty la temporalidad del mito. Un tiempo antes del tiempo cronológico (o quizás después o, sencillamente, más allá) que, en último término, deriva en esa suerte de tiempo inhumano y suspendido, materializado por el último tramo de la película.

Pol Capdevila: Para mí también hay una especie de encuentro del final con el comienzo. Al final del viaje al que invita la película, el espectador se encuentra con las sublimes tomas de los paisajes de Atacama, aquellos espacios casi infinitos, de máxima quietud y vacío. Para mí es como una visión de la atemporalidad que llega tanto al concluir el viaje, que es el transcurrir

del tiempo, como con el final del cataclismo anunciado en las primeras escenas. Coinciden la culminación del viaje del espectador con la de la historia de la humanidad. Esta visión me recuerda a la de las catábasis, los míticos descensos a los infiernos en los que la experiencia existencial se mezclaba con una experiencia de conocimiento. Desde Orfeo y Homero, pasando por Platón y Dante, hasta Conrad y Dostoievsky, los viajes a lo profundo tratan de representar el aprendizaje vital con la visión cósmica. Si volvemos a la actualidad, supongo que es necesario que la enorme fragilidad del medio natural en que vivimos sea interiorizada de un modo personal por todos. Como en la trilogía, aparece en *Cemetery* la posibilidad de un fin de la historia humana, esta vez causado por el desastre ecológico, posibilidad que es cada vez más verosímil y de la que hay que tomar conciencia. El viaje culmina con una toma de conciencia que articula un tipo de temporalidad concreta.

Carlos Casas: El viaje a la oscuridad para mí era importante; además, también era muy importante que el sonido fuese creciendo de un modo estético a un modo más especializado. Con la oscuridad me interesaba una visión sónica, mental, interior. Con ella empezaba el verdadero viaje interior, hasta llegar a la cuarta parte o epílogo. Para mí el epílogo era una suerte de salida de la temporalidad, un tiempo fuera del tiempo. Un viaje que acababa en la búsqueda de la Tierra en otros planetas y otros planetas en la Tierra. Esa fue la razón para filmar en Atacama, una de las localizaciones más usadas por cineastas para trabajar la imaginería de otros planetas. Un lugar que era ideal para acabar la película, para pensar en otro espacio temporal, en otro espacio planetario. En semejanza con el mito de la caverna, la pregunta de qué hay fuera de ese tiempo de la pantalla, la sala y del espectador. El espectador llegaba a este momento desde una oscuridad total, sin ninguna imagen, sin ningún tipo de sabor en los ojos, como diría Debord, pero con todo un trabajo sonoro que le permitía proyectar su propia imagen. Hay en ese momento previo todo un trabajo de sombras que ayuda al espectador a proyectar. Y me interesaba ese momento en que llegaba el espectador tras haber realizado esa proyección de ese lugar que no debemos ver, en el que no debemos estar. En ese momento necesitaba hacer un reset, un renacimiento del espectador, y eso solo lo puedo hacer cuando vas más allá. ¿Es el presente, es el futuro, otra Tierra, otro lugar? Es otro punto de inicio. Era, en definitiva, la voluntad de crear otro tiempo que denominé Aion. Aion es el dios del tiempo eterno, en contraste con el titán Cronos que representa el tiempo empírico. Este tiempo no posee ni principio ni final, es una suspensión eterna y por eso fue una deidad muy importante en algunas religiones místicas como el orfismo. Lo relaciono también con el tiempo del pensamiento maya o del pensamiento atacameño: en ese punto final, en definitiva, llegamos a otro tiempo, una dimensión espiritual de reencuentro con uno mismo.

