

FEKS

Pedro G. Romero

La Fábrica del Actor Excéntrico o experimental, desarrollo prosaico de FEKS, la abreviatura con las que habitualmente se conoce, bien que a menudo y en el ámbito anglosajón se use el abreviado FEX, quizás por su aproximación al acrónimo FX, ya universal para hablar de “efectos especiales”, y es que no podemos olvidar que estos “trucos” aparecen reivindicados por la FEKS como su herramienta de trabajo por excelencia. Como digo, la FEKS fue un grupo de vanguardia que apareció en Petersburgo en 1921 en el campo de las artes plásticas y escénicas bajo la bandera de su *Manifiesto del Excentricismo* publicado al año siguiente, en 1922. Firmaban este escrito Gregory Mijailovitch Kozintsev, Georgy Krizicky, Leonid Zacharovitch Trauberg y Serguei Josifovitch Yutkevitch, aunque es verdad que en un primer momento las colaboraciones fueron muchas, de Meyerhold y Eisenstein principalmente pero también de críticos y autores de la escuela formalista rusa. Pero quizás donde el desarrollo de la FEKS es más interesante es en la filmografía que llevaron a cabo Kozintsev y Trauberg, en películas como *Las aventuras de Octobrina*, *El abrigo* o *La Nueva Babilonia*, films sobre los que nos detendremos especialmente. Y es que el manifiesto de 1922 –un interesante collage de lo que debiera ser la ciudad excentricista o “ekscentropolis”, llena de futurismos, biomecánica y cabaret enhebrados por el excitado panegírico del primer cine espectáculo americano, especialmente el de las comedias de humor, caídas y tartazos–, minimiza los alcances de este cine y quizás debiéramos fijarnos en otro lado para encontrar su mejor brevariario estético. Me refiero a las páginas que los surrealistas de Georges Bataille dedican al cine de Eisenstein en el número cuatro de *Documents*, un collage de imágenes de *La línea general* que define como ningún otro el alcance poético que quiso tener el ojo de la FEKS. Solo tendríamos que cambiar el cuadro de imágenes documentales por el de actores disfrazados y las imágenes naturalistas de los animales por el conseguido cartón piedra del attrezzista Yakulov. Y es que es en el grotesco gogoliano donde podemos entender mejor lo que el trabajo práctico de la FEKS llevó a cabo dentro del gran experimento del cine revolucionario soviético. Si en *Las aventuras de Octobrina* –especie de retrato de la ciudad moderna trufado con aventuras a lo Charlot o “cine-ojo con legañas” que ha rubricado algún crítico queriendo ser despectivo– el manifiesto del Excentricismo toma todo su cuerpo es en *El abrigo*, la adaptación de Gogol que les brinda el formalista Tynianov, donde su concepción cinematográfica es más original, haciendo del grotesco humorístico de la tradición literaria rusa que representa Gogol una herramienta cinematográfica popular que no renuncia a ninguna de las aspiraciones vanguardista del grupo. Es más, el vocabulario que generan hasta esa película se convierte en su “medio de transporte” preferido a la hora de tratar cualquier tema narrativo. Esta idea de hacer de cualquier medio, como lo era el medio cinematográfico, un medio de transporte los lleva a construir un complejo sistema de citas, “citaciones críticas” las llamaban en la FEKS, con las que van construyendo sus distintas películas. De alguna manera estaban siguiendo los pasos de Kulechov, –y viceversa, puesto que su película *Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los soviets* no podría entenderse sin la existencia de la FEKS– y es que su famoso “efecto” echaba por tierra cualquier intento de establecer correspondencias formales algunas en el interior de un film sin que la decisión final del montaje estuviera en otras manos que las del espectador. Cuando Kulechov formula su experimento –ya saben, distintos montajes del mismo gesto vacío en el rostro de un actor junto a las imágenes de un plato de comida, una mujer joven y un niño pequeño,

nos producen líneas narrativas distintas cuando en realidad estamos contemplando siempre la misma expresión vacía de un rostro— intenta llamar la atención sobre nuestra necesidad de poner en relación cualesquiera elementos que se nos presenten en una lectura. Aislamos nuestros propios signos y los leemos en un ejercicio tan pedagógico como paranoide.

El excentricismo de la FEKS abordará este mismo ejercicio añadiendo al sistema de relaciones todo tipo de extrañamientos pero manteniendo reconocibles las imágenes tipo. Es una fórmula desquiciada, literalmente excéntrica, pero de cuya novedad podemos dudar: se encontraba, claro, en Gogol y se encontraba en multitud de manifestaciones populares rusas, en las mismas narraciones populares, tal y como demostrarían después los trabajos de Propp, otro formalista cercano al recorrido de la FEKS.

Cuando en 1929 se enfrentan a *La Nueva Babilonia o El asalto del cielo*, una adaptación libre de *La guerra civil en Francia* relato histórico de Marx para los días de la Comuna, todo este entramado estético se encuentra plenamente desarrollado. Querían hacer una película “clásica” referida no al “clasicismo” sino a la lucha de “clases”, por seguir el malentendido de Eisenstein. Efectivamente, ¿cómo atreverse si no a poner en pie esta historia a base de gags, chistes visuales con los que atrapar la épica revolucionaria? Tenemos que tener en cuenta que el gag es para la FEKS un instrumento de trabajo principalmente técnico, que va más allá de su uso en los números cómicos. En palabras de Kozintsev “el gag es un desfasamiento del pensamiento, una confusión de causa y efecto, un objeto utilizado para fines opuestos a aquellos para los que fue fabricado; es una metáfora convertida en realidad y una realidad convertida en metáfora, es el ruiseñor excéntrico que abre la puerta de un mundo del cual se destierra la lógica”, y más adelante, “el Excentricismo nació de la exageración de los contrastes y hundió sus raíces en la sátira, la jactancia es la desmontadura cínica, la caricatura, la destrucción de todo y de todos, del ‘blaque’ al gag, la sátira se vacía de su contenido, ya no se trata de mofarse sino de disparatar, cuando el absurdo deja de ser un sistema caricaturesco, se convierte en un fin en sí mismo, el Excentricismo, que era uno de los procedimientos de contraste destinados a reforzar la virulencia de la sátira, acabó por devorar a la misma sátira, el Excentricismo ya no es una parodia del estilo aristocrático, de todo lo habitual, de las monstruosidades establecidas por el orden social, sino una parodia del hombre”. Se trata entonces de eso, de vaciar de contenido un repertorio de herramientas humorísticas para que se nos aparezcan como “nuevas” herramientas. Se ha discutido mucho sobre la intención de la FEKS de buscar el “punto de vista” de Gogol cuando trataban su adaptación cinematográfica de *El abrigo*. Trabajaban a la vez que Eisenstein buscaba el “punto de vista” de Marx en su proyecto de adaptar *El capital*. Así, ¿por qué la FEKS no buscó para *La Nueva Babilonia* un nuevo “punto de vista” y continuó con lo que parece seguir siendo la herramienta Gogol?

A menudo, al relacionar la FEKS con el movimiento crítico de los formalistas rusos se ha sugerido la evidente relación de estos con Victor Shklovsky y es evidente que la teoría del gag que desarrolla Kozintsev debe mucho a la enajenación lingüística del teórico ruso. Proponemos sin embargo ir más allá de la colaboración cronológica y leer las ideas de estos cineastas soviéticos desde la perspectiva de Mihail Bajtin, un recorrido teórico tan simétrico al de la FEKS como concurrente. Reproduciremos su esquema básico, ese que la escuela bajtiniana expresa con el montaje de tres secuencias: lo dialógico —Marx y Joyce—, lo polifónico —Dostoyevski y Nietzsche— y lo carnavalesco —Rabelais y Montaigne—. Evidentemente es una historia perfecta para

entender el mundo, es más, es la historia de la FEKS pero al revés: *Octobrina*, *El abrigo* y *La nueva Babilonia*. Esta inversión parece importante puesto que transforma el proyecto teórico de Bajtin en un proyecto político: “Se trata de establecer un nuevo cronotopo para un hombre nuevo, armonioso, global, de nuevas formas para las relaciones humanas, se trata, ante todo, de destruir todos los vínculos y asociaciones habituales de las cosas y las ideas para crear asociaciones imprevistas, relaciones lógicas inesperadas” –y de nuevo la FEKS–. Como ha visto muy bien Javier Huerta Calvo, el principal instrumento para ello se encuentra en lo grotesco, una estética del “realismo grotesco” cuyo rasgo sobresaliente sería la degradación, o sea, la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal o abstracto. Estamos hablando de “materialismo”, asumiendo casi el malentendido arriba mencionado, ya saben, no es lo mismo “clásico” que “clases”. Lo importante en el tránsito, o transporte, del discurrir teórico de Bajtin son las relaciones que se establecen entre todas esas formas de entendimiento del mundo. A menudo sus seguidores escolásticos han intentado desmarxisistizar a Bajtin –le ocurre también a Walter Benjamin–, olvidando los sistemas de relaciones por él trazados y deteniendo sus saberes sea en el “subterráneo” de Dostoyevski o en el mundo medieval. No se trata de fetichizar su discurso, da igual que sea Marx más o menos. Al igual que con la FEKS, se trata de estar atentos a sus herramientas. Lo de menos son las risas que Bajtin pudiera echar leyendo a Rabelais, más importante es entender como lo destripa, como lo cocina, se lo come y lo defeca. Bajtin era consciente de este proceso que llevaba irremediablemente a establecer lo grotesco como una categoría “estática” que a menudo solía caer en el costumbrismo pequeño burgués o en estereotipos culturales de asimilación como la afectación romántica, el naturalismo moderno o el kitsch posmoderno. Su imagen dinámica del materialismo parte del imaginario grotesco, se trataría de un cadáver, algo estático en lo que empiezan a moverse ya miles de nuevas células, nuevas vidas que inician el camino de la putrefacción. Los embalsamadores se convierten así en los principales enemigos de la creación, también los idealistas: ante un muerto que se levanta y anda se prefiere el zombie cinematográfico, un monstruo que camina vacilante, torpe, tropezándose.

Al localizar en la Fundació Tobella la fotografía que en el Archivo F.X. aparece con la entrada FEKS, su descripción era incorrecta. Provenía de una donación de la familia de Josep Armengol Cañameras, desconociéndose exactamente si fue él mismo quien fotografió la escena: a la puerta de una iglesia unos ciudadanos sonrían posando entre un grupo de cadáveres desenterrados, momias expuestas. Haberla localizado en la Abadía de Montserrat era el error cuando se trataba de la visita de unos excursionistas de Sabadell o Terrassa al convento de las Salesas de Barcelona, en el que durante unos días, desde julio hasta agosto de 1936, se realizó con gran éxito la exposición de momias de las antiguas moradoras, la mayoría de ellas monjas salesas, con la excusa de que se trataba de un ejemplo de la vida tortuosa y obscena en la que se movía la tenebrosa iglesia católica. Por los registros de movimientos de estas poblaciones –debía notificarse ante los distintos Comités cada viaje que moviera cantidades de dinero superiores a las quinientas pesetas– sabemos que en la excursión iba Sebastià Badia, anarquista del Vallès que conocemos retratado en similares poses con los campesinos de la zona, en la obra sindical de la CNT para acercar las labores del campo y la ciudad. Efectivamente conocemos retratos suyos y de grupo con campesino de las zonas de Sabadell y Terrassa y su apellido lo relaciona también en Barcelona con propietarios de fincas en esta parte del Vallès occidental. Sabemos también que había formado parte del Centro Excursionista que tomó posesión del local de la Ceda, en el número 37 de la

calle Norte y que a este centro perteneció un Armengol que apareció muerto en ese mismo año en las cercanías de Terrassa y cuyo cadáver se tardó bastante tiempo en identificar. No sabemos qué relación puedan tener estos hechos con el robo del contenido de la caja de caudales del industrial Marcel Poal, que los artificieros del sindicato tardaron ocho horas en hacer volar, el caso es que estos nombres a menudo se relacionan con aquellos sucesos. Escribe Federica Montseny, “las mujeres y los hombres, dedicados al asalto de los conventos, quemaban todo lo que en ellos había, dinero inclusive, ¡cómo recuerdo a aquel rudo proletario que me enseñó, orgulloso, la punta de un billete de mil pesetas, quemado!, ¡como este, hemos echado al fuego un montón así...!— me dijo”. En el convento de las Salesas del passeig de Sant Joan, en Barcelona como hemos dicho, se optó sin embargo por conservar. Fue una idea del comandante Pérez Farras antes de salir para el frente, que se acordó de las exposiciones durante la Setmana Tràgica de 1909. La cosa tenía su tradición, de hecho desfilaron unas cuarenta mil personas ante el macabro preparativo, un espectáculo para el pueblo con intenciones de convertir la experiencia en una “diversión instructiva”, según señaló el propio Farras. El 25 de julio publicaba *Solidaridad Obrera*: “Cuando parecía que todo lo que brillaba estaba destinado a ser pasto de las llamas, se ha podido comprobar al quemarse un altar en medio de la calle que ha sido la única vez que ha brillado. Además, ha resultado que todo era mugre, completamente mugre. Almacenes de intelectualidad. Verdaderos montones de basura. Esto, nada más, es lo que se quema. ¿Obras de arte? En primer lugar, las obras de arte las quería el mundo autoritario y jerárquico, no por arte, sino por su calidad de oro y plata. ¡Vale más la vida que el arte!” Si en 1909 los intereses de estas exposiciones estaban en denunciar truculentamente el oscuro mundo ignominioso en el que vivía la iglesia, sus monjas y sus curas, la cosa ahora, según Farras, iba de arte. En la Causa General que los fascistas abrieron contra estos actos al terminar la guerra se insiste sin embargo en su carácter teatral: “En la iglesia del Carmen, en Madrid, se celebraban parodias del Santo Sacrificio de la Misa y de Funerales, desenterrando momias del cementerio religioso que en dicha iglesia existía, profanándolas en la forma que aparece en el anexo documental. De la misma manera, en Barcelona, son expuestas al público las momias profanadas por los marxistas, que desenterraron las que existían en el Convento de las salesas del paseo de San Juan. Es digno de mención el sacrilegio llevado a efecto en la iglesia de los Dominicos, de Valencia, incautada por el Frente Popular, y donde se efectuaron representaciones.” En el anexo documental aparecen esos mismos milicianos, celebrando y riéndose entre calaveras y momias en algún sitio de Madrid. Pero insisto, en Barcelona la exposición tenía un carácter más artístico. Aunque lo desmienta la tremenda voz en off del documental de Mateo Santos, *Jornadas del Movimiento Revolucionario en Barcelona*: “En este convento de las Salesas se hallaron momias de monjas y frailes martirizados por los mismos religiosos. La vista de esas momias retorcidas, violentadas por la tortura, levantó clamores de indignación popular. La Iglesia Católica en este y otros hechos ha dejado al desnudo su alma podrida, ha desecho en unas horas la mentira fabulosa de veinte siglos. Esos cadáveres petrificados en sus ataúdes constituyen la diatriba más áspera que se ha lanzado jamás contra el catolicismo.” A continuación la toma de sonido ambiente llena la pantalla de vítores y hurras a la revolución, a la república, a la anarquía. En las imágenes podemos observar una multitud contenida ante las rejas del convento que presenta tan macabra exposición, una multitud que grita y se dirime entre mirar a la cámara o al cruento y cómico espectáculo que se muestra ante sus ojos. Para apoyar las intenciones nuevas del comandante Farras están por ejemplo las fotografías del libro de Francisco Lacruz, *El alzamiento, la revolución y el terror en Barcelona*. “Una de las momias desenterradas

por las turbas en el convento de las Salesas”, mientras vemos como se ha adornado este cadáver con ramajes, pertrechos y cortinajes que le dan una cierta prestancia. “Macabra exhibición de las momias desenterradas que la hora asesina hizo en plena calle” y las dos fotografías muestran la disposición de las momias en exposición alineadas según un preciso recorrido y también el numeroso público que las visita. Hay que advertir que muchas veces la propaganda mezcló imágenes provenientes de los sucesos de la Setmana Tràgica marcadas por la reivindicación del horror con estas de la visita a la exposición de las Salesas, más cómicas y didácticas. “Con curiosidad malsana y nauseabunda, la plebe de Barcelona desfiló durante varios días por el Convento de las Salesas, para ver el macabro espectáculo de las momias profanadas” e igualmente, en doble fotografía se nos enseña un par de expertos con cara de hacer precisos comentarios sobre el acabado distinto de esta o aquella momia, mientras que ante unas cajas colmadas de restos putrefactos un grupo de espectadoras tiene que llevarse el pañuelo a la cara y ante el olor fétido taparse la nariz. Ya sin pies de foto tenemos también otros ejemplos en los que se hace valoración explícita de las obras con manos que miden su tamaño, ojos que atinan sus brillos y asperezas y gestos de comerciantes que parecen sopesar cuanto se podría pagar por ellas. El testimonio más completo de esta exposición nos lo ofrece el historiador del arte Manuel Sánchez Camargo –su más conocida monografía versa sobre las representaciones de la muerte en el arte español– en su aportación al tomo 21 de *Historia de la Cruzada Española* y dice así: “No lejos de la Sagrada Familia, en el paseo de San Juan fueron destruidos el convento e iglesia de las Salesas, una de las más acabadas construcciones del arquitecto Martorell y una de las mejores y más completas obras en su género de cuantas se han realizado en los últimos años. El edificio era de estilo gótico moderno, casi a filigrana, y la policromía de los materiales empleados completaba y enriquecía la espléndida ornamentación exterior. El interior, compuesto de una sola nave, atrevida y majestuosa, en forma de cruz, terminaba en un gran ábside, rematado en su centro por una cúpula. Predominaban igualmente los elementos arquitectónicos y decorativos del gótico florido. Aquí la profanación del cementerio conventual alcanza caracteres horribles: las momias de las religiosas fueron sacadas de las tumbas y exhibidas en la fachada principal de la Iglesia. Tan macabra exposición constituyó el espectáculo de más atracción y de más regocijo en aquellos días en que Barcelona estaba enloquecida de sangre y llamas. Era un desfile interminable de gestos de la más variada condición –milicianos, guardias, menestrales, obreros, padres con su prole y mujeres, muchas mujeres, que acudían a contemplar las momias y esqueletos con la avidez y curiosidad con que se admira a las fieras del parque zoológico. Y el desfile transcurría entre bromas infames, mofas cínicas, diálogos picantes, y los espectadores rompían en carcajadas cuando algún desalmado, afinando su perversión, se permitía una obscenidad con las momias o colocaba un cigarrillo entre las mandíbulas de una calavera. Un guardia urbano mantenía el ‘orden’. En el muro de la verja, junto a la puerta por donde los curiosos iban pasando, había un letrero pintado con letras blancas: ‘Para visitar las momias’. Y una flecha indicaba la dirección.”

Como reflejaba la cita de Federica Montseny, se ve que en medios internacionales sorprendía mucho la actitud de los anarquistas con respecto al dinero. A menudo los saqueos e incendios de iglesias encontraban justificación en la honradez y sinceridad de gestos por parte de los asaltantes que no se apoderaban de bienes, ni de joyas, ni de oro ni de plata y cuando encontraban dinero en efectivo o acciones de bolsa las quemaban. Atacaban además una institución, la Iglesia, que por las cifras de pérdidas económicas que ella misma daba parecía en exceso poderosa y demasiado adinerada, sobretodo cuando quería presentarse como caritativa hermana de los pobres. Por eso la campaña

que desmentía estas actitudes libertarias empezó por el extranjero, llenando de insinuaciones sobre el robo y la rapiña de los milicianos lo que se hacía pasar por justicia contra una institución que durante siglos había oprimido a los más pobres. La publicación nazi *Das Rotbuch uber Spanien* recogía estas impresiones, encontrando en la exposición de las Salesas justificación a la leyenda sobre los tesoros religiosos que se incautaban. Citando al *Osservatore Romano* se hacían eco de noticias –nunca repetidas por cierto por la propaganda que hacía el interior realizaban los fascistas– que oscurecían la exposición como “una cortina de humo que escondía los numerosos tesoros que las masas revolucionarias estaban robando”. Las fotografías mezclaban imágenes de saqueos de iglesias de Toledo y de la Iglesia del Carmen de Madrid –donde si se veían mofas con calaveras y momias enjoyadas– con la exposición de Barcelona. El valor de la exposición no estaba tanto en lo que se enseñaba sino en los fabulosos dineros que se ocultaban. Que estos comentarios eran tema de debate en el extranjero lo demuestra también la publicación en París en 1937 de *Los de Barcelona*, una valiosa viñeta del judío alemán Hans Erich Kaminski sobre los meses revolucionarios de julio y agosto de 1936 en la ciudad catalana. Su llegada tardía a Barcelona le impidió conocer algunos sucesos de primera mano. De la exposición de las Salesas supo de oídas pero está claro que el enfoque que da al asunto está guiado por estas polémicas internacionales sobre la rapiña económica y por lo que cuentan algunos medios libertarios sobre el respeto al patrimonio y la transformación de los bienes de la Iglesia en obras de arte. El capítulo destinado a la Iglesia católica abunda en testimonios de este tipo: “En el palacio del Arzobispo de Madrid se han hallado 500.000 libras esterlinas, en el de Vich 16 millones de pesetas. En un convento de monjas de Madrid considerado especialmente pobre y cuyos miembros se dedicaban a la mendicidad, se descubrieron tras alguna búsqueda, más de 100 millones de pesetas, la mayoría en acciones. Solamente en Cataluña se han incautado 30 millones de pesetas pertenecientes a la Iglesia, sin contar evidentemente con sus propiedades inmobiliarias.” Este es el tono general del capítulo, un debate positivo para los republicanos que estaban conservando las obras de arte e incautando los excesos económicos de una institución que se había enriquecido por la fuerza. En algún momento le asaltan dudas y se ve que no acaba de entender del todo lo que le explican ni está seguro de poseer todas las claves del problema. Su visita a la catedral de Tarragona –los datos no son muy fiables porque esta iglesia fue saqueada, la mayor parte de sus cálices robados y el resto de sus “metales” reciclados por el Servicio Nacional de Metalúrgica– convertida en Museo por la Generalitat, guiado por un cura que en esos momentos viste el mono azul de los milicianos, dice así: “Todo está intacto, los misales cerrados en su lugar, las imágenes de los santos en los altares, en el tesoro brillan los tabernáculos de oro y plata, y no falta ni una de las piedras preciosas que los ornan. Ni siquiera las reliquias en las urnas han sido tocadas. Solamente el brazo de Santa Tecla, patrona de la catedral, ha sido trasladado a la administración de finanzas de la ciudad, no he comprendido bien por qué.” En la publicación nazi arriba mencionada se insinuaba también que muchas de las cabezas de las momias eran conservadas en las cajas fuertes de los principales sindicatos comunistas y libertarios.

Cuando nos entrevistamos en Terrassa con Josep Ramon, un anciano de noventa y siete años, que había presenciado muchos de los hechos relatados, ciego de cataratas como estaba, acabó por identificar a muchos de los de la fotografía y nos hizo un relato exacto de todo lo que había pasado. Todo es improbable y había utilizado los mismos datos que nosotros, a lo largo de la conversación, le íbamos dando. Como digo estaba casi completamente ciego, pero iba moviendo su dedo por la fotografía corroborando los

datos. Confirmó la presencia entre los fotografiados de Sebastià Badia y lo identificó como miembro del sindicato CNT. Según decía la excursión escondía un viaje a Barcelona para llevar el dinero incautado al industrial Poal. Antes de entregarlo en el sindicato habían visitado la exposición de las Salesas. Contaban lo que la exposición les había impresionado, el miedo y también las risas que habían pasado. Los dientes de oro que asomaban en las dentaduras de muchas de aquellas momias era lo más comentado. También la comicidad de sus muecas, y la escena compuesta en que un cráneo trepanado hacía las veces de hucha en la que una de las momias parecía depositar una moneda de su tanto de dinero ahorrado. La emoción del acontecimiento junto al frenético entusiasmo revolucionario que continuamente manifestaban las multitudes de visitantes –en la película de Mateo Santos se dan buenas muestras de esto– les había llevado a quemar lo que llevaban, todo el dinero en papel fue pasto del fuego y se tiró al aire el dinero en metálico. Después las culpas recayeron en Armengol y en el viaje de vuelta, en alguna discusión o algo, parece que lo habían asesinado. Todo el relato es improbable, pero hay que reconocerle al señor Josep la habilidad para encajarlo todo, para ajustar en su narración todos los datos. Había algo en la fotografía que nos llevaba irremediabilmente a eso, pero no entiendo cómo este señor, ciego, fue capaz de verlo. Pero había algo, una inquietud generada por las miradas displicentes de los fotografiados, capaces de sonreír en medio de una escena tan macabra. Como las fotografías de los turistas ávidos de visitar lugares donde alguna catástrofe ha sucedido, visitantes de campos de concentración, de campos de batalla, de paisajes desolados por una explosión volcánica o por un tornado, algo grotesco se adivinaba. Las justificaciones para la exposición de las Salesas en nombre del terror, el arte o el capital funcionan a la perfección en la secuencia teórica de la FEKS o en los distintos análisis que nos ha dejado Bajtin. Lo grotesco arrastra el ideal hacia la materia, hacia el dinero, como todos los documentos han demostrado. Pero, ¿cómo es posible que el regusto vacío que nos deja una fotografía sea suficiente material para averiguarlo?

Pues bien ese vacío nace de una incongruencia. Hay algo que no cuadra al encontrarse en la misma imagen ese grupo de francas sonrisas de los camaradas con las muecas desencajadas de las muertas. Tal y como precisó Rafael Sánchez Ferlosio en un memorable artículo en el que con propiedad se acongojaba ante el furor de un grupo de turistas que extasiados contemplaban la belleza sublime de un volcán en plena erupción. Lo insano de aquella imagen era su incongruencia verdaderamente excéntrica, tanto como la pasión de Ferlosio por intentar entender aquella escena. Y en eso estamos, bueno, en eso estamos desde siempre, pues son esas fuerzas las que dialogan en esa inmensa polifonía que quería Bajtin para su tiempo de carnaval.

En su estudio *Cine y anarquismo* Richard Porton nos recuerda lo siguiente: “Una secuencia prototípica de la epopeya soviética vanguardista *La Nueva Babilonia* (1929) de Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg, resume el antiautoritarismo de las bases que actuaron durante los 72 días de la Comuna de París de 1871, al tiempo que anticipa el comunismo libertario español de la década de 1930 y el radicalismo antiestatista que estalló durante los acontecimientos de mayo de 1968 en Francia. Hacia al final de la adaptación de la novela de Zola *Au bonheur des dames* que realizaron Kozintsev y Trauberg (una película cuyo montaje delirante y espíritu anárquico la convirtieron en una de las producciones más anómalas que se hayan hecho en la Unión Soviética), la joven heroína, Louise, expresa su solidaridad con los comuneros mediante la construcción de una improvisada barricada con un piano robado a la gigantesca tienda en la cual estaba empleada. Walter Benjamin observó en el inacabado *Passagen-werk*, una investigación

gigantesca de los orígenes de la cultura del consumismo, que ‘en el alma de la mercancía arde furiosamente un infierno’. El gozoso gesto improvisado de Louise transforma el alma deificada de una mercancía en una herramienta para la transformación social.” El comandante Farras no pretendía otra cosa cuando puso en marcha su mascarada, esa era la intención última de su carnavalada, el origen de toda la incongruencia de la exposición de las Salesas.

El error de Porton al atribuir a *El paraíso de las mujeres* de Zola el argumento del film de la FEKS *La Nueva Babilonia* es significativo. La novela de Zola, la más optimista en todo su ciclo sobre la entronización de la burguesía como la nueva clase económica que regirá el movimiento de nuestros mundos, tiene como telón de fondo la aparición de los primeros grandes almacenes y del cambio estructural que eso supuso en la organización social. Efectivamente, la novela transcurre en un ambiente continuo de fiesta, simetría que extrapolan las FEKS a los posteriores sucesos revolucionarios. Zola sin embargo señala este momento de trabajo festivo positivamente, en la carnavalada laboral en la que el mundo se vuelve del revés, se produce el milagro y el gran capitalista acaba en matrimonio con una de sus empleadas, saltándose el sistema de dominio tradicional que alumbra la lucha de clases. Además, para Zola el trabajo de los artistas –poetas llaman los viejos tenderos a la nueva burguesía con ideas nuevas para la economía– aparece como nuevo motor de la creatividad social en sustitución de la fuerza laboral de la vieja artesanía. No adelantamos nada con decir que Zola no distingue a París ni como “infierno” en la tierra y ni como “paraíso” prometido. La capital del mundo es efectivamente el capital.

La utopía que el carnaval representa la apuntan también Antonio Negri y Michael Hardt cuando dedican en *Multitud, guerra y democracia en la era del imperio* su entrada al *Carnaval* y lo refieren como un instrumento político: “La noción de multitud basada en la producción de lo común es vista por algunos como un sujeto de soberanía, una identidad organizada similar a los viejos cuerpos sociales de la modernidad, como el pueblo, la clase obrera, o la nación. A otros, por el contrario, nuestra noción de la multitud compuesta de singularidades le parece mera anarquía. Y en efecto, mientras permanezcamos atrapados en el marco de referencia moderno definido por esa alternativa –o soberanía o anarquía–, el concepto de multitud será incomprensible. Hay que romper con el viejo paradigma, librarnos de él e identificar un modo de organización social que no sea soberano. Una digresión literaria puede ayudarnos a realizar este cambio de paradigma, el repaso del concepto de carnaval desarrollado por Mijail Bajtin.” Bajtin desde luego entendió siempre que existía una relación política entre cultura popular y los medios de masas que esta organizaba, si bien alertó ante el disparo –y disparate– que podía producirse cuando estos medios aumentarían descomunadamente debido a los propios avances técnicos. Walter Benjamin igualmente había animado a la vez que alertado sobre esta capacidad de la técnica para convertirse por sí sola en un poder con autonomía suficiente para gestionar un sistema de organización distinto, una nueva soberanía sobre las masas. Marshall McLuhan también se había entusiasmado con estas correspondencias, toda esa potencia que la cultura pop –el reino absoluto de la mercancía, por cierto– preconizaba, “¡el agit-pop frente al agit-prop!”. Subrayando esta coincidencia entre forma de organización de la multitud y construcciones visuales, se llega al paroxismo como en el brillante crescendo final del texto de Negri y Hardt: “Esta perspectiva nos remite de nuevo al concepto de multitud y a la dificultad para entenderlo como una forma de organización política. Es fácil observar la naturaleza preformativa y carnavalesca de los diversos movimientos de

protesta que han surgido en torno a las cuestiones de la globalización. Las manifestaciones, aunque ferozmente combativas, también son muy teatrales, con monigotes gigantescos, disfraces, danzas, canciones satíricas, consignas entonadas a coro, etc. En otras palabras, esas protestas son fiestas callejeras en donde la cólera de los manifestantes coexiste con el júbilo del carnaval. Y no solo son carnalescas en su atmósfera, sino también en su organización. Aquí es donde interviene Bajtin. En la organización política, como en los relatos, se produce un diálogo constante entre diversos sujetos singulares, una composición polifónica de los sujetos, y un enriquecimiento general de cada uno a través de esta constitución común. La multitud en movimiento es una especie de narración que produce nuevas subjetividades y nuevos lenguajes. Es cierto que otros movimientos políticos, los de los decenios de 1960 y 1970 en especial, lograron construir este tipo de narración polifónica, pero a menudo parece que lo único que ha quedado de ellos es el monólogo histórico que construyeron los poderes dominantes, la policía y los jueces. Los nuevos y poderosos movimientos de hoy parecen sustraerse a todos los intentos por reducirlos a un monólogo histórico: no pueden dejar de ser carnalescos. Esa es la lógica de la multitud, que Bajtin nos ha ayudado a comprender: una teoría de la organización basada en la libertad de las singularidades que convergen en la producción de lo común: ¡Viva el movimiento! ¡Viva la movida! ¡Viva lo común!”

En todas estas estampas de guerra volvemos a encontrar el mismo extrañamiento, el mismo desvío, el vacío de una incongruencia que, sin embargo, es llamada por unos y por otros a gobernarnos políticamente. En su película *El encargo del cazador* Joaquim Jordà nos facilita muchas imágenes emparentadas con la nuestra, grupos de cazadores descansando después de la carnicería, posando al lado de los cadáveres de sus víctimas, animales muertos. Todo es el resultado de un trabajo, los cazadores y sus piezas –los revolucionarios y sus momias–. Hay aquí una relación evidente entre las víctimas y sus cazadores, en principio hay congruencia, un hábito que hace familiar toda la escena, todo concuerda excepto porque la película se encarga de vaciarnos la mirada, de conseguir que las prácticas del cazador sean excéntricas. Precisamente en las referencias al álbum de fotos familiar donde las fotografías de caza suponen una extrañeza, ahí encontramos también nuestra fotografía para la FEKS, desgajado de algún otro álbum familiar.

Otro pariente visual para nuestra la fotografía aparece en mi propio álbum familiar y necesita una explicación más detenida. En Cádiz el carnaval tiene un día de celebración extra, suele ser el último domingo de febrero y se le conoce como el día de los “hartibles”. Las murgas más resistentes salen ese día a hacer sus rondas y al caer la tarde, en los alrededores de la plaza del mercado parece que declaman su repertorio como si fuese la última ocasión. En la escalinata de correos suelen fotografiarse los espectadores con los restos de alguna agrupación, ciudadanos sonrientes apoyados entre sí y entre estas máscaras grotescas mientras las mangueras de agua van barriendo a presión los restos de basura y confeti. Estas extrañadas fotografías abundantes en los álbumes familiares se escapan a cualquier clasificación, son aquellas que Armando Silva en su estudio sobre las imágenes y los recordatorios familiares, *Álbum de familia*, calificaría de excéntricas, en ellas se anuncia ya la disolución de la unidad familiar y su recomposición en forma de collages vía Photoshop, vía cualquier moderna tecnología. En estas fotografías de celebraciones extraordinarias, carnaval o halloween, un análisis formalista solamente encontraría contenida una fuerte carga de violencia. El final de la fiesta produce el mismo vacío que queda después de cada suceso revolucionario y que

viene a rellenar el terror. Ese horror es lo que retorna en lo carnavalesco como muy bien supo adivinar Bajtin cuando analiza las imágenes de sobreabundancia de Rabelais como si fuesen paisajes del infierno, el mismo que según Benjamin se depositaba en el fondo de cada mercancía, el mismo que los optimistas de Negri y Hardt podrían describir, no en una manifestación antiglobalización sino en la visita en hora punta de una familia numerosa al supermercado. La cornucopia como imagen total del carnaval observada como si se tratara una vanitas. El carnaval como imagen del triunfo total y absoluto del capitalismo, su entronización, el vacío como espacio en la botella para el relleno. ¿El carnaval como herramienta política?, pues claro, ¡en qué mundo si no creen que estamos viviendo!

Odo Marquard en su *Pequeña filosofía de la fiesta* realiza un brutal alegato contra la deriva política del mundo hacia la fiesta total permanente. Compara y asemeja las que él llama moratorias de la cotidianidad: la fiesta, la guerra y la obra de arte total como vida alternativa. Se imagina un mundo infernal en el que las tres excepciones se extiendan más y más hasta dar sentido a un estado de excepción mundial y permanente. Reivindica con fuerza una vuelta al carácter episódico de la fiesta para neutralizar los necesarios gastos de la obra de arte total y de la guerra. “Así pues, –nos dice– los hombres necesitan la fiesta pues la persona humana es el ser excéntrico que no puede salir adelante sin la fiesta.” En su diatriba, llena de elogios episodios festivos como el turismo vacacional: “Hoy –como se demuestra por ejemplo, comparando el número de antiguos soldados alemanes de ocupación en Yugoslavia con el de alemanes actuales que pasan sus vacaciones en ese país– ya no se necesita esta forma marcial de turismo: basta con sacar un billete en Yugotours.” ¿Qué pensaría el inocente Marquard que estaban haciendo todos esos turistas alemanes en Yugoslavia a la vista del derrotero histórico que tomó la zona desde la independencia de Croacia?

Giorgio Agamben sugiere lo contrario en *Estado de excepción*. La semejanza que establece Agamben entre la figura del derecho político que es el “estado de excepción” y las prácticas festivas del carnaval –y de cualquier otra fiesta que permita la anarquía– nos pueden ayudar a entender mejor esta dimensión política del cronotopo carnavalesco: “Las fiestas anómicas dramatizan esta irreducible ambigüedad de los sistemas jurídicos y muestran, al mismo tiempo, que lo que está en juego en la dialéctica entre estas dos fuerzas es la propia relación entre el derecho y la vida. Celebran y reproducen paródicamente la anomia mediante la cual la ley se aplica al caos y a la vida solo a condición de devenir ella misma, en el estado de excepción, anomia, vida y caos viviente. Y quizá haya llegado el momento de intentar comprender mejor la ficción constitutiva que, reuniendo norma y anomia, ley y estado de excepción, asegura también la relación entre el derecho y la vida.” No deja de ser curioso que donde tiene lugar el conflicto social entre las instituciones del poder y los movimientos revolucionarios antagonistas estén conjugándose a la vez ambos elementos, la aplicación por parte del poder de “medidas excepcionales” para reprimir las disidencias y la adopción por parte de los disidentes de prácticas “carnavalescas” con las que saltarse el control absoluto que sobre la esfera pública el poder ejerce. La propuesta política de Agamben –releyendo a Walter Benjamin, “verdaderamente, política es solo la acción que corta el nexo entre violencia y derecho”– que identifica al estado de excepción –paradójicamente un ámbito de resolución política ligado al estado en revolución– como la norma que rige el estado de cosas del tiempo histórico que nos toca vivir –desde las guerras mundiales hasta las actuales guerras policiales del imperio– tiene su símil visual en las prácticas anómicas, en los ciclos festivos del carnaval; y del mismo modo que

Agamben aclara que no es posible “retornar” al Estado de derecho porque el “Estado de excepción” al encontrarse en el corazón mismo que funda el Estado de derecho a puesto en entredicho los conceptos mismos de “Estado” y “derecho”, y que es profundizando en este estado anómico de las cosas –“donde está el peligro crece lo que nos salva” por seguir a Hölderlin- en el que debemos liberar la vida, los usos y las prácticas humanas de la vida que las potencias del derecho y el mito habían tratado de capturar en el estado de excepción.

Es curioso que como a Giorgio Agamben, la vindicación de Walter Benjamin que hace el marxista inglés Terry Eagleton conduzca también al carnaval y especialmente, a su consideración bajo el prisma de Bajtin. La transmutación del mesianismo revolucionario en un tiempo de carnaval permanente parece que asciende desde Benjamin tanto por la vía “mística” como por la vía “marxista”. La consideración y el estudio de esta anomía como una fuente de instrumentos y herramientas para la acción política también tiene en Eagleton un valedor desde la convicción de que al carácter político de toda práctica artística se llega profundizando en su lenguaje antes que dejándose arrastrar por cualquier motivo de conciencia. Se trata de establecer una raíz común entre el Carnaval de Bajtin y el Apocalipsis de Benjamin. Pero dejemos a Eagleton su particular bla-bla-bla: “Solo cuando el cuerpo y la imagen se hayan interpenetrado dentro de la tecnología de tal manera que toda tensión revolucionaria se convierta en estímulo corporal colectivo y todos los estímulos corporales del colectivo se conviertan en descarga revolucionaria se habrá trascendido a sí misma hasta el punto exigido por el *Manifiesto comunista*. La imaginería del carnaval a través de la cual está organizada para Bajtin la libido de la ‘physis’ colectiva promete materializarse para Benjamin en las fuerzas de producción históricas. Porque el cuerpo se cuenta al mismo tiempo entre estas fuerzas materiales y está inscrito de imágenes producidas a nivel de superestructura. Al utilizar la tecnología para generar nuevas imágenes, el arte experimental puede intervenir indirectamente a nivel de base, escribiendo de nuevo el cuerpo para alinearlo con los nuevos cometidos presentados por una infraestructura transformada...”

La confirmación empírica del parentesco de entre fiesta y revolución nos la ha proporcionado Manuel Delgado en *Carrer, festa i revolea*, el estudio realizado sobre los usos simbólicos del espacio público de Barcelona entre los años 1951 y 2000. Fue la lectura de este libro la que hizo girar los trabajos del Archivo F.X. en Badia hacia su ciclo festivo dejando su pequeño historial de luchas revolucionarias –si podemos llamarlas así: reivindicación de la independencia, luchas vecinales, etc.– para otro lugar de la investigación. Bien que era allí, en las fiestas del ciclo carnavalesco, donde debíamos concentrarnos al aplicar los efectos de nuestra FEKS. Por supuesto, para el señor Josep, nuestro informador ciego, el crimen en que termina su relato sobre nuestra fotografía tenía lugar en terrenos de los que ocupa hoy Ciudad Badía, pero no podemos dar demasiado crédito a este dato.

Volvamos por un momento al texto de Agamben para entender porque elegimos las fiestas de carnaval y semana santa como objeto de nuestro trabajo. Dice en su libro *Estado de excepción*: “Las fiestas anómicas apuntan, pues, hacia una zona en que la máxima sujeción de la vida al derecho se invierte en libertad y licencia y la anomia más desenfundada muestra su conexión paródica con el ‘nomos’: en otras palabras, hacia el estado de excepción efectivo como umbral de indiferencia entre anomia y derecho. En la mostración del carácter luctuoso de toda fiesta y del carácter festivo de todo luto, derecho y anomia muestran su distancia y, al tiempo, su secreta solidaridad.” Es verdad

que el hecho de que una importante emigración del sur de España poblara Badia desde sus comienzos ha marcado la celebración de estas fiestas y que la toma de referencias que yo hago, Sevilla para la semana santa y Cádiz para el carnaval, condiciona de alguna manera estos trabajos. La inversión entre los caracteres luctuoso y festivo estaba garantizada simplemente por las operaciones que estas fiestas han sufrido al ser transportadas a Badia. Esa excentricidad provoca que el simple desarrollo de estas fiestas en sus calles se convierta en un agente extraño que como tal disemina el extrañamiento.

Lo que queríamos básicamente era presentar el carnaval como semana santa y la semana santa como carnaval. Hay razones históricas para ello como demostró José Luis Ortiz Nuevo en *¿Iconoqué?*, un texto presentado durante el Laboratorio Televisión del Archivo F.X. Por ejemplo, gran parte del sustrato figurativo de los vía crucis de semana santa hay que encontrarlos en el triunfo momentáneo de Don Carnal sobre Doña Cuaresma en el periodo más revolucionario del siglo XIX. Las parodias proletarias de las cigarreras de la Fábrica de Tabacos sacando bajo disfraz pasos de semana santa, así parecen demostrarlo. Y por ejemplo, parece claro que la saeta se incorpora como canto litúrgico en las calles de Sevilla a partir de los cantares jocosos de los ciegos, diatribas eróticas y cómicas sobre las imágenes que llegaron a estar largo tiempo prohibidas hasta convertirse hoy en un rezo habitual. Estas inversiones históricas de lo luctuoso en festivo y viceversa lo que nos proporcionan es un truco, un gag con el que mirar la ciudad desde las caretas de la fotografía a que da entrada la FEKS. Sacar dos caretas de la foto de la excursión a la exposición de las Salesas –la de la momia, claro, es la careta de la muerte; la máscara del caballero remite directamente a la tradición mexicana de representar a los españoles como una bestia más en sus colecciones de caras de animales- no tenía otro fin, poner en movimiento esa mirada del desvarío, del disparate, esa mirada excéntrica y excentricista en cuanto que nos pueda remitir a toda esta cadena de razonamientos.

Una interesante película sevillana, *Costaleros* de Joaquín Arbide, un super-8 del año ochenta que no se llegó a terminar, planteaba el argumento de una huelga de los trabajadores del puerto que tradicionalmente sacaban en procesión los pasos de semana santa. Las acciones reivindicativas de la huelga se suceden –con la incorporación de muchos fragmentos documentales– y entre las reivindicaciones sobre la autonomía obrera se cuelga aquella de si la huelga debía afectar o no a la actividad procesional. En la película se deja caer una metáfora evidente, “los costaleros son al paso de Virgen lo que los obreros al capital”. No sé por qué cuando visioné la Semana Santa de Badia me remitió a esta trama, fijarse de toda la procesión en el trabajo de los obreros. En muchas ciudades de Andalucía pueden contemplarse a los largo del invierno los ensayos de pasos de semana santa. Debajo de unas parihuelas de apariencia rústica, armazones de madera desnudos cuya carga suelen ser sacos de cemento, grandes piedras, bloques de cemento o pesas de hierro, se ven grupos de paisanos que con una seriedad fuera de contexto pasean por la ciudad estos artefactos, meciendo los extraños pesos, marcando el paso de tales sacos de cemento, cortando el tráfico, acompañados a menudo de una banda sonora procesional que suena desde un radiocasete portátil o de cualquier otro aparato. Para cualquiera que no conozca el contexto la aparición en la calle de alguna de estas procesiones resulta un tanto raro, algo grotesco desde luego, un sucedido que no encuentra explicación. Se trata curiosamente de la misma sensación que me causó ver el desfile procesional de Badia. ¿Qué hacía todo aquello allí?

Me preguntaba lo mismo ante la aparición en Cádiz durante el carnaval de 2005 del cuarteto –ya saben, en Cádiz los cuartetos son siempre de tres o de cinco– *Vaya Cruz*, una agrupación que ponía en pie la pasión de Cristo de una forma paródica, con las chufas propias de cualquier carnaval. Un poco a la manera de los Monty Python en *La vida de Brian* o del Pasolini de *La Ricotta* o del Rufus Wainwright de *La crucifixión del mesías gay*, precedentes artísticos que ellos no conocían y que yo personalmente me he encargado de enaltecerles. *Vaya Cruz* resultó, finalmente, que eran un cuarteto de Sevilla y con la carga de la rivalidad regional a cuestas, y con ese repertorio de letras, era todo un mérito haber llegado a la final del concurso de carnavales, en el Teatro Falla. No podían ser de otro sitio, claro, el atrevimiento al ser sevillanos tenía un mérito doble, aunque la traición a las tradiciones sevillanas les hizo ganar algún respeto. Cuando les propuse actuar en el carnaval de Badia, en el que algunos años salen chirigotas a imitación del carnaval gaditano, me preguntaban si “su repertorio se iba a entender allí”. De esas conversaciones nació la idea de poner subtítulos. No es que fueran a ponerse créditos en catalán, eso no parecía necesario. Subtitular su actuación pasó a ser una herramienta importante en nuestro trabajo. No sé si se han fijado pero nunca existe correspondencia clara entre los diálogos de una película y su subtítulos, y no solamente por la traducción puesto que tampoco es igual al doblaje en otro idioma y difiere también del titulado para sordos. Hagan la prueba con cualquier película, acudan a ver un pase de *La vida de Brian* en Digital + y prueben todas sus herramientas de traducción y subtitulado para comprobar el galimatías. Así, intentamos aplicar gran parte de las técnicas de la FEKS en esa tarea o mejor, decidimos que los cuarteros eran actores de la FEKS y nosotros llevaríamos los títulos a un campo más dialógico, aunque no sé qué acabaría haciendo Marx en todo esto. Un ejemplo de sus parodias, hablan los crucificados: “(Gestas dice) Yo sí había oído hablar de los curas, y por lo visto no veas como se reparten las limosnas en las iglesias. Hacen un círculo y tiran las monedas, las que caen dentro ‘pa’ él, y ‘pa’ la iglesia las que caen fuera. (Jesús dice) No tiene por que ser así, Gestas. En otras iglesias hacen una línea, las monedas que caen a un lado para él, y las que caen al otro lado para la iglesia. (Dimas dice) Y digo yo que se puede hacer de otra forma también. Tiran la moneda al cielo, las que coja arriba dios se las queda, y las que caigan al suelo ‘pa’ él.” Estoy seguro que ellos no saben de un relato medieval similar que recoge Bajtin en relación al *Gargantua* de Rabelais. Es un darle la vuelta a la vieja idea de que el oro o el dinero los caga dios –también existe en la tradición indígena americana– y lanzar las monedas al cielo es una forma de devolvérselo. Volvemos a lo grotesco, literalmente, hacer bajar los ideales desde lo más alto a lo más bajo, hacia lo material, el dinero. Y desde luego nadie va a entender la mayoría de sus gestos, en la despedida mismo, una parodia directa a la semana santa de Sevilla, cuando se menean en sus cruces mientras tararean el himno nacional y en el teatro se van apagando las luces y cae el telón.

Con las caretas parece evidente, ¿cómo mirar a la ciudad desde esos ojos? A través de las cuencas vacías de una careta de papel y con las imágenes con que se representan, su función parece clara. Tanto con Los Costaleros como con El Cuarteto la intención era la misma, buscar un actor desde el cual pudiésemos mirar la ciudad, un actor o grupo de actores especialmente formados en la FEKS. Todo el trabajo está dirigido a encontrar esa mirada de extrañamiento que nos provocó la fotografía de los excursionistas en las Salesas. Recuerdo una conversación en Cádiz, sobre los carnavales, yo saqué a colación el tema de Bajtin y me dijeron que estaba acabado, que ya no servía para hacer nada, –ni una letra– en el carnaval, era evidente que no había pasado la prueba por querer intelectualizarlo todo. Yo me quedé perturbado, sentía vergüenza y un extraño vacío en

el estómago. Seguro que la culpa del extraño relato que ahora acabamos la tiene la conversación no resuelta de aquella tarde. Pues de eso se trata ahora, de ver la ciudad desde allí, desde ese vacío en el estómago.

Wandlung

Pedro G. Romero

Despejado el terreno, los alrededores de Can Gorgs parecían tranquilos. Desde la puerta de la finca podía otearse toda la zona, ver quien entraba y salía, vamos, las labores propias de la vigilancia. Delante de la casa el horizonte, detrás nos protegía un bosque de pinos, uno de los pocos que durante aquella guerra no habían llegado a arder. Aquello parecía tan alejado del mundo. Protegiéndose del sol, la guardia le había tocado a la puerta de la torre, al amparo de su larga sombra. Lo habían dejado allí los compañeros que recorrían la zona embargando campanarios o descolgándolos abruptamente de las capillas que masías y haciendas abandonadas solían utilizar para llamar a la oración privada o para anunciar los distintos momentos del trabajo diario. Eran gentes de Sabadell y Terrassa, ciudades que ya habían dejado sin campanas y casi sin iglesias, haciendo las labores que el sindicato les había encargado, buscar todo el metal necesario para reforzar la industria de guerra. Básicamente su trabajo consistía en transformar la utilidad que el viejo orden había consignado para bronces, hierros y otros metales. No había dinero así que su juego no necesitaba de ningún intercambio. Recogían campanas, candelabros, copones, crucifijos, báculos y varas para distintos ornamentos, siempre de metal. Las campanas se habían convertido en el material más reclamado, por aquel retuécano simbólico que se recitaba en tiempos de paz: fundir cañones para hacer campanas. Ahora le dábamos la vuelta. Eran otros tiempos, tiempos de revolución, pero hasta donde sabemos más que cañones eran camiones los que salían del fundir aquella metalúrgica sagrada. Nuestro comité actuaba en toda la comarca del Vallés. En Viladecaballs habíamos estado, también en Matadepera, Ullastrell y Castellbisbal, y ahora estábamos peinando los alrededores de Sabadell. Nosotros solo alcanzábamos a montarlo todo en unas camionetas que lo transportaban a una fundición de Vic.

Nuestro amigo, del que nadie ha dejado nombre alguno, se entretenía jugando a dados contra la pared. La monotonía de la escena la acrecentaba el calor del verano. Cada vez que los dados escapaban de la zona de sombra del portal, brillaban, resplandecían y, de lejos, parecían señales de que allí había alguien apostado. Eran dados de plata, los habían arrancado de una cruz de pasión abandonada en la capilla de Becket, en el conjunto de Iglesias de Sant Pere en Terrassa, desde donde arrastramos también algunas campanas. Fue el día de la visita del periodista francés Tristan Tzara cuando nos ordenaron dejar la campana de Santa María, que quedaba para anunciar las horas de apertura y cierre de lo que ahora el pueblo había convertido en un museo. Los tres dados los guardaba ahora, jugando a perder el tiempo. Su incorporación a la milicia había sido reciente —él mismo fue quien encontró la campana de la carretera de Rellinàs—, no estaba en el sindicato tampoco había sido faísta, así que le resultaban, cuando menos, oscuras las recomendaciones contra las tiradas de dados, los juegos de cartas y otros entretenimientos que les hacían descansar del duro trabajo diario. Estaban las arengas del compañero Espartacus Puig. Los pasquines impresos no dejaban lugar a dudas sobre las intenciones del Bando. También eran claros los anuncios en la radio. A Fortián Matabosch le habían cerrado la fundición de la Rambla de Egara por aceptar material del pillaje en huertas y masías de la montaña. El comité de Terrassa había abogado por la abolición de las barajas de cartas y las Juventudes Comunistas de Sabadell hacían polvo cualquier juego de dados incautado. Hasta un compañero, comunista y de Barcelona, los había increpado —después de perder todo su dinero, claro— acusándolos de capitalistas, hasta facciosos los había llamado. De Carles si nos ha quedado el

nombre. Carles Mas dirigía la partida cuando tomaron el juego de dados. Venía de los “Chiquillos” de Pedro Alcócer y como era el más ilustrado, actuaba de jefe político y en varias ocasiones les había arengado sobre el preciso uso que había de darle a esos dados. Instrucciones del sindicato, decía. Nada de perder el tiempo. Ni momentos de ocio ni ganancias extraordinarias robándole a los compañeros el tiempo de trabajo. En el mismo tajo, cuando había que decidir si era esa o esta otra iglesia la que se asaltaba o si aquella casa de campo era en la que había que descolgar las campanas, entonces se daba uso a los dados. Eran los libertarios, también las gentes de la Patrulla del Lino actuaban así y no llevaban números al juego. Se contaban historias de que habían resuelto más un fusilamiento por el mismo procedimiento de los dados, pero él no fue nunca testigo, no podía constatarlo. Joaquín, que estaba con ellos desde julio del 36 se lo había contado, “al menos cuando se trataba de curas la cosa se echaba a suerte”. La historia daba miedo oírla, tanto como el origen de aquellos dados: estaban en la cruz porque habían servido para que los soldados se jugaran a suertes las propiedades del señor al que habían ejecutado. Había que tener cuidado con todo lo que se contaba entonces, nada parecía ajeno a la propaganda. La inquietud no lo abandonaba y esa suma de cuentos e invenciones servían ahora para cargar de más su suerte en cada tirada de dados. Por eso nuestro protagonista además de perder el tiempo sabía lo que se estaba jugando.

Hasta aquí la reconstrucción de la escena según los relatos de Miquel Mestres y Joaquim Matarrodona, la cronología recogida en *Terrassa 1936-1939. Tres anys difícils de guerra civil* de Baltasar Ragon, las crónicas de los diarios *El día* y *Vida Nueva*, los testimonios de Benjamín Peret y Mary Low. También existen una serie de películas producidas por el sindicato anarquista CNT entre 1936 y 1939, especialmente *Barcelona trabaja para el frente* de Mateo Santos y fragmentos de la que podía ser *El acero libertario* de Ramón de Baños, que han servido para armar este relato. El hallazgo en el Instituto Internacional de Historia Social de Ámsterdam de la secuencia de fotografías nº 279 hasta nº 296 –actualmente depositado en la Fundación Anselmo Lorenzo en Madrid–, perfectamente ordenadas en lógica secuencia aunque de procedencia diversa, desde la recogida de campanas hasta que sale de fábrica el objeto nuevo, sin que haya podido averiguar su utilidad, si fue usada en alguna publicación o exposición de propaganda, fue el inicio de estas pesquisas. Acabando de redactar estas líneas se me vino a la cabeza el libro *Sobre el juego* de Javier Echeverría, pretexto del que este relato podría ser mera ilustración. El cuento de Kafka *El rechazo* –una fábula sobre el poder a partir de la descripción sumaria de un juicio, de resultado siempre negativo, que se desarrolla en una remota aldea–, es central a la hora de entender la noción de juego que mantiene el autor del libro. Las conclusiones, de las que paso a copiarles algunos fragmentos, conviene tenerlas presentes a lo largo de este razonamiento: “Todo preconiza el mantenimiento del vacío, de la inexistencia personal del Señor del juego, del ateísmo del propio Dios, como la forma más adecuada para que los jugadores sigan creyendo a pies juntillas en el interés de los juegos que engendran mayores capitales... El Señor del juego es remitido a un más allá lejanísimo cuyo más mínimo rebuzno o mensaje, por lo mismo, pasará a ser la Buena Nueva automáticamente, por huero que sea su contenido si se le compara, por ejemplo, con el chascarrillo de cualquier parroquiano en una taberna. En último término, el Señor del juego está determinado por la totalidad, por el pueblo que le vota y le bota. Cuanto haya de imagen y de poder personal será siempre por delegación, o quizás alternando épocas de dictadura y de democracia, por aquello de diversificar la estrategia y de que todos queden contentos. No en vano el pueblo llano sigue a favor del catolicismo frente al protestantismo, no desdeña las estatuas en los templos –Parlamentos– ni el ritual

misterioso –consenso, negociación– en la lengua ininteligible –programa económico–, frente a la falta de imágenes y el vacío en los templos, en el ceremonial y en el lugar del poder.”

Así, este fragmento del texto de Javier Echeverría funciona para nuestro relato tan bien como para el cuento de Kafka, o mejor aún, si entendiéramos como juego no las posibilidades de funcionamiento que tiene el mundo, sino, explícitamente, su lado más lúdico y azaroso. Porque en este “juego” de lo que se trata es de la interferencia entre “juegos”. Echeverría en su libro recurre a Marx, más explícitamente a los fragmentos de *El capital* sobre “Cómo se convierte el dinero en capital” para enfrentar su teoría del juego con el discurso predominante de su época, unos años ochenta que todavía resistían en Marx la contra revolución conservadora que nos iba a asolar. El “señor” del cuento de Kafka es todo y es nada o, con las palabras que utiliza el propio Echeverría, “siendo católico al máximo, es protestante”. En nuestro relato asistimos a un juego más propio, en manos de parroquianos de cualquier taberna. Por eso, se trate de un juego de cartas o de un juego de dados, estamos ante un relato que, paradójicamente, ocurre en uno de esos momentos de la historia en que esta misma la historia queda abolida. O por seguir las palabras de Javier Echeverría, un momento en el que “han sido cancelados todos los juegos”.

Convendría entender bien estas palabras. Esta idea de situar nuestro relato en un momento en el que se ha suspendido la historia no debe entenderse en términos apocalípticos. No se trata del juicio final. Puede ser un juicio al capital pero no el Juicio Capital. Me refiero a la importancia del tono, de la voz que sabe que además hay otras voces. Reclamaría el debate que acompaña últimamente las traducciones de Kafka al castellano. Se trataría de entrefer sobre todo a un “humorista” y no a un “existencialista”. Los que no sabemos alemán no tenemos que recurrir a las nuevas ediciones de la Galaxia Gutenberg. Podemos conformarnos con releer nuestras viejas traducciones con esos otros ojos: ¿borrar *La metamorfosis* y reponer *La transformación* para su célebre relato? Esa es una de las opciones que nos propone Enrique Llovet, quien defiende esta posición más ligera aunque no menos grave. Borges había sopesado ya esa posibilidad optando por la reminiscencia clásica de “metamorfosis” frente al tono industrial que acompañaba a “trasformación”.

Recordemos nuestro relato. Recordemos también una acción de Joseph Beuys en la Documenta de Kassel de 1982. Su título *Wandlung* podría dudar también entre las dos traducciones, “transformación” o “metamorfosis”. En lo sustancial se trata de lo siguiente: una reproducción de la corona del zar Iván “El terrible” donada para el fondo económico de su proyecto de “7.000 robles”, es desmontada pieza a pieza, fundido el oro en un molde en forma de liebre de los que se utilizan para dulces de chocolate, igualmente la pedrería y las perlas fueron guardadas en tarros para caramelos de los que se exhiben en cualquier confitería. Debajo de este tesoro de “juguete” puede leerse la siguiente leyenda escrita por el propio Beuys: “Todo depende del carácter térmico del pensamiento. He aquí la nueva condición de la voluntad.” Siempre he reclamado una lectura “humorística” de Beuys, una condición necesaria para soportar sus afectaciones místicas, o mejor aún, la devolución de este misticismo a su condición originaria de gag, como tan bien supo ver Giorgio Agamben, “gag, en el significado propio del término, que indica sobretodo algo que se mete en la boca para impedir la palabra, y después la improvisación del actor para subsanar un vacío en la memoria o una imposibilidad de hablar”.

Podríamos atender la vía exotérica, una relación alquímica, una operación metafórica trascendente y acabar traduciendo la acción de Beuys por la palabra “metamorfosis” por mucho que se invierta el proceso y el oro acabe aquí convertido en infantil chocolate. Las apreciaciones de la condición térmica del pensamiento en la escritura de Beuys son demasiado vagas para algunos mistificadores, demasiado obvias para el lector más atento. Responden casi siempre a lo propio de un manual infantil de Ciencias Naturales: el calor transforma. Como en los documentales didácticos que cantan la épica de la industrialización. Como en las mencionadas películas *Barcelona trabaja para el frente* o *El acero libertario*, o en esa otra película libertaria, *Madera*, en que asistimos a todo el proceso que va desde la tala del árbol hasta la construcción del mueble rústico, como si se tratase de un proceso revolucionario, alentados por el mismo calor vegetal del que tantas veces hablaba Beuys y que, en este caso, el operador José Baviera prefiere remitir con cierta obviedad al carbón vegetal.

En el MNACTEC, Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya, de Terrassa, estas secuencias formarían parte de la sección didáctica dedicada al “homo faber”. Colocar allí la secuencia de fotografías del *Wandlung* de Beuys tendría un efecto humorístico, el mismo que conseguiríamos al poner la secuencia fotográfica de la CNT a la que estas líneas se vienen refiriendo. Morfológicamente se trata de lo mismo. Las variaciones son suficientes para que su combinación nos sirva para formular preguntas que rompan esa cadena natural con las que siempre se nos presenta al trabajador “homo faber”. Los elementos extraordinarios son los “juguetes” y las “campanas”. También el lugar de la cadena de trabajo en donde aparecen, la liebre de chocolate y los caramelos del artista al final mientras las campanas, incautadas a la iglesia, aparecen al principio de la secuencia libertaria. Ordenando la secuencia un amigo me propone el esquema siguiente: campanas-Iván el terrible-juguetes, o sea, sociedades agrarias, capitalismo y espectáculo. Demasiada sencilla esta transformación por más que sepamos que la ira que muestra Guy Debord en muchas de sus observaciones de *La sociedad del espectáculo* fuera anticipada con alegría por Johan Huizinga en su *Homo ludens* y muchos años antes.

Pero no se trata de renovar los distintos juegos al modo que lo hace la gran Historia. Se trata más bien de mantener una pregunta, una perturbación. La misma que en nuestro relato causan los dados cuando se enfrentan a la épica de la construcción libertaria de una nueva sociedad. Unos dados, una tirada de dados que estaba ya implícita en la imagen tintineante y juguetona propia de las campanas. ¿Puede ser esa la razón de que esta secuencia, indudablemente destinada a la propaganda, no se usara nunca? No es verdad, hubo un cambio de política, la República no podía seguir dando una imagen bárbara y hostil para con la iglesia y la cultura... todas estas razones se pueden argumentar en su contra. Si hasta la Iglesia que llegó a visitar Tristan Tzara se había transformado en un Museo que salvaguardaba los tesoros de la vieja cultura, construidos todos por el mismo “pueblo” que ahora se alzaba en armas, según rezaba la propaganda revolucionaria. En los valles del Pirineo los viejos anarquistas querían sustituir las campanas de ermitas lejanas por el aullar de sirenas similares a las de las nuevas fábricas. Es esa perturbación, ese trasvase de significados que no llega a concretarse en pregunta alguna, es esa incongruencia del interrogante que se abre y se cierra con exclamación lo que nos interesa. Esa es la profanación que nos atrapa en este grupo de imágenes y no el hecho de que fueran arrancadas de capillas de masías e iglesias. Lo que perturba esta secuencia épica, la presencia de las campanas al principio de la

cadena, que la invalidan ante nuestros ojos como construcción con la que efectuar canto al trabajo alguno. Esta “transformación” ante los ojos canónicos del Marx de *El capital* constituye un escándalo, el mismo que la acción de Beuys provocó entre las filas de la izquierda radical, ¿cómo puede reducirse la revolución a un mero juguete?

Cuando en el Archivo F.X. se asocia la secuencia de fotografías de la CNT con la *Wandlung* de Beuys no se trata solo de poner en paralelo dos relatos, dos discursos que bien puedan complementarse. Se trata más bien de lo contrario, de hacer chocar dos campos semánticos distintos por mucho que a nuestros oídos puedan sonar igual. Por eso cuando tratamos de activar esta ficha, de ponerla en movimiento para que desparrame sus distintos significados, buscamos una herramienta que pueda reactivar esta operación lingüística. La aparición de los juegos de dados en el relato de los anarquistas de las comarcas del Vallès parecía el mejor de los instrumentos. Hasta qué punto esta aparición del azar se contenía en la propia secuencia de las imágenes o es fruto de un delirio paranoico es cosa que ahora no vamos a considerar.

Al tiempo que realizaba esta investigación estaba trabajando con Gonzalo García-Pelayo y sus diversos sistemas para ganar en los juegos de azar y también pude contemplar *Arte y utopía. La acción restringida* la exposición y tesis de Jean-François Chevrier que colocaba a Mallarmé en el punto de partida de un particular recorrido por el arte moderno. Podríamos decir que su *Un coup de dés* funcionaba en la historia del arte moderno del mismo modo que las campanas en el relato de nuestra secuencia fotográfica.

A menudo al leer la “tirada de dados” de Mallarmé se pone todo el énfasis en señalar los vanos del papel, los espacios en blanco. Ya saben, como dijo Marcel Broodthaers, “inventa inconscientemente el espacio moderno”. Y exactamente lo que inventa es el vacío moderno y no solamente por la obviedad visual de construir un poema haciendo notar los espacios en blanco aquellos en los que falta la escritura, como silencios de la partitura musical. La obsesión de la tirada de dados persigue a Mallarmé desde lejos y es transparente en su *Igitur* –un drama experimental más plenamente simbolista, más “metamorfosis” que “transformación”– donde el juego tiene lugar entre tumbas, invocando claramente a la nada. Lo que inventa ya Mallarmé, tan temprano, es el vacío moderno y en este, un único consuelo, la posibilidad de habitarlo en manos del azar, la posibilidad de jugarlo. El propio título es un juego –“una tirada de dados jamás, nunca, abolirá el azar”– de palabras y los sintagmas situados antagónicamente al principio y al final de la frase vienen a ser lo mismo. Advierto, ocurre igual en la *Wandlung* de Beuys donde la plusvalía del tiempo ha acabado identificando la corona del zar y los juguetes. Del mismo modo la secuencia fotográfica anarquista en la que acaban identificándose las campanas con la boca metálica de la propaganda. No podemos olvidar que el poema de Mallarmé fracasa, relata literalmente un naufragio, el intento de “transformación” de la sustancia del poema, de la idea, acaba golpeándose contra las rocas y disuelto en espumas. Bien lo comprobó Duchamp, que estaba en su estela, con aquellas *Obligaciones para jugar en la Ruleta de Montecarlo* –“ni ganar ni perder, mantenerme a flote en el naufragio”–, con las que pretendía más bien jugar un rato en la nada que hacer saltar la banca de los monegascos.

Al contrario, Gonzalo García-Pelayo –junto a Juan Luis Moraza, el único artista español que se ha tomado en serio el asunto de los juegos de azar– desarrolló durante los años noventa un sistema de juego con el que hizo saltar la banca de casinos en todo el

mundo. El método parte de la certeza material de que el azar no existe. Puesto que la ruleta, las monedas o los dados están físicamente contruidos de madera, metal o marfil, es materialmente imposible que sean perfectos y ese pequeño defecto que puede dar una tendencia en el resultado final es el que hay que localizar. La ayuda de la informática moderna para acelerar los cálculos hizo el resto. El azar no existe, se trata simplemente de probabilidades que la técnica nos permite hoy día calcular, más o menos, fácilmente. En su libro *La fabulosa historia de los Pelayos* da cuenta del método y de su aplicación a lo largo y ancho del mundo. Ninguna imagen del capitalismo moderno me parece más exacta que la que se desprende de la lectura de este libro: el clan familiar de los Pelayos jugando en varios casinos de Europa mientras en un hotel de París, Gonzalo como jefe del clan, recibe datos vía móvil o internet, efectúa todo tipo de cálculo informáticos a la espera de descubrir cierta tendencia en el azaroso mundo del dinero en los casinos de medio continente y una vez averiguado el punto, como se dirigen todos a apostar en esa precisa ruleta hasta ganar, incluso hacer saltar la banca. No hay mayor artista –cómo dice Slavoj Žižek, por “sobre identificación”– para desvelar cuáles son las reglas de transformación y metamorfosis de los capitales dinerarios al día de hoy, aquello que Marx estudiaba de cómo se convierte el dinero en capital.

Es esa condición materialista, física, lo que más me interesa de la práctica García-Pelayo. “Esta moneda –me decía Gonzalo– puedo lanzarla la aire miles de veces, pero nunca será azaroso el resultado a cara o cruz, antes de la tirada quinientos puedo averiguar la tendencia y así, en un juego a mil tiradas estoy en condición de ganar, sabiendo el lado que aparecerá más veces y es que, el aluminio con que está fabricado, la distribución de pesos según el relieve del dibujo, el pulso del brazo que la lanza, todos son factores que pueden ser perfecta y fácilmente determinados.” La discusión de hecho tiene su trasfondo en las polémicas de la física moderna. A un nivel folletinesco se trata de la respuesta que dio Einstein al Principio de Incertidumbre de Heisenberg, “Dios no juega a los dados con el universo” y la respuesta que le dio a este el científico nazi Neils Bohr: “Deja de decirle a dios lo que tiene que hacer.” Son chascarrillos bastante conocidos y lo que me vuelve a interesar de nuevo de la propuesta de García-Pelayo, es como arrastra estas discusiones de ideas –y volvemos a Mallarmé– hasta el mismo suelo: “Una vez creí en la posibilidad del dado perfecto más allá de su expresión matemática y estuve en Palo Alto y me lo explicaron bien, me enseñaron incluso los aparatos con que conseguirlo, después, durante la comida, me hablaron que el problema surgía al tirar esos dados, a mi que no bebo, se me ocurrió compararlo con el escanciado del vino y les pareció un ejemplo acertado, es en la imperfección del dado donde se dan todas las posibilidades del juego.”

Así, la apertura del mundo moderno que descubre Mallarmé, que el juego del azar deja al descubierto un mundo vacío, sin dios, vano y banal, no es lo más interesante de su herramienta. Es el propio juego que propone como solución para que, idealmente, nos permita sobrevivir en un mundo vacío, el antagonismo entre la tirada de dados y el azar, es aquí donde encontramos la herramienta. García-Pelayo juega a los dados no hace practicas de azar y es en esa operación donde es posible la “transformación”, sea el *Wandlung* de Beuys o el programa fotográfico anarquista.

Y es que García-Pelayo está en el camino de Baudelaire por situarlo, de alguna manera, con respecto a Mallarmé. En su escrito *El azar en Baudelaire* Walter Benjamin viene a dibujarnos con exactitud lo esencial de nuestro relato, la asimilación moderna entre trabajo y juego de azar: “Pero de lo que desde luego no carece es de la futilidad del

vacío, de la incapacidad para consumarse inherentes a la actividad del obrero asalariado en una fábrica. Incluso sus gestos, provocados por el ritmo del trabajo automático, aparecen en el juego, que no se lleva a cabo sin el rápido movimiento de mano del que apuesta o toma una carta. En el juego de azar el llamado ‘coup’ equivale a la explosión en el movimiento de la maquinaria. Cada manipulación del obrero en la máquina no tiene conexión con la anterior, porque es su repetición estricta. Cada manejo de la máquina es tan impermeable al precedente como el ‘coup’ de una partida de azar respecto de cada uno de los anteriores; por eso la prestación del asalariado coincide a su manera con la prestación del jugador. El trabajo de ambos está igualmente vaciado de contenido.”

Se trataría de retener ese gesto, de repetirlo como herramienta. Como Benjamin repetirá a lo largo de su texto es el gesto por excelencia en el mundo moderno, un gesto insatisfecho, incomodo, vacío. Un gesto que se repite, escribe Benjamin: “Empezar siempre de nuevo y por el principio es la idea regulativa del juego (y del trabajo asalariado).” Así, cuando con Mario Berenguer empecé a trabajar El Solitario, una versión del juego informático que repite el solitario de naipes de la baraja, como una aproximación primera a la ciudad vacía, a sus formas, a su perímetro, a su morfología, no estaba haciendo otra cosa que aplicar lo aprendido en *Wandlung*, la ficha del Archivo F.X. que daba lugar a la reconstrucción de nuestro primer relato.

El hecho de que las fotografías de edificios y elementos arquitectónicos usados en el artificio informático sean imágenes de Ciudad Badía es parte de este trabajo. Cuando desde el Archivo F.X. comenzamos esta aplicación formulamos algunas condiciones al experimento. La ciudad vacía sobre la que dibujaríamos nuestro ensayo no debía tener una historia coincidente arqueológicamente con el periodo histórico sobre el que el Archivo realiza sus investigaciones sobre iconoclastia. Es decir, una ciudad nueva en el sentido de que hubiese desarrollado su historia después de 1945. El hecho de que Badia del Vallès, actual nombre de Ciudad Badía, comenzase a proyectarse en 1964 y el hecho de que sea el municipio independiente más joven de todo el estado español empezaban a desplazar nuestras condiciones desde el terreno de lo casual al discurso de lo causal. Otras características como son su disposición perimétrica en forma de Península Ibérica, su callejero compuesto de localizaciones geográficas peninsulares, su condición originaria de ciudad dormitorio habitada totalmente por emigrantes, las características comunales de sus viviendas en su totalidad de carácter social, el comunitarismo exacerbado de sus gentes que le otorga el mayor porcentaje de asociaciones vecinales a nivel nacional, etc., etc., comenzaron a perfilar a Badia como el lugar más apropiado para nuestro ensayo. Todo apuntaba a que la Ciudad Badía podía convertirse en la gran metáfora de la “ciudad vacía” que queríamos ensayar. Y lo que era más importante, la capacidad metonímica de Badia es tal que podíamos superar el estrecho corsé que para nuestros trabajos suponía la metáfora. Más allá, podíamos deslizarnos a través de un discurso crítico para con el silogismo metafórico, la tautología de representaciones, la aliteración de símiles que una ciudad como esta podía suministrarnos, un discurso que solo podemos calificar como paranoico. Muchas veces se ha hablado del Archivo F.X. emparentándolo con la crítica paranoide ensayada por Lacan o por Dalí. Algo de eso hay, desde luego, en cuanto a ensayar una crítica sobre lo paranoide, esa condición general que han alcanzado las artes visuales al día de hoy. Pero también tenemos otras escenas: cuando llegué en primera visita oficial a Badia, acompañado por Noemí Cohen, visitamos a los responsables de las asociaciones vecinales de Badia, su sede era compartida con la funeraria municipal que se encontraba a la compra de espacios en los

cementerios de poblaciones cercanas por carecer Badia de uno propio, el secretario de la asociación que nos recibió a la puerta a la vez que hacía de portero de la misma, compartía estos cargos con la venta de lotería a cargo de una minusvalía que padecía. Por supuesto que antes de entrar compré un par de boletos de lotería y toda la conversación que siguió sobre un pasado de luchas vecinales y justas reivindicaciones de vivienda quedó eclipsada por esa imagen primera. Una imagen de un presente congelado entre la asistencia social y la lotería.

Cuando empezamos a localizar fichas del Archivo que nos proporcionasen herramientas para nuestro ensayo, buscamos entre las localizaciones más próximas, apoyos narrativos con los que empezar a urdir la trama crítica que convirtiese a Badia en caudal de ejemplos de nuestras demostraciones sobre la ciudad vacía. El Can Gorgs –todavía en pie en Barberà del Vallès- de nuestro relato no es otra que la masía principal de la familia Sanfeliu, en cuya finca se asienta ahora el noventa por ciento del suelo de Badia. Los alrededores por los que circula el relato deben de corresponder más o menos a la zona del Vallès que ocupa hoy Badia. Nuestros informadores residentes en Terrassa o Sabadell, en Barberà o en Ripollet pueden considerarse vinculados de alguna manera a Badia. El portal número siete de la avenida Cantábrico que aparece en *El Solitario* no es otro que el de la casa donde vivieron los hijos de Carles Mas, uno de los protagonistas de nuestro relato. Las grabaciones en Los Bares *Alhambra* o *La isla* también proceden de las conversaciones con Joaquim Matarrodona y Miquel Mestres, mientras intentábamos ajustar notas históricas con los recuerdos fugaces de aquellos dos hombres, las pérdidas auditivas propias de la edad y el ruido del ambiente provocaban un tiempo marcado constantemente por el murmullo de las máquinas tragaperras. Eran nuestro reloj, lo que provocaba las más de las veces que se asintiera ante todos nuestros datos, incluso creo que aquellas máquinas colaboraron en la invención de más de un dato, corroboraron más de una historia para que encajara perfectamente en el juego de nuestro relato.

El historiador del arte Ángel González García dejó escrito que la única posibilidad de acontecimiento que tenía el arte moderno pasaba por una reunión de amigos, a ser posible en un bar, un almuerzo, una cena o simplemente unas copas con las que dejar constancia de algún relato, afectos, comunidad. En un momento en que las posibilidades primarias de la comunicación están siendo colonizadas por el mercado de trabajo, mercantilizadas, capitalizadas por algo que va mucho más allá del “general intellect” que entrevió Marx, colonización que, desde luego, ha encontrado el camino allanado por esa avanzadilla que son las prácticas no objetuales del arte. Las mismas prácticas también nos brindan las herramientas con las que intentar resocializar esos capitales afectivos, esos vínculos de la comunicación y el lenguaje que ahora nos están expropiando. En un momento en el que la industria se desplaza y nos pone a trabajar cuando pedimos un café o mientras observamos una lista de tapas en la sombra de un bar. En esos momentos –también los mismos momentos en que realizábamos en Los Bares de Badia las grabaciones de audio– apreciábamos como nunca el encabalgamiento de la llamada de las tragaperras mientras nuestro contertulio intentaba tararear *La Santa Espina* o como el alto volumen de la retransmisión deportiva hacía confundir en la mente de nuestros amigos *El himno de Riego* con *María de la O*. Algunas de estas secuencias, perdidas ya para siempre, las hemos añadido a las cintas a base de fondo de laboratorio.

Las comunidades de la antigua Grecia, aquellas que nos transmitieron el imaginario democrático conocían bien las reglas del azar. Los magistrados eran elegidos a suerte,

por el sistema de las habas. Se disponía de unas habas blancas y otras negras y según el haba que la persona sacase de la caja así obtenía o no el cargo. Era una forma de eliminar toda influencia de las personas ricas y las posibles intrigas. Eliminado el azar, las imágenes de nuestra sociedad democrática nos remiten a las dos imágenes que convocaba el texto de Javier Echeverría mencionado arriba.

Por un lado el rostro huero, irrepresentable del Señor del juego, que no puede tener cara, figura ni contenido debido al terror a la absoluta disolución de sus argumentos, a la desfiguración de las imágenes, al despedazamiento de las unidades apolíneas, a la experiencia del caos como azar, que es todo porque no contempla la exclusión de ninguna posibilidad. Así, su representación en el juego onanista de El Solitario, imagen exterior de un rostro impenetrable.

Y por el otro lado queda el chascarrillo de cualquier parroquiano o parroquiana en una taberna cualquiera. Tenemos así, las grabaciones de Los Bares, orgiástica transmisión de la comunidad en que vivimos, interiores sin representación, sin imágenes, política todo.

El capital. El carácter fetichista de la mercancía y su secreto

Pedro G. Romero

Indudablemente las líneas que siguen están llamadas a sumar en la lista de acusaciones del “fetichismo”. Desde Althausser, desde antes incluso, cualquiera que haya señalado la centralidad del capítulo *El carácter fetichista de la mercancía y su secreto* en la lectura de *El capital* de Carlos Marx ha sido acusado, como poco, de vivir en mundo poblado de fantasías y fantasmas. Veamos como comienza el mencionado texto:

“A primera vista, una *mercancía* parece ser una cosa trivial, de comprensión inmediata. Su análisis demuestra que es un objeto endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas. En cuanto valor de uso, nada de misterioso se oculta en ella, ya la consideremos desde el punto de vista de que merced a sus propiedades satisface necesidades humanas, o de que no adquiere esas propiedades sino en cuanto *producto* del trabajo humano. Es de claridad meridiana que el hombre, mediante su actividad, altera las formas de las materias naturales de manera que le sean útiles. Se modifica la forma de la madera, por ejemplo, cuando con ella se hace una mesa. No obstante, la mesa sigue siendo madera, una cosa ordinaria, sensible. Pero no bien entra en escena *como mercancía*, se trasmuta en cosa sensorialmente suprasensible. No solo se mantiene tesa apoyando sus patas en el suelo, sino que se pone de cabeza frente a todas las demás mercancías y de su testa de palo brotan quimeras mucho más caprichosas que si, por libre determinación, se lanzara a bailar.”

Las referencias al “espiritismo” son evidentes en esta alusión final del párrafo a la mesa que baila. Así, entendemos que las acusaciones de fetichistas para todo el pensamiento que ha intentado referirse a este Marx como fundamental, pasan por querer sentar a esta mesa a Derrida, a la izquierda operaria italiana, a Agamben y a las derivas izquierdistas lacanianas, y hacerlos mover la guija. Es más, hasta la hipóstasis post- que puede designar a gran parte de este pensamiento que aparece después de la modernidad, ha sido denominada simple “fetiche” al que sumar un campo semántico completo asociado: fragmentación, desaparición del sujeto, etc. Hasta cuando se habla de “las izquierdas” se achaca a la “s” del plural un carácter fetichista, un silbido final que tiene desde luego amplias resonancias psicoanalíticas. Que los análisis críticos de cualquier lectura atenta a este escrito de Marx se detengan en estos juegos de palabras no deja de ser coherente. El propio Marx, al final de su capítulo hace hablar a las propias mercancías. Veámoslo.

“Sin embargo, para no anticiparnos, baste aquí con un ejemplo referente a la propia forma de mercancía. Si las mercancías pudieran hablar, lo harían de esta manera: Puede ser que a los hombres les interese nuestro valor de uso. No nos incumbe en cuanto cosas. Lo que nos concierne *en cuanto cosas* es nuestro valor. Nuestro propio movimiento como cosas mercantiles lo demuestra. Únicamente nos vinculamos entre nosotras en cuanto valores de cambio. Oigamos ahora cómo el economista habla desde el alma de la mercancía: ‘*El valor*’ (valor de cambio) ‘es un atributo de las cosas; las riquezas’ (valor de uso), ‘un atributo del hombre. El valor, en este sentido, implica necesariamente el intercambio; la riqueza no’. ‘*La riqueza*’ (valor de uso) ‘es un atributo del hombre, *el valor un atributo de las mercancías*. Un hombre o una comunidad son *ricos*; una perla o un diamante *son valiosos*... Una perla o un diamante *son valiosos en cuanto tales perla o diamante*’. Hasta el presente, todavía no hay químico que haya descubierto en la perla o el diamante el valor de cambio. Los descubridores económicos de esa sustancia química, alardeando ante todo de su profundidad crítica, llegan a la

conclusión de que el valor de uso de las cosas no depende de sus propiedades como cosas, mientras que por el contrario su valor les es inherente en cuanto cosas. Lo que los reafirma en esta concepción es la curiosa circunstancia de que el valor de uso de las cosas se realiza para el hombre *sin intercambio*, o sea en la relación directa entre la cosa y el hombre, mientras que su valor, por el contrario, solo en el *intercambio*, o sea en el proceso social. Como para no acordarse aquí del buen Dogberry, cuando ilustra al sereno Seacoal: ‘Ser hombre bien parecido es un don de las *circunstancias*, pero saber leer y escribir lo es de la *naturaleza*.’”

El valor de esta paradoja que al final desliza Marx tomando prestado a Shakespeare uno de sus diálogos tiene que entenderse en la profunda convicción del propio Marx de que sus análisis económicos tiene como mayor mérito el haber señalado la doblez de las condiciones de trabajo.

Por ejemplo en *El capital* señala que “He sido el primero en exponer críticamente esa naturaleza bi-facética del trabajo contenido en la mercancía y este punto es el eje en torno al cual gira la comprensión de la economía política”. Igualmente, en su carta a Engels del 24 de agosto 1867 le confiesa: “Los mejores puntos de mi libro son: el doble carácter del trabajo, según que sea expresado en valor de uso o en valor de cambio (toda la comprensión de los hechos depende de esto, se subraya de inmediato en el primer capítulo)”. En otra carta a Engels, del 8 de enero de 1868, agrega: “los economistas no han advertido un simple punto: que si la mercancía tiene un doble carácter –valor de uso y valor de cambio–, entonces el trabajo encarnado en la mercancía también debe tener un doble carácter. Este es, en efecto, todo el secreto de la concepción crítica.” Todos estos datos, tomados del dedo acusador de fetichismo de Néstor Kohan, pueden parecer evidentes para quien se limite a la lectura de este capítulo marxiano. Nosotros aquí estamos intentando apuntar las razones que, excediendo el carácter general de dominio ideológico que ha tenido la obra de Marx en otras épocas, llevaron a artistas de distintas latitudes, por ejemplo el ruso Sergei Eisenstein, o el francés Guy Debord o el argentino Marcelo Mercado, las razones, repito, que les llevaron a intentar adaptaciones cinematográficas de *El capital* y, especialmente, empezando a trabajar con el capítulo que andamos enunciando.

En castellano “fetiche” deriva del portugués “feitico”, que significa “hecho adrede, fabricado por la mano del hombre”, no sin que antes el término hiciera una excursión por el francés “fétiche”, literalmente, “hechizo”. La evolución etimológica del término parece reafirmar las acusaciones contra el pensamiento francés, así, Foucault, Deleuze y Derrida aparecerían como un grupo de hechizados. Más lo que nos interesa de esta deriva filológica no pasa por emular las fantasmagorías de *El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional o Espectros de Marx* de Jacques Derrida. Si no lo contrario, la profunda sustracción materialista por la que el texto de Marx arrastró a estos artistas en la empresa de intentar narrar con imágenes *El capital*. Era obvio, y el propio Derrida lo señalaba, que el carácter fetichista de la mercancía se acrecienta en el mundo del arte como en ningún otro lugar, incluido el mundo de la religión. Era quizás ese contexto que en las artes seguía las lógicas del capitalismo tardío lo que llevó al interés por el “fetiche” en cuanto algo “hecho por la mano del hombre”. Y era en ese orden lógico, en ese designio materialista donde estos artistas querían instalar sus lecturas de *El capital* puesto que el carácter místico de la mercancía ya les resultaba tremendamente familiar. Las excursiones que el análisis de Marx hace por el *Robinson Crusoe* tienen una curiosa respuesta en el *Foe* de Coetzee, en el sentido de convertir en lenguaje toda la mercadería que Robinson necesita para su supervivencia y en el sentido

en el que Susan Barton, la narradora del naufragio, nos hace ver la profunda necesidad material que el lenguaje alcanza en ese relato. Tenemos que recordar que el capítulo de Marx que estamos reseñando no se incorpora a *El capital* hasta una segunda redacción del mismo y que su escritura nace de una profunda reflexión sobre esa naturaleza de relaciones dobles que se da entre el trabajo y la mercancía. Finalmente el parámetro que alcanza a explicarnos Marx pone en relación la “mercancía hecha de la mano del hombre” con la producción misma del lenguaje: “El carácter místico de la mercancía no deriva, por tanto, de su valor de uso. Tampoco proviene del contenido de las determinaciones de *valor*. En primer término, porque por diferentes que sean los trabajos útiles o actividades productivas, constituye una verdad, desde el punto de vista *fisiológico*, que se trata de funciones del organismo *humano*, y que todas esas funciones, sean cuales fueren su contenido y su forma, son en esencia *gasto* de cerebro, nervio, músculo, órgano sensorio, etc., *humanos*. En segundo lugar, y en lo tocante a lo que sirve de fundamento para determinar las magnitudes de valor, esto es, a la *duración* de aquel gasto o a la *cantidad* del trabajo, es posible distinguir hasta sensorialmente la *cantidad* del trabajo de su *calidad*. En todos los tipos de sociedad necesariamente hubo de interesar al hombre el *tiempo* de trabajo que insume la producción de los medios de subsistencia, aunque ese interés no fuera uniforme en los diversos estadios del desarrollo. Finalmente, tan pronto como los hombres trabajan unos para otros, su trabajo adquiere también una forma *social*.” Duración y cantidad de trabajo puestos en valor a través del intercambio social, continuará diciéndonos Marx, y es precisamente en las leyes de ese intercambio social –las leyes de la comunicación– donde aparecerá el carácter doble de la mercancía, su uso o valor de uso como suele llamarse y su valor de cambio o propiamente el significado que para sí tiene el valor. Así, Robinson salva del naufragio “el reloj, libro mayor, tinta y pluma, se pone, como buen inglés, a llevar la contabilidad de sí mismo”. Es decir, se pone a escribir, por más que el prosaico Marx atine a situar estas actividades en los albores del capitalismo. Así, que hoy pensemos que el lenguaje y la comunicación son el objeto principal del trabajo en el capitalismo tardío no podía tener otra razón.

Antes de proseguir este suelto, no más una advertencia. Marx funciona aquí, en este relato, como un personaje más de la narración, del mismo modo que aparece en el *Dr. Pasavento* de Enrique Vila-Matas, el habitante de una estancia que convoca no sé qué fantasmas, un nexo de unión entre los distintos modos que tiene de producirse el relato. No se trata de establecer ningún tipo de comunión con el marxismo, similar a la que el propio Marx señalaba en cuanto al cristianismo como aquella forma del capitalismo en la que se privilegia el carácter fetichista de la mercancía. En ese sentido el desmontaje iconoclasta que hace el marxismo del valor añadido, religioso, místico, fetichista de la mercancía como propia de una ideología cristiana centraría de lleno la intención de estas líneas, su originalidad. Se trata por tanto de hacernos entender a través de Marx –más bien, a través de un ficha del Archivo F.X. que tiene a *El capital* de Marx como argumento de una serie de obras de arte– y no de intentar, desde estas modestas letras, explicar marxismo alguno.

Lo que intentamos localizar son las herramientas mismas que llevaron a estos directores de cine –Eisenstein, Debord, Mercado– a abordar *El capital*. De los últimos diremos que eran conocedores de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord y estudiosos de los intentos por parte de Eisenstein de llevar a la pantalla *El capital*, encontrando en la película del artista francés una suerte de reconciliación entre las tentativas documentales de Vertov, Kulechov, la FEKs y el cine del propio Eisenstein, tan denostado por los propios situacionistas. En cuanto a Guy Debord, ya lo hemos señalado, para variar, la

presentación pública de su proyecto de llevar al cine su opúsculo *La sociedad del espectáculo* se hace a costa del fallido intento de Eisenstein: “Se sabe que Eisenstein deseaba rodar *El capital*. Podemos entonces preguntarnos, vistas las concepciones formales y la sumisión política de este cineasta, si su película hubiese sido fiel al texto de Marx. Pero, por nuestra parte no dudamos que lo haríamos mejor. Por ejemplo, tan pronto como sea factible, Guy Debord realizará una adaptación cinematográfica de *La sociedad del espectáculo*, que no será ciertamente inferior a su libro.” Antes, René Viénet había delimitado la ascendencia publicitaria de este film al establecer su genealogía, desde *La edad de oro* de Buñuel hasta el cine B americano pasando por el *Ciudadano Kane* de Orson Welles, en los asuntos del cine comercial, el puro y duro de los publicistas, y subrayar la tentativa del cineasta soviético: “El cine publicitario, al servicio del comercio y del espectáculo –esto es lo menos que puede decirse de él– pero libre de estos medios ha establecido las bases de lo que Eisenstein vislumbraba cuando hablaba de filmar *La crítica de la economía política* o *La ideología alemana*.” Entendemos por tanto que *La sociedad del espectáculo* es el intento por parte de Debord de culminar el proyecto de Eisenstein haciendo una lectura de *El capital* atravesada por Luckács. Es más, nos atrevemos a afirmar que el proyecto de culminar la tentativa de Eisenstein es anterior a la propia redacción del libro *La sociedad del espectáculo*, que nacería finalmente como perfecto guión de la futura película. Además, los situacionistas sabían que en 1930 Eisenstein ya les había contestado: “el ‘anuncio’ de que voy a hacer una película sobre *El capital* de Marx no es un truco publicitario. Creo que esa es la dirección que seguirá el cine del futuro.”

Así las cosas, es evidente que debemos centrarnos en Eisenstein y sus aproximaciones de representación cinemática de la obra teórica de Carlos Marx. Es tradicional que encontremos asociados los intentos de adaptar *El capital* junto al interés por llevar a la pantalla el *Ulises* de James Joyce. Un interés que tenía sus raíces en la proliferación distinta de lenguajes dentro de una misma obra. El carácter doble del lenguaje y de la mercancía. Joyce y Marx en una suerte de comunión dialéctica. David Bordwell lo resume así: “empezó a entusiasmarse con la idea de un discurso cinematográfico que pudiera mostrar argumentos y presentar completos sistemas de pensamiento. Se planteaba utilizar el montaje para generar no solo emociones, sino también conceptos abstractos: ‘de la imagen a la emoción, de la emoción a la tesis’. Empezó a pensar en una película sobre *El capital* de Marx, a partir de la secuencia ‘Por Dios y por la patria’ de *Octubre*, que había intentado criticar la idea de Dios solo mediante la yuxtaposición de imágenes. La película crearía una ‘atracción intelectual’ que habría de ‘enseñar al obrero a pensar dialécticamente’. A la vez había empezado a leer el *Ulises* de Joyce y en él vio la posibilidad de ‘desanecdoticación’, así como agudos y vivos detalles que ‘fisiológicamente’ provocaban conclusiones generales. *El capital* versaría sobre la Segunda Internacional, ‘pero el aspecto formal se debería a Joyce.’” Pormenorizando la evolución del proyecto veremos como a las yuxtaposiciones rápidas de montaje que Eisenstein encontró en la imaginería de propaganda soviética, especialmente en el collage y cartel constructivistas, al llamado “montaje intelectual” le seguiría, por influencia de Joyce, un concepto más amplio de las unidades, mezclando juegos teatrales y distintos niveles de lenguaje. Es curioso que la desenfrenada invención de montajes visuales en *Octubre* diera pie, a pesar de sus críticos que le acusaban de no hacer distinciones entre el documental y la ficción, a las bases de representación de un cine realista ruso, de modo que sus reconstrucciones no veristas acabaran formando parte de los noticiarios de propaganda soviéticos. En este orden de cosas, digamos que las tentativas por superar un “cine sin argumentos” en el marco general de las atracciones

didácticas con que quería Eisenstein enfrentar su versión de *El capital*, servirían al propio director para hacer compatible su proyecto cinematográfico que el marco general del realismo socialista implantado por Stalin –un Stalin que llamaría “loco” a Eisenstein por proponerle hacer esta película; del mismo modo lo calificó Hollywood cuando sugirió la idea–. Se retrotrae así a sus experiencias teatrales, a la unidad de sentido que da la posibilidad de un mismo espacio y un mismo tiempo, es decir, la escena y no la imagen como unidad general de montaje. La influencia de Joyce iba por tanto más allá del propio monólogo interior y exploraba todo lo que esta técnica narrativa hacía explotar: diálogos realistas, polifonía de impresiones, escatología popular, yuxtaposiciones de afectos, connotaciones psicológicas, humorismo alógico y “non sense”. En la escena de *El prado de Bezhin* en la que unos campesinos convierten la iglesia en un club obrero, encontramos el cierre de la serie de tentativas cinemáticas que comenzaron con las impresiones de montaje de la escena “Por Dios y por la patria” en *Octubre*. Diez años separan ambas escenas unidas por un lenguaje que tiene en común, sobretudo, el humor como catalizador y argamasa de estas viñetas iconoclastas. Diez años que nos proporcionan un completo manual de útiles con el que Eisenstein quería enfrentarse a *El capital* de Carlos Marx.

Precisamente es ese mismo humor el que nos llevó en el Archivo F.X. a identificar la escena de la figurita en *Nuestro culpable*, película anarquista dirigida por Fernando Mignoni en 1937, como una fiel representación del proyecto cinematográfico sobre *El capital* de Carlos Marx, exactamente, ilustración de su capítulo *El carácter fetichista de la mercancía y su secreto*. Se trata de un humor sincero, de humorada e ironía, sin que en temas tan espinosos aparezca la violencia de la burla o el sarcasmo. Las tentativas de Eisenstein y la escena de Mignoni tienen algo en común, ambas películas están filmadas después de que está hecha la revolución y parece que en el nuevo orden ya no es necesario ensañarse con el enemigo. Se presentan como revoluciones triunfantes y se permiten el lujo de reírse amablemente de un derrotado pasado. Claro que el espectador es cómplice de esa sonrisa y sabe distinguir que la burla puede estar dirigida a su propia situación, habitantes ya del nuevo sueño revolucionario. Un humor que se remite a la ironía, la máquina crítica del contar moderno.

Habíamos dejado para este momento un sucinto resumen de lo que Marx dice en *El carácter fetichista de la mercancía y su secreto*, para a continuación describir la escena del film reseñada. Tomamos el resumen del trabajo divulgativo de Diego Guerrero en internet: “Este carácter Fetiche de la Mercancía –fantasmal, enigmático, fantasmagórico, misterioso, mágico, místico, fantástico, ilusorio, neblinoso..., son algunos de los adjetivos que le aplica– se reduce esencialmente a algo que no es difícil entender: basándose en la apariencia, los mercaderes, hombres prácticos, y los economistas, sus teóricos o sicofantes, conceden un carácter social a lo que solo es lo natural de la mercancía (por ejemplo, llaman capital a lo que solo es un medio de producción); y, a la inversa, toman por natural lo que no es sino su lado social (por ejemplo, el hecho de que la mercancía tenga precio lo toman como una propiedad natural más de la cosa mercancía). El famoso fetichismo se reduce por tanto a este doble *quid pro quo*, que surge, no del cuerpo de la mercancía, que es fácil de comprender, sino de su forma, su propia forma mercantil, debido a la ‘peculiar índole social del trabajo que las produce’, es decir, debido a que los trabajos privados e independientes que las producen solo se vuelven sociales, parte del todo a que realmente pertenecen, por medio del Intercambio y el Mercado. La escisión de la mercancía en cosa y valor solo se produce auténticamente cuando, ya en su producción, el producto del trabajo se convierte en mercancía, y el trabajo privado en doblemente social: ha de cumplir su

parte en la división social del trabajo como algo natural, y ha de materializarse en una mercancía que pueda realizar su valor. Los productores no saben lo segundo; o más precisamente, no saben que al equiparar en el mercado sus productos heterogéneos están reduciendo a trabajo humano homogéneo sus trabajos específicos, pero lo hacen, y este carácter particular de ser valor lo conciben como algo universal. Sin embargo, un repaso de las distintas formas posibles de sociedad nos convencerá de lo específico de la forma mercantil. En una sociedad que se reduce a un solo individuo –la economía de Robinson Crusoe– también existe la necesidad de distribuir el trabajo social entre las distintas necesidades que debe cubrir esta sociedad, pero aquí las relaciones entre Robinson y las cosas son ‘ sencillas y transparentes ’, por lo que el trabajo total se distribuirá directamente como algo social. Igualmente, en la sociedad medieval europea, también la particularidad de los diferentes trabajos naturales individuales es compatible con su distribución social directa, de forma que las relaciones de las personas como productores se identifican con las relaciones sociales de tipo personal en que consiste el feudalismo. Otro tanto sucede con el trabajo colectivo en la forma productiva basada en la producción familiar: el gasto de cada trabajo individual está determinado socialmente de forma directa como parte del conjunto natural del trabajo social de la unidad familiar. Y lo mismo sucederá, en cuarto lugar, con el caso alternativo analizado: en la sociedad colectiva global o asociación de hombres libres, la distribución planificada del trabajo social será al mismo tiempo la distribución de los trabajos cualitativamente determinados de cada uno. Por el contrario, en la producción mercantil de tipo capitalista –pues Marx considera que las formas de producción mercantil anteriores al capitalismo solo desempeñaron un papel subordinado en el contexto de su correspondiente modo de producción dominante (antiguo, asiático, etc.)–, aparece en la conciencia burguesa el precio de las mercancías como una necesidad natural porque ‘ la apariencia objetiva de las determinaciones sociales del trabajo ’ se les presenta solo como la apariencia de una realidad pero sin la comprensión de esa realidad misma –y por cierto, su actitud respecto a las formas sociales anteriores es la misma que la de las Religiones respecto a las demás Religiones: la propia es verdadera porque es natural, las otras son falsas porque son artificiales–, por lo que es imposible que se planteen correctamente la pregunta crucial: ¿por qué en el capitalismo adopta la producción la forma mercantil o de valor? Al no entender eso, los economistas piensan que el valor es un atributo de las cosas, mientras que el valor de uso les parece un atributo del hombre (la utilidad les parece algo que implica al individuo que consume) que no depende tanto de sus propiedades como cosas; es decir: todo justo al revés.”

La escena que reseñamos tiene la misma trama, sigámosla al hilo de la narración de Marx y de sus conclusiones en un mundo “todo justo al revés”. La escena comienza con la ronda del “mercader” por la tienda de antigüedades del “economista”. A la puerta del establecimiento un cartel advierte. “El Chepa. Pago más que nadie por toda clase de muebles y objetos antiguos”. El mercader penetra en el establecimiento y atraviesa el reino de la mercancía, todo tipo de objetos suntuarios, utilitarios y objetos de arte le rodean. El “economista” entregado a un trabajo manual no del todo “limpio” le observa con atención. De entre todas las mercaderías nuestro comprador se ha fijado en una figurita religiosa, una especie de relicario obispal en el que el santo pequeñito se alza sobre una columnata enorme que le hace las veces de urna funeraria y pedestal. El objeto tiene una disposición evidentemente fálica y convoca ante nuestros ojos aquellos adjetivos que Marx aplica al carácter fetichista de la mercancía: fantasmático, místico, mágico, etc. La conversación de los dos sicofantes ante el idolillo en que se ha transformado la mercancía se desarrolla por un largo tiempo. El “mercader” y el

“economista” conversan y sopesan el valor del producto que tienen delante de sus ojos y a la vez que gesticulan sobre su peso, el origen de su talla manual, el valor simbólico dado por sus anteriores propietarios, las distintas ofertas que por el fetiche ya se han lanzado, etc., a la vez, repito, traman la conversación propia de una transacción en compra venta, a la vez ponen en juego, representa el carácter social del mercado. Es más, la parodia de su actuación viene a subrayar que si es posible esta escena en la “cumbre”, en el más alto de los mercados, es por todo el desarrollo social e histórico, de ahí el valor especial del escenario como tienda de antigüedades, por que el intercambio económico está sostenido por cientos de años de historia. Es cierto que las antigüedades hacen alusión también a los distintos estadios de la sociedad que podemos considerar como precapitalista, con alusiones a la antigüedad asiática, a la sociedad feudal e incluso, a las sociedades familiares que subsisten en regimenes económicos agropecuarios, con esas intersecciones entre objetos religiosos y aperos de labranza. Incluso la polémica que recoge Marx sobre los fundamentos en el robo de la economía romana se encarnan en la presencia de varios objetos –bustos de emperadores, lámparas de aceite, monedas, etc.– pero muy especialmente en el ambiente enrarecido, ilegal, que toda la escena respira y que confirmara más adelante el segundo escenario de la representación, cuando todo se desarrolla en el interior de una cárcel. Antes de ese paso no debemos dejar de señalar la alusión a Robinson Crusoe que aparece representado en un cuadro justo a la espalda del “economista” y que enmarca no pocas veces el trasunto principal de la escena. Que por no encontrar representaciones pictóricas de Crusoe los figurinistas acudieran a modificar una representación entera de Juan el Bautista añade cierta ironía a la escena. Que predominen los objetos religiosos o los cuadros de temática sacra tiene su sentido al tratarse de una tienda de antigüedades española donde la religión es por excelencia una vieja mercancía. Además la alusión al comportamiento religioso de las leyes económicas del capitalismo es evidente y así, a la preponderancia de objetos religiosos del cristianismo se ha adornado la tienda con algún idolillo africano y con el cuerpo exento de alguna diosa oriental. La transacción económica acaba dando peso a peso, billete a billete, el valor de la mercadería y nuestro comprador sale de la tienda con el fetiche en ristre, como si llevara más un arma que una figurita religiosa. La segunda parte de la escena, con la reincorporación de la mercancía a la vida social del mercado en los brazos del “mercader” tiene lugar en el patio de comunicación de una cárcel que se presenta como ejemplo de “mundo al revés”. Es una prisión muy concurrida en que parece que se están poniendo en juego un gran número de afectos, comunicaciones y trasvases económicos. La ironía de presentar la cárcel como la “sociedad de hombres libres” de la que hablaba Marx remite directamente a la elaboración crítica que el propio Marx hace de la sociedad capitalista. Por otro lado, esa burla es la línea argumental del film *Nuestro culpable* al que pertenece la escena. Volviendo a nuestra historia, asistimos a un segundo diálogo de sicofantes. Ahora el “mercader” litiga con un grupo de presos en el que podemos identificar al “obrero”, al “intelectual” y al “parado” como tres figuras de la base social que produce y después consume las mercancías y que se preguntan constantemente por la condición de esté, desde que salen de sus manos hasta que, encarecidas, vuelven a ellas. La conversación gira naturalmente sobre la legitimidad de este proceso. El mercader parece convencerlos, algún secreto debe esconder la cosa para que vuelva a sus manos con un significativo valor añadido que deben ellos volver a costear. La discusión se desplaza hacia la naturaleza misma de ese valor que el “mercader” sitúa en el carácter extraordinario que las manos productoras han dado a la propia cosa, de forma que en el transcurso del tiempo y el juego social ella misma, naturalmente, ha modificado su valor y precio. El trío de “productores” parece que ante estas razones y ante el módico precio

que les propone el “mercader” –que no pocas veces pone un tono inocente, como de socialdemócrata– suponen que pueden sacar algún provecho del rico presupuesto que se les ofrece. Todo se traduce en una escena en la que “valor de uso” y “valor de cambio” aparecen como conceptos malentendidos. En un artificioso intercambio de mercancías, al que debemos sumar alguna expropiación añadida por parte de los productores, parecería que la balanza económica se ha nivelado. El robo de la cartera del mercader tiene una importancia suma puesto que subraya el discurso de Marx sobremanera. El valor de cambio no es más que un fruto del proceso social de intercambio y no del valor de uso natural del propio objeto, dibujado en la escena por la falsa admiración que demuestran los “productores” en su adquisición. Es más, los “productores” se dirigen a su guarida convencidos de que si dan con el secreto de la mercadería han realizado un negocio fabuloso que permitiría multiplicar sus fortunas. El golpe final nos remite directamente a ese “hacer hablar a la mercancía” al que se refiere Marx. En la película se destroza el fetiche y en su interior no se encuentra más que un bla-bla inútil de recortes de periódicos y en la cartera, el “valor añadido” de una tarjeta de navidad con la leyenda “felices pascuas”. Tenemos que advertir que la trama original de la película sitúa en el interior del fetiche una extraordinaria fortuna de varios millones de dólares. Tanto el “mercader-usurero” como los “productores-ladrones” aceptan los sobrepagos de las distintas transacciones por que suponen que la mercancía esconde un secreto. Este rumor, propagado desde la propia prisión en la que se encuentra el autor de tan fabuloso robo de dólares, es el que dota de tan valioso carácter al santito que aparece como reluciente mercadería, cargado de valores artísticos y religiosos cuando solo esconde el burdo rumor de ser objeto perfecto para el escondite de un robo. El fetiche lo es en tanto que esconde su secreto. Pero la mercancía, el objeto como tal está vacío, el producto no esconde nada más allá de su valor. La escena en que se descabeza al santo nos enfrenta con este vacío, propio de cualquier acceso revolucionario, nada hay para fundar este valor. Así, diría que las condiciones en se denuncia en la película “el carácter fetichista de la mercancía y su secreto” son más radicales que las expresadas por el propio Marx en su texto, tibiezas que como decíamos al principio de estas líneas han hecho que este capítulo de *El capital* se convierta para mucho de sus estudiosos en anatema.

Para una comprensión más amplia de la importancia de esta escena en los trabajos que ahora mismo desarrolla el Archivo F.X. podemos abandonar la película y situarnos en su tramoya. Las condiciones de la ficción alcanzan en las realidades de la producción del film no pocas características acordes con el desplazamiento hacia lo material que la escena representa. La figurita empleada por Fernando Mignoni como “Mac Guffin” en la película, procede de Olot, de una partida reclamada al sindicato CNT, –que había colectivizado en esta localidad sus conocidas fábricas de santos de piedra cartón– por Madrid y llevadas hasta la capital por el nuevo delegado de producción de la Federación Nacional de la Industria de Espectáculos Públicos de España, Antonio Polo, para ser usadas en el film inconcluso *Cain*. Esta era una película fuertemente anticlerical de la que se llegaron a filmar algunas truculentas escenas. Curiosamente gran parte de los materiales de esta partida y de esta película fueron usados en las reconstrucciones iconoclastas que para *Via Crucis del Señor por las tierras de España* hizo Saénz de Heredia, una película de propaganda clerical y fascista. Las partidas de figuritas de santos no llegarían a Madrid hasta finales de 1937 puesto que en su traslado los camiones que la llevaban fueron desviados para el transporte de obras de arte tanto para la Iglesia de San Pere en Tarrasa, convertida en museo nacional, como para el traslado de vuelta a Olot de parte de las joyas románicas y románticas del Museo de Arte de Cataluña en noviembre de 1936. Durante ese tiempo estuvieron depositadas en una

masía en los alrededores de la Iglesia La Románica, ahora en Barberà del Vallès. Informes de la Diócesis de Barcelona hacen notar con extrañeza el culto que después de la guerra civil se debe en estas tierras al obispo Juan Limosnero, patriarca de Alejandría, –figura representada en el fetiche de la película, con una especie de peana que hacía las veces de relicario– y que se debe sin duda a algún desvío de la mercancía durante su almacenamiento en ese lugar por más de un año. La elección de esta imitación del relicario de Juan Limosnero por parte de Mignoni revela su amplia cultura y sus intenciones irónicas, dirigiendo la burla más allá de lo que se evidencia en la propia película. Los milagros del obispo Juan de Alejandría, un rico mercader al que el Señor le devolvía sus riquezas por más donaciones y limosnas que de este hiciera, resultan siempre humoradas sobre este o aquel trajín de mercancías. El chiste final de su entierro –cuando iba a ser enterrado en la tumba de los anteriores Patriarcas de Alejandría no había sitio y los cadáveres de los anteriores obispos se separaron por voluntad propia para hacerle un hueco– dejó muchos rumores sobre el abultado tráfico de sus reliquias: los húmeros se multiplicaban por siete y eran más de diez los dedos índices encontrados. Esto era una situación frecuente en el mundo de las reliquias pero al ser asociadas las de Juan Limosneros con dádivas y limosnas había hecho –sobretudo en Italia de donde procedía Mignoni– disparar las analogías entre el valor de los dineros y de los restos del santo.

El gusto de Mignoni por este tipo de juegos –en su siguiente película, *Martingala*, un extraño musical con Carmen Amaya, Lola Flores y Pepe Marchena, que inicio bajo el manto libertario y estreno ya en el régimen franquista, el argumento giraba en torno a unos millonarios norteamericanos que querían adoptar un “gitanito” y acababan por acoger un “payo” teñido de oscuro–, especialmente por el “Mac Guffin” denota un conocimiento de la forma mercancía que, como dice Slavoj Zizeck, debe tanto al mundo de las artes como al de la religión, puesto que en la mercadería general capitalista es el objeto de arte el que aún mantiene “su” secreto. Por ejemplo, si partimos de la definición de “Mac Guffin” que da Hichcock –el vacío del “Mac Guffin”, la nada del “Mac Guffin”, recuerdan– vemos que en su origen describe el procedimiento rutinario de un robo, el robo de los planos de la fortaleza enemiga y al fin y al cabo, siguiendo con Hichcock, “robar unos documentos... robar unos papeles... robar un secreto”. No es mala idea la que nos proporciona Mignoni, considerar el principal asunto de *El capital* de Marx como un “Mac Guffin”.

Nuestro culpable, la película de Mignoni a la que pertenece nuestra escena es una pequeña obra maestra del cine español. Producida en 1937 bajo el amparo de CNT, cuando Madrid resistía a duras penas los bombardeos de la aviación fascista, su clima y argumentos, como hemos señalado, parecen propios de un mundo en paz en el que haya triunfado la revolución. Las dificultades del rodaje –por ejemplo, Fernando Díaz de Mendoza, uno de los actores fue asesinado en el “túnel de la muerte” cuando intentaba pasarse a la zona nacional– hicieron preguntarse a la crítica sobre la oportunidad de un film humorístico mientras “en el frente caían los compañeros”. Mignoni llegó incluso a enfrentarse con el sindicato habida cuenta la incompetencia del personal que le enviaban a trabajar “en eso del cinema”. Es curioso para estas letras que precisamente la crítica marxista fuera la más dura a la hora de valorar la película. Su argumento es el de una comedia musical que en clave de disparate, ironiza sobre las relaciones entre la justicia y la sociedad burguesa les pareció demasiado ligera. En el enredo, evidentemente, se trama un argumento de los desfavorecidos frente a los poderosos, pero no es hay donde se agarra la carga ideológica del film. “Aparte de los lugares comunes –señala José

María Caparros— una visión atenta a *Nuestro culpable* nos lleva a una serie de connotaciones donde la ideología que nos ocupa se hace patente a lo largo de todo el relato, pese al tono aparentemente intrascendente de la narración. Por ejemplo, detalles tan significativos aunque mínimos de la exhibición de un cuadro, con marco de plata, con un cerdo por foto, hasta el gesto ácrata, con la onomatopeya ‘ppprrrff’ despreciativa, en forma de mofa, del protagonista a la cárcel, o el letrero tarjeta de ‘Felices Pascuas’ que sale de la cartera en la escena del timo en lugar de billetes de banco. Pero más importante son aún las secuencias en la que los tres presos piden la igualdad con El Randa, diciendo ‘semos los amos’, y la del cabaret donde en una canción se brinda una exaltación del caco.” También estos detalles ingeniosos han sido atacados en nombre de cierta ortodoxia ideológica, acusando al film de confundir “la destrucción del orden con el orden libertario”, sic. Así, Emeterio Díez, “sin embargo, aunque los protagonistas salen victoriosos, el mensaje es que el orden burgués solo puede burlarse con la picaresca o con un golpe de suerte, de ahí la importancia que se da a una herradura. Con ese ‘objeto mágico’ el filme defiende algo tan poco revolucionario como que la felicidad depende del azar y no de la acción del hombre. Igualmente el fetichismo por el dólar y el lujo resultan poco ortodoxos.” Podemos acabar este repaso crítico con el comentario que firma J.B. Heinink en *Flor en la sombra*: “a partir de ese instante, todos los perjudicados se ven obligados a contar mentiras —digo lo contrario para que me entiendas—, lo cual potencia el desarrollo del filme en clave de comedia humorística y permite introducir canciones con letras salpicadas de aguda ironía, donde el realizador da rienda suelta a sus experimentos visuales a base de sobreimpresiones, que si no están perfectamente conseguidas en cuanto a resolución técnica es porque no albergan pretensiones esteticistas sino que se ciñen a un propósito preconcebido de sintaxis filmica.”

La intención de este escrito es la de ofrecer el relato del trabajo que vamos a realizar. Estas líneas están escritas mientras trabajamos sobre esta idea de la ciudad vacía, y vamos y venimos a Badía con la intención de confirmar no se que hipótesis, no sé qué promesas. Hace ya algún tiempo —fue a partir de un texto de Luis Castro Nogueira, *Contra el tiempo, espacio*, aparecido en la revista Archipiélago en 1992— trabajé en la idea que reseñaba críticamente el geógrafo E.W. Soja, de “darle un carácter geográfico a *El capital*”. El proyecto, que venía de las propuestas teóricas de Harvey y Jamenson, ofrecía para Soja un caudal de herramientas conceptuales formidables, superado un cierto rigorismo marxista que parecía paralizante y abriéndose a un caudal enorme de estrategias lingüísticas. Al reencontrarme ahora con esta posibilidad, caí como una “limosna” del cielo casi, de retomar este proyecto de crítica al espacio capitalista, espacio que por aceleración se subroga al tiempo, retome algunas ideas de entonces, por ejemplo, una idea simple como la de subrayar la doble condición de la palabra “tiempo” en castellano, —tiempo meteorológico y tiempo cronológico— y observar sus consecuencias. Recuerdo que Bill Murray el protagonista del film *Atrapado en el tiempo* dirigido en 1992 por Harold Ramis, era un meteorólogo, un hombre del tiempo que quedaba atrapado en la secuencia temporal de un día, por más que el par “time-weather” no coincidiera con nuestro “tiempo-tiempo”, es una de las películas que más angustia y más risas me han causado. En TIEMPO- TIEMPO estos desdoblamientos de lenguaje —supongo que el gran amor que se profesaron surrealistas y marxistas debe venir de esta misma lectura— que formulados teóricamente se me aparecían demasiado fenoménicos, demasiado idealistas no han impedido ahora que conecte a la web una cámara con esa misma proposición: observar los cielos de Badía, sus mudanzas atmosféricas e irlas cotejando con sus valores cronológicos. TIEMPO-TIEMPO es un

espacio para pensar, un espacio que a la hora de instalarlo se encuentra desbordado por el fenómeno de Alfred Picó y los miles de fanáticos que miran en vez de al cielo a la pantalla de su ordenador esperando ver si llueve o hace sol. En TIEMPO-TIEMPO yo quería formular una hipótesis sobre los condicionantes generales de nuestro hábitat y de cómo estos marcan indefectiblemente la Duración del Trabajo y resulta que me sumo a un club de internautas alienados.

Otro juego de palabras, la construcción UR-VANITAS, una leyenda para desplegar en pancartas y anuncios por el territorio en construcción permanente de nuestras ciudades, reforzado en el caso de Badia puesto que es una ciudad sin posibilidad de expansión, peri métricamente cerrada a la especulación del suelo. Debo aclarar el distingo entre la “Urbanalidad” de Francesc Muñoz, invitado también a colaborar en estas páginas, acertada definición sobre la canalización creciente del todo de nuestras ciudades y este UR-VANITAS que se refiere a muchas cosas, pero que quiere llegar hasta el UR primigenio –ese ur- que tan fácilmente convertimos en orina– describiéndolo como una VANITAS, un vacío original sobre el que se desarrolla después la cornucopia de la ciudad. También esta es una idea geográfica sobre la ciudad que me perseguía desde aquellas tentativas para “darle un carácter geográfico a *El capital*”. Efectivamente, la transformación de la cornucopia en vanitas es solo una cuestión de tiempo. Se me viene a la cabeza el escudo de Valencia, pero ¿cuántas son las ciudades que no se ofertan a sí mismas como tentadora cornucopia? Las ciudades son el mundo donde hay de todo, la gran mesa del almuerzo capitalista. La manzana podrida, la UR-VANITAS entendida como marca irreversible que condiciona para siempre la Cantidad de Trabajo en que se asienta la ciudad moderna.

Walter Benjamin subrayó como ningún otro marxista la condición religiosa del capitalismo, una religión que en torno a sus supercherías despolitiza la vida de la ciudad moderna, es decir esconde su propósito de construir la non-polis, la no-ciudad en que habitamos. El materialismo no sería más que un desencantamiento, una demostración del mundo frente a la superstición. No otra es la función de la cita en el *Libro de los Pasajes*, demoler grano a grano el gran espectáculo de la ciudad capitalista moderna. Así, en nuestra Impresora para *El capital*, *El carácter fetichista de la mercancía y su secreto*, una manera de traer a la tierra una construcción teórica, un relato de fantasmas. Se trata de poner en funcionamiento una máquina de restar que paradójicamente multiplica por siete la propia materia. Cuando sustraemos fotograma a fotograma la secuencia de nuestra película y arrastramos cada imagen al peso del propio papel y tinta, gramo a gramo, restando potencia al espectro, arrastrándolo a su condición de materia.

Pasolini

Pedro G. Romero

El comentario del funcionario en la sala municipal era el siguiente, “hacia poco que Adigsa, la administradora de la vivienda social de Badia, había tenido que expropiar un piso puesto que sus propietarios se lo habían alquilado ilegalmente a una familia de rumanos, y resulta que al ser toda Badia vivienda social no pueden ni venderse ni alquilarse los pisos, excepto mediante el traspaso de titularidad que supervisan los de Adigsa, siendo así que una población constituida por emigrantes de todas partes, la golondrina que vuela en el emblema de la ciudad así lo significa, ahora está cerrada a todos ellos y la habitación de sus viviendas no puede moverse”. Así pasamos al estudio de ciertas estadísticas del censo de Badia del Vallès y en el periplo de dicha encuesta fuimos a dar con un viejo administrador –su vida laboral pasaba por las viejas oficinas de la diputación de Barcelona, por el Ayuntamiento, por Adigsa y ahora parecía estar en algún servicio de la Generalitat– que había tenido la ocurrencia de bautizar los distintos colegios y centros de formación de Badia con nombres de bailes regionales: la sardana, la seguidilla, la jota, la muñeira. Indagamos su juego, que algo tenían que ver las nominaciones peninsulares en la topografía de Badia, y acabamos preguntándole por su origen, por más catalán que hablara, una cierta entonación, un cierto acento nos permitía adivinar su procedencia foránea. Nos dijo que era de Teruel, de Aguilar de Alfambra, y, básicamente solo yo entendí el chiste, la risotada que acompañaba su certificado de procedencia. Fue así que la entrada *Pasolini* vino a iluminar nuestro trabajo, por más que diversas voces lo reclamaran como una obviedad y una necesidad cuando se trataba de dibujar el perfil de una ciudad cualquiera de la periferia.

En el Archivo F.X. la entrada *Pasolini* señala una secuencia cinematográfica extraída de la película *El derrumbamiento del ejército rojo* que en 1938 montara Antonio Galvache como film de propaganda del ejército nacional. Las mismas imágenes pueden verse también en el *Noticiero español*, sin poder dilucidar claramente el origen primero de dicha filmación. En la imagen vemos un grupo de soldados moros, pertenecientes a los tercios coloniales reclutados por el ejército fascista entre la población marroquí. Desde la puerta de una ermita sale otro moro sonriente portando la figura de un santo, un san Antonio parece, y lo muestra a su oficial, también a la cámara, que le da instrucciones para que devuelva el santo a su lugar. Tanto el soldado que sigue al de la ermita como el otro oficial que entra en plano procuran no estropear el tiro de cámara para que la secuencia recoja bien la figura del santo. La película original ha perdido su banda sonora así que no sabemos las intenciones figurativas de la secuencia. Aparece esta al final de una serie de montajes que pretenden identificar las tierras de Teruel, sus monumentos y sus paisajes, con los autóctonos de la tropa marroquí. Por lo tanto la escena iconoclasta, o iconodúlca no se sabe, del santo parece romper con ese encadenamiento de imágenes. La localización de la ermita es otro problema. En el *Noticiero español* se localizan noticias de la zona de Sarrión, también en los alrededores de Teruel pero el argumento es contradictorio con respecto al film anterior, aunque ambos están realizados en 1938. *Teruel* como también se conoce a la película *El derrumbamiento del ejército rojo* acaba precisamente con la toma de esta ciudad y centra su rodaje en la llamada Batalla de Alfambra. El encadenamiento monumental del que antes hablábamos una precisamente la común etimología de esta palabra con “al-hambra”, en árabe, “castillo rojo”. La zona de Alfambra esta marcada por un mudejarismo arquitectónico de tonalidades anaranjadas, asimiladas a las del castillo granadino. Una entrevista con Antonio Galvache, el director del film, en la revista

Vértice y el conocimiento dado en el transcurso de la conversación al paloteado de Aguilar, nos llevan a situar la acción en la ermita del Santo Cristo de Aguilar del Alfambra y, entendemos, que el paloteado al que hace alusión no es otro que el dance de la citada localidad. La imagen concuerda con la antigua de San Benedicto –que algunos dicen también de San Antonio– del que se guardaban reliquias y lo poco que vemos en el film de la puerta de la ermita concuerda, vagamente, con formas que podemos reconocer en el estado actual. El paso del tiempo y sobretodo, el paso de los restauradores hacen difícil hablar con más precisión. Lo que sí nos interesa señalar es el chiste, la broma que para Galvache supone esta mención puesto que en el contexto de una película de propaganda bélica no puede hablarse de exceso culturalista.

El dance de Aguilar del Alfambra es una vieja representación, teatro, música y baile unidos, en la que bajo la estructura de un combate dialéctico entre enemigos –ángeles y demonios, moros y cristianos, etc.– se ponen en verso referencias históricas y sucesos actuales, una especie de contra crónica, al modo de las coplas de carnaval, que hoy día, lamentablemente, se encuentran sepultadas bajo el peso museístico de los guardianes de la tradición. Un acto folklórico más en el que los “dichos”, que consisten en una crítica social, evaluando el año y los aciertos y errores de los políticos de turno, en frases rimadas, han perdido su desafío y su violencia política, elementos que tenemos que rastrear ahora en las formas musicales, en los paloteados y en la agitación de las danzas para valorar convenientemente la fuerza que estas representaciones tenían antaño. En *El dance en Teruel* anota Ángel Gonzalvo, “un dance completo tal y como ya se conoce en el siglo XVIII tendría las siguientes partes (ordenadas cronológicamente por su antigüedad): bailes, diálogos de pastores y dichos, luchas entre el diablo y el ángel y enfrentamientos de moros y cristianos. Igualmente, en nuestros días, el orden más común en el que se desarrollan los dances es el siguiente: previos; el dance; la soldadesca, embajada o lucha de moros y cristianos. Estos actos rituales tienen oficiantes específicos que se encarnan en unos personajes (realistas, simbólicos e históricos), representando cada uno de ellos un papel con características propias. Estos papeles a veces son hereditarios entre sus ejecutantes, lo que refuerza el carácter ritual. Serán personajes habituales del dance los siguientes: los danzantes (siempre son un número par, desde ocho hasta veinte; su misión es danzar y recitar los dichos); los pastores (diferenciados en mayoral, rabadán y zagal, tal como ocurre en la vida ganadera); el diablo (que tiene por misión impedir que se celebre la fiesta); el ángel (es el defensor, no solo del pueblo que celebra la fiesta, sino también de la fe y moral católicas); y los moros y cristianos.” Entendemos entonces que, al día de hoy, lo más parecido al dance de Aguilar de Alfambra que tienen en la localidad es el festival de música punk que se viene celebrando cada año en esta pequeña población de los alrededores de Teruel. A finales del siglo XVIII el dance comenzaba con esta copla “¡Ay infeliz de mí! ¡Jesús! ¡Qué desgraciado! ¡No es posible! Si es que a mi me llueven todos los trabajos. ¡Y todas las desdichas me cercan por todos lados! ¿Qué harán mis pobres chiquillos? ¿Qué harán mis pobres tocayos? ¡De hambre nos moriremos sin hallar remedio humano!”, todo muy en la línea de The Clash.

También podía ser un diálogo de cualquiera de los personajes de Pasolini, desde *Accatone* hasta la *Trilogía de la vida*. Sin embargo, la secuencia del soldado moro sacando el santo de la iglesia y volviéndolo a meter nos remite a Pasolini también por otras razones. Básicamente, en cuanto interesa al Archivo F.X., Pasolini pasa por cuestionar como nadie el estatuto de la soberanía en nuestras sociedades consumistas a partir de una reconsideración de lo sagrado. ¿Dónde mando yo? Se pregunta el cuerpo

del obrero o de la obrera enajenado en un festival de consumo donde encuentran además todo el placer y la dicha de una cosa muy próxima a la felicidad. En la crisis que de este modelo significaban los subproletariados –parados, emigrantes, homosexuales, negros, moros, etc.– encontró Pasolini las potencias con las que edificar su discurso. Más allá de la dialéctica iconoclasta de la modernidad que representaba el marxismo como ninguna otra ideología, Pasolini encontró las preguntas necesarias para poner en crisis esta forma de redención política que en su tiempo protagonizaba todos los debates de la izquierda a la que el propio Pasolini también pertenecía. Es evidente que Pasolini adivinó finalmente en las formas del mundo de los trabajadores argelinos y marroquíes algunas de las razones para poner en cuestión la soberanía que en el mundo moderno estaba arrinconando el lugar de lo sagrado. Esta paradoja, tan fácilmente resuelta hoy en el difuso multicultural, es el motor principal del discurso antimoderno de Pasolini y para nosotros, explicación obvia del porque el soldado rifeño saca y entra del espacio del templo el ídolo sagrado. Es el Pasolini que para explicar su alegato pro israelí de 1967 escribió: “Juro sobre el Corán que amo a los árabes casi tanto como a mi madre. Estoy negociando la compra de una casa en Marruecos para irme a vivir allí. Ninguno de mis amigos comunistas lo haría debido a un antiguo, tradicional e inconfeso odio hacia el subproletariado y los pueblos pobres.” Es el Pasolini que quiere para sus tragedias griegas el “paisaje sagrado que todavía mantienen los pueblos árabes”. Es el Pasolini que sitúa en un próximo oriente originario su guión final de *Porno-Theo-Colossal* con la ciudad de Ur como escenario final, entre pastorcillos árabes y jóvenes delincuentes magrebíes.

Que Pasolini resolviera sus paradojas ideológicas con la figura de la danza no es extraño. El baile desestabiliza el pensamiento como desestabiliza la moral. En *Accatone* o en *Mamma Roma* los bailes populares representan el lugar donde estalla el pecado, los lugares de la tentación. En *Comizi d'Amore* es en la ambigüedad de un baile donde se formula la pregunta sobre la “anormalidad” de las prácticas homosexuales. Cuando se plantea hacer cine Pasolini se plantea reinventar las formas, los enfoques, los tiempos, con que la imagen va a parecer en pantalla. Más allá de una manera técnica lo que Pasolini busca es una forma política nueva de estar en el mundo. En 1961, sobre las razones para hacer su primera película escribió: “Respondí siempre que lo hice para cambiar de técnica, que necesitaba una técnica nueva para decir una cosa nueva, o bien, al contrario, que siempre decía lo mismo y que por eso tenía que cambiar de técnica: según las variantes de mi obsesión... ¡Cuántas veces, rabiosa e intempestivamente, declaré querer renunciar a la ciudadanía italiana! Pues bien, al abandonar la lengua italiana, y con ella, poco a poco, la literatura, yo renunciaba a mi nacionalidad.”

Este entendimiento del cinema pasoliniano como danza, que tan coreográficamente me ha sabido explicar el bailar Israel Galván, lo confirman las miles de anotaciones que en sus guiones aparecen, y que ha recogido Lino Micciché en *Pasolini nella città del cinema* que es exactamente lo contrario de “Cinecittà” los famosos estudios del cine italiano, puesto que desde la Roma de *Accatone* hasta la villa de Saló, Pasolini construyó sus propias ciudades cinematográficas fuera del ghetto del espectáculo que significaba “Cinecittà”. En la ciudad de Pasolini los protagonistas siempre bailan. Cuando andan o caminan, bamboleándose como los napolitanos, cansados como los romanos, decididos como los milaneses... Como en la cita de *La Ricotta* cuando preguntan al personaje de Orson Welles, a la vez dios y director de cine, por Fellini: “Él danza..., sí..., él danza.” Es evidente que hay una cierta sorna al señalar el baile como el espacio propio de un director lúdico como Fellini. Pero para el trágico Pasolini es el

baile también el origen de sus paradojas y divergencias. Tras el comentario sobre Fellini, el director continua su baile: “Yo soy una fuerza del pasado. Mi único amor es la tradición. Vengo de las ruinas, de las iglesias, de los establos, de los bordes, de los Apeninos donde vivieron mis hermanos. Doy vueltas como loco por la Tuscolana, por la vía Apia como perro sin amo, miro anochecer, amanecer sobre Roma, sobre la Ciociaria, sobre el mundo como un acto de pos-historia al que asisto como registrador de una era enterrada. Monstruoso quien nació del vientre de una mujer muerta, y yo, feto adulto vago, más moderno que cualquier moderno, buscando a los hermanos desaparecidos... Usted no entiende nada porque es un hombre medio. ¿Sabe lo que es un hombre medio?, ¡es un monstruo, un delincuente peligroso, conformista, colonialista, racista, esclavista, indiferente!”

Otro baile. En *Ucellaci e uccellini*, un film magistral tildado muchas veces de profesar esa iconoclastia “radical chic” tan propia de la comedia italiana, que como ha valorado bien Lino Micciché constituye una suerte de *De profundis* del utopismo ideológico. Pues bien, Toto y Ninetto después de merendarse al pájaro, el cuervo marxista –residente en el País de la Ideología, en la Ciudad del Futuro, en vía Carlos Marx número 70, portal 7-, un ave sabia que sustituye al búho de Minerva por el pajarraco que creó Edgar Allan Poe para su *Nevermore*, lo digieren en un paseo campestre que cerraría la película con los saltos dancísticos de Ninetto y el discurso de Toto. Solo tiene sentido si el recital se da en italiano, al ritmo del baile, increíble recitativo napolitano en boca de Toto: “Uno spettro si aggira per l’Europa, é la crisi del marxismo. Eppure bisogna a tutti i costi ritrovare la via della rivoluzione, perché mai come oggi il marxismo si presentato come unica possibile salvezza dell’uomo. Esso salva il passato dell’uomo, senza il quale non c’è avvenire. Il capitalismo dice di voler salvare il passato, in realtà lo distrugge: la sua conservazione sempre stata una manutenzione da museo, cretina e distruggitrice. Ma oggi la rivoluzione interna del capitalismo rende il capitalismo così forte da fregarsene del passato. Egli può ormai permettersi di non rispettare più i suoi antichi pretesti, Dio, la patria ecc. La reazione si presenta ormai come partito giovane, dell’avvenire. Prospetta un mondo felice in mano alle macchine e pieno di tempo libero, da dedicare all’oblio del passato. La rivoluzione comunista si pone invece come salvezza del passato, ossia dell’uomo: non pu più promettere nulla se non la conservazione dell’uomo. Poeti cechi, polacchi! Poeti ungheresi! Poeti jugoslavi e sovietici! Mettete in ridicolo il governo delle vostre nazioni, martirizzatevi, perché la rivoluzione continui, il potere si decentri, il fine ultimo sia l’anarchia, l’uomo si rinnovi rivoluzionandosi senza fine e senza fine fo riscano i garofani rossi della speranza!” La escena se perdió en el montaje final del film que acaba con la canción de *Pajaritos y pajarracos* mientras, tras el baile, vemos la candela humeante donde se ha asado al cuervo que Toto y Ninetto han devorado.

Quiero decir que el baile es para Pasolini la forma que tiene su discurso político. La Trilogía de la vida –*El Decamerón*, *Los Cuentos de Canterbury* y *Las Mil y una noches*–, su fresco erótico de un mundo desaparecido está lleno de estos bailes populares, espontáneos, desdibujadas escenas donde la felicidad de un mundo perdido quiebra la posibilidad de comunicar, de que funcione cualquier lenguaje. Esta trilogía lleva implícito un lenguaje rigurosísimo e intelectual con un contenido social-religioso, poniendo un empeño especial por crear un cine de masa, según el concepto gramsciano del “producto de arte”, como señaló Roberto Laurenti. Hay que entender que la lectura que hace Pasolini de Gramsci tiene un valor mitológico. “Gramsci hablaba de obras ‘nacional-populares’, decía que debían ser épicas, o sea, religiosas, o sea sacras”, evidentemente cuando Pasolini escribe esto se refiere más a su propia lectura de lo

nacional-popular que a la de Gramsci. De hecho el conflicto con un arte de masas lo lleva a un punto extremo cuando decide renegar de esta celebración orgiástica de la vida –“en fin, la representación del eros, visto en un ámbito apenas superado por la historia, pero aún físicamente presente, en Nápoles, en el Medio Oriente, era algo que me fascinaba personalmente, como autor y como hombre”, escribe Pasolini– toma una decisión política agobiado por la banalización creciente a que es sometida su propuesta, vilmente comercializada en el género pornográfico, pero también por la insensibilidad de la izquierda moderna que no ha sabido calibrar sus intenciones ni valorar su retrato. “Los jóvenes y los muchachos del subproletariado romano –que son los que yo he proyectado en la vieja y resistente Nápoles y en los países del tercer mundo– si ahora son una inmundicia humana, quiere decir que también entonces lo eran, eran imbéciles obligados a ser adorables, escuálidos criminales arrastrados a ser simpáticos malandrines, viles ineptos empujados a ser inocentes, etc. La revolución del presente implica también la revolución del pasado. La vida es un montón de insignificancias e irónicas ruinas. Mis críticos dolidos o despreciativos, mientras sucedía todo esto, mantenían cretinos ‘deberes’ que imponer: eran deberes encaminados a la lucha por el progreso, al mejoramiento, a la liberación a través de la falsificación de sus valores. ¡Y ahora están satisfechos! Encuentran que la sociedad italiana ha mejorado indudablemente, o sea, que se ha hecho más tolerante, más democrática, más moderna, etc. No se dan cuenta de la ola de delitos que sumerge a Italia; relegan este fenómeno a la crónica negra y no se cuidan de renovar los valores. Les pasa inadvertido que no hay una solución de continuidad entre los que son auténticamente criminales y los que no lo son; y que el modelo de insolencia, deshumanización e impiedad es idéntico para la total masa de los jóvenes. No se dan cuenta de que en Italia la noche está desierta y es siniestra como en los siglos pasados; no lo experimentan, porque están en casa (dedicándose a gratificar de modernidad su conciencia con la ayuda de la televisión). No se dan cuenta de que la televisión es la peor escuela obligatoria, ha degradado a todos los jóvenes y a los muchachos, acompleja a muchos, llenándoles de burguesas ideas racistas de segunda fila; pero consideran esto como una desagradable conjetura que, sin duda, se resolverá creyendo que el cambio antropológico es irreversible. Y no comprenden que la liberación sexual, en lugar de dar ligereza y felicidad a los jóvenes y a los muchachos, los hace infelices, cerrados y, por consiguiente, estúpidamente presuntuosos y agresivos; pero de esto no quieren ocuparse porque no les importan nada los jóvenes, ni los muchachos. Fuera de Italia, en los países ‘desarrollados’, especialmente en Francia, los juegos están hechos de una sola pieza. Es una pieza en la que el pueblo, antropológicamente hablando, ya no existe. Para la burguesía francesa, el pueblo está formado por marroquíes o griegos, portugueses o tunecinos, los cuales, pobrecillos, no tienen otra cosa que hacer más que asumir, lo más rápidamente posible, el comportamiento de los burgueses franceses. Y esto lo piensan, tanto los intelectuales de derecha como los intelectuales de izquierda, de idéntico modo.” Podríamos seguir pero el texto es suficientemente elocuente para explicar quienes son los protagonistas del baile de soberanías que recorre Pasolini: el subproletariado, ahora, también son los moros.

Apuntemos un baile más. En *Saló o los ciento veinte días de Sodoma* Pasolini quiso ejecutar el reverso de su *Trilogía de la vida*. Llevada la novela de Sade a la aventura política de la república fascista de Saló, en los estertores de la ocupación nazi-fascista de Italia, quería desvelar la verdadera condición de lo orgiástico en el mundo moderno a través de esta sociedad fundacional en las que la convivencia de erotismo y violencia resultan insoportables. Tengo que decir que una reciente versión del film se vende en los kioscos españoles en una colección que circula bajo el nombre de *Cine de*

Medianoche. Quizás la banalización haya alcanzado también a *Saló* para más inri. El caso es que la película se abre y se cierra con un baile. La conexión con la tranquilidad del mundo real es un baile. Al principio, un elegante baile de salón –en el film solo podemos escuchar la música puesto que las imágenes filmadas desaparecieron en el robo de material que sufrió la productora de la película de Pasolini cuando iba a iniciarse el montaje–, al final, con la misma música, unos muchachos, todos ellos hombres, descansan por un momento de su trabajo como torturadores y colaboracionistas y bailan entre ellos por parejas mientras se desarrolla una conversación intrascendente, “¿Cómo se llama tu novia? Margheritta.” La estancia, el salón desde el que el Conde divisa y disfruta las torturas a los prisioneros que se producen en el patio, está decorada con reproducciones de cuadros modernos, especialmente futuristas. Pero no nos engañemos por las referencias históricas, la película es sobre nuestro tiempo, una metáfora del mundo consumista convertido en campo de concentración. Los cuerpos del pasado que Pasolini había recuperado del subproletariado napolitano o de los emigrantes norteafricanos son sometidos ahora a torturas en la ciudad capitalista moderna y solo en la delincuencia, en los afueras sociales que Pasolini sigue considerando el espacio de los sagrado, pueden preguntarse ¿dónde mando yo?

Recordemos para nuestro relato un momento crucial de la vida de Pasolini. Está terminando el rodaje de *Las mil y una noches* cuando se quiere terminar la gran escena del baile en la Mezquita de Isnafan. Los mullahs habían presionado al gobierno de Teherán para que los expulsaran de la Mezquita pues en la escena, decenas de bailarinas desnudas había profanado el sagrado recinto de El Muzzein. Pasolini tiene que detener el rodaje y, como era su costumbre, aprovecha para ultimar el proyecto de su siguiente película. Prepara un film titulado *Lotta continua* donde tratará el tema de la alianza de la izquierda tradicional con las fuerzas capitalistas cuando intereses políticos y gremiales deciden aplastar cualquier otra representatividad. Decide un cambio y esboza lo que será *Saló*, un film en el que dejar bien claro que el triunfo en esta sociedad de los tecnofascistas se hace a condición de su triunfo como antifascistas en reino pleno de la sociedad de consumo. Se solucionan los problemas de rodaje y se termina la escena del baile.

Vemos como Pasolini está permanentemente atravesado por este discurso de legitimidades y soberanías políticas. Es clara su posición antifascista que pasa por revelarnos ahora los nuevos rostros con que este monstruo político se nos aparece. Con la izquierda discute sobre la construcción de la comunidad, con el malentendido de que no se trata de nostalgia sino de asegurarse otras formas de hacer sociedad después de que la mercantilización económica y la banalización legislativa halla acabado por borrar los lazos sociales. Es un malentendido en el que Pasolini decide sin embargo abundar con sus recuerdos de infancia en Frioli y su afirmación de un mundo pasado ya definitivamente desaparecido. Como ha señalado Pietro Barcellona la crítica al “vaciamiento” de los lazos sociales que las abstracciones del derecho y del dinero han significado en la modernidad no significan nostalgia alguna de épocas anteriores o por místicas comunidades naturales u originarias. Sabemos que la idea de comunidad no puede pensarse como un espacio opresivo y autoritario, sino como elección libre basada en la consciencia de que solo en la reciprocidad de las relaciones no dinerarias se produce el verdadero reconocimiento de la diferencia y de la particularidad. La comunidad puede ser el lugar donde se defiendan y se valoren las particularidades individuales, donde se evite la conversión de todos nosotros en “analfabetos sociales”.

Este empeño al que se refiere Barcellona lo era también de Pasolini, toda su atención estaba puesta ahí, todas sus denuncias eran contra los creadores de ese analfabetismo social. Cuando Pasolini refiere “las personas más adorables son aquellas que no saben cuáles son sus derechos” o “los derechos civiles son, en substancia, los derechos de los otros” se está refiriendo a los mismos, la alteridad de un subproletariado al que le exigimos que se desprenda de sus lazos comunitarios, que se conviertan en analfabetos sociales si quieren pasar a engrosar filas en nuestras ciudades modernas. La insistencia de Pasolini en esta gente, en señalar constantemente todo lo que podemos aprender de ellos como depositarios de los lazos de nuestra comunidad, la comunidad que estamos formando, eso le libera de sus propias y melancólicas llamadas a sentir nostalgia de la comunidad.

El hecho de que Pasolini detectara entre el subproletariado magrebí la emergencia de los nuevos conflictos de la modernidad, que señalara en los márgenes sociales que ellos ocupaban, la crisis de los valores comunitarios que solo en base a una ley banal y corrupta y a la conversión de cualquier comunicación social en intercambio dinerario mantiene el capitalismo consumista en nuestras ciudades modernas, es del todo ejemplar. Un análisis tan anticipado como el suyo nos permite sustraernos de cualquier diferenciación cultural puesto que el propio Pasolini está identificando culturalmente un mundo que viene de Nápoles, de Andalucía o del Magreb. Se trata por tanto de un problema estructural y económico al que los ingredientes culturales se están sumando como fantasmas, cortinas de humo con las que eludir el centro del problema, la lucha de clases, la creación de una nueva comunidad. Como en el ejemplo que extrae del Gramsci de *El misterio de Nápoles*, “Goethe había tenido razón en demoler la leyenda de la ‘holgazanería’ orgánica de los napolitanos y en observar que, por el contrario, son muy activos e industriosos. Pero la cuestión consiste en ver qué resultados efectivos tiene esta industriosisidad: no es productiva, no va dirigida a satisfacer las necesidades y las exigencias de las clases productivas”, y que extiende a todos los habitantes del espectro meridional, no es que no sean productivos sino que su productividad no está al servicio del capital.

Estos días lo ha referido Manuel Delgado con respecto a los conflictos obreros –investidos ahora de conflicto cultural con ese imaginario moderno que describe al árabe o al musulmán– en los arrabales de París refiriéndose también a nuestro proyecto sobre *La ciudad vacía*. La ciudad que narramos, la de los grandes arrabales obreros es la misma a la que entrega su cuerpo Pasolini. Es en estos mismos lugares donde ve como la mano de obra barata es ahora argelina o marroquí. Son las colonias obreras de Accatone o Mamma Roma las mismas de las que habla Delgado: “Aquella defensa de los bloques de viviendas no ignoraba sus innumerables defectos, como consecuencia de la pésima calidad arquitectónica de la mayoría de proyectos, pero subrayaba que la construcción de grandes conglomerados de pisos implicó, en un momento determinado, una definición de las expansiones urbanas que colocaba en primer término la cuestión de la vivienda social, un asunto que adquiriría un protagonismo que nunca había tenido antes y que no iba a recuperar con posterioridad a su abandono como fórmula de actuación urbanística. Además, se destacaba también cómo la forma de agregación de las viviendas y la provisión de espacios para el encuentro –derivadas de la inspiración de esa tipología en los postulados del Movimiento Moderno– potenciaron expresiones de intensa vida colectiva, entre las cuales la movilización y la lucha, insistir en ese elogio de las concentraciones de bloques como ámbito que demuestra las virtudes del conflicto en tanto que fuente de cohesión social. En ese sentido, habría que considerar si

entre los factores que determinaron el abandono del modelo de ciudades dormitorio no merecería figurar la evidencia de que este tipo de agregaciones humanas acababan constituyéndose en un núcleo de conflictividad difícil de fiscalizar políticamente y complicado de someter en cuanto experimentaba alguno de sus periódicos estallidos de insubordinación o insolencia. De hecho, el sistema de bloques implicaba una alternativa al amontonamiento de la clase trabajadora en determinados barrios antiguos o en centros urbanos, fáciles de cerrar con barricadas y desde los que los sectores más ingobernables de la ciudad podían hacerse fuertes y resistir los embates de la policía o incluso del ejército. Es bien sabido que fue esa tendencia de las clases trabajadoras europeas a encerrarse en barrios intrincados y convertirlos en fortines insurreccionales lo que justificó en buena medida las grandes operaciones urbanísticas de esponjamiento e higienización a partir de las últimas décadas del siglo XX, de las que la de Haussman en París sería el paradigma, pero que tendrían también en Barcelona un ejemplo no menos elocuente. Ahora bien, la opción de llevarse a la clase obrera a los suburbios y alejarla de los núcleos urbanos comportó resultados imprevistos, entre ellos el permitir formas de convivencia que tampoco eran tan distintas de las del vecindario tradicional y repetir la capacidad del barrio popular de devenir foco de antagonismo social.” Cuando Micciché hablaba de una Ciudad Pasolini se estaba refiriendo a esta, la que están asolando estos días los jóvenes parados, hijos de la emigración magrebí, en la periferia de París, la ciudad del conflicto que a Pasolini le gustaba reducir con este viejo texto anarquista italiano, salido del mayo parisién, decía Pasolini, no sin ironía: “que ardan los ayuntamientos y las comisarias, los cuarteles y los bancos, las notarías y las oficinas de registros, las iglesias y los cuchitriles, y se tomen por asalto los palacios, arrojando por la ventana a todos los gordos burgueses y a sus putas. Que se saqueen sin tardanza los almacenes que contienen víveres y prendas de abrigo; que se rompan los hilos telegráficos, las vías férreas y demás conductos de comunicación... barricadas, lluvia de cascotes y de agua hirviendo, lanzamiento de pedazos de vidrio, clavos de cabeza ancha para la caballería, tabaco en polvo o bombas de dinamita... hay que moverse por propia iniciativa, que se degüelle o se incendie donde haya habido crueldad o pueda respirarse una injusticia pasada; hay que odiar en exceso si se quiere amar con exceso en el futuro.” Pero continuemos con el escrito de Manuel Delgado en la urgencia de estos días de París: “Pero la prueba más cercana la tenemos en los hechos de estos días en la ‘banlieu’ de París y de otras ciudades francesas, erupciones de rabia que los medios de comunicación catalogan como ‘violencias urbanas’, desarrolladas por esa nueva clase obrera en buena medida alimentada por los flujos migratorios, cuyos jóvenes son víctimas de la explotación, la precariedad laboral, el paro, el racismo y la falta de expectativas de futuro. En resumen. Estamos viendo, en la devastación que conocen las periferias malditas de París, una de las razones que probablemente animaron a abandonar la opción de las ciudades dormitorio para atender la demanda de vivienda por parte de los sectores más vulnerables de la población: demasiado rencor junto. Hace unas semanas supimos en qué consiste la manera como en París se ‘soluciona’ el problema de la vivienda de los nuevos vecinos pobres. Los 24 inmigrantes africanos muertos como resultado de dos incendios en inmuebles en mal estado en que vivían en el centro de la capital francesa dan cuenta de que allí se enfrenta la cuestión de la vivienda social igual que aquí: obligando a los nuevos miserables a vivir en hogares insalubres, inseguros, con frecuencia clandestinos, pero sobre todo dispersos. Como aquí, allí la consigna es disolverlos por entre los intersticios y agujeros de la ciudad, difuminarlos, enterrarlos en vida bajo la alfombra de ciudades limpias y afables. Cualquier cosa menos permitir que se agrupen en territorios desde los que atrincherarse;

cualquier cosa menos permitir que se den cuenta de que son muchos y de que cualquier momento puede ser bueno para la venganza.”

Si he insistido en el texto de Manuel Delgado es porque implícitamente abunda en situar con exactitud los conflictos de soberanía y violencia en los mismos términos de Pasolini, explícitamente enfrentados a esas consideraciones “culturalistas” que señalan a la integración cultural como problema en un colectivo –los jóvenes parados de los arrabales de París– que precisamente ha sido vaciado de cualquier identidad, de cualquier lazo social, y precisamente, tal y como señalaba Pasolini, por la máquina de consumo capitalista. Mientras toda la prensa y la propaganda oficial insisten en hacer de este conflicto urbano un problema cultural, Delgado obvia cualquier referencia identitaria para poner el conflicto de clases en línea con los viejos movimientos que ayudaron a construir la ciudad moderna.

Es en ese sentido paradójico –por ejemplo, reaccionario a los ojos de la izquierda por su diatriba decididamente antimoderna, subversivo para la derecha por su reivindicación radical de los excluidos: otra forma de baile– en el que nos interesa Pasolini. En el mismo sentido paradójico que Giorgio Agamben –quien fue el apóstol Felipe en el film de Pasolini *El evangelio de San Mateo*– nos recuerda como constitutivo de toda soberanía: “el soberano está, al mismo tiempo, fuera y dentro del ordenamiento jurídico.” Sobre esa paradoja es sobre la que actúa Pasolini, vitalmente, como hombre de acción, aunque teóricamente –y esta es la fuente de tantas perplejidades en su vida– aún mantiene una idea de soberanía vieja, ligada al modelo sacrificial de lo sagrado. El propio Agamben ha puesto luces sobre el asunto al identificar cuerpo soberano y cuerpo sagrado, retomado este a partir de la idea romana del “homo sacer”, aquel a quien cualquiera puede dar muerte pero que, situado más allá del poder soberano que decide sobre la vida y la muerte, es insacrificable. En estos mismos sentidos que Agamben ha emparentado soberanía y exclusión en relación al bando, al bandido, en ese mismo sentido desarrolla Pasolini todo su argumento vital que culmina en el propio sucedido de su violenta muerte. Así, a menudo, la vida de Pasolini se presenta a menudo como una especie de semana santa, de vía crucis de la política que es ya biopolítica. En este sentido, el conflicto de la política moderna como máquina de sometimiento de la vida alcanza en la obra de Pasolini toda su expresión en la forma en que describe como la ciudad moderna expulsa y somete en sus márgenes las formas “verdaderas” de entender la vida de la comunidad. Es indudable que la potencia de la obra de Pasolini nace del planteamiento violento de esta pregunta que no alcanza nunca una respuesta satisfactoria, arrastrando una y otra vez un problema al que no da solución y que mantiene oposiciones antagonistas con toda su fuerza. Merece la pena decirlo aquí con las mismas palabras de Pasolini en *Las cenizas de Gramsci*: “El escándalo del contradecirme, del estar/ contigo y contra ti; contigo en la luz/ contra ti en las oscuras entrañas.// A mi traidor y paterno estado/ –en el pensamiento, en una sombra/ de acción– me he unido con el calor// de los instintos, de la pasión estética./ atraído por una vida proletaria/ anterior a ti. Para mi// es religión su alegría, no su lucha/ milenaria; su naturaleza, no su conciencia...”

Por eso, en el fragmento de cine elegido para su entrada en el Archivo F.X. podemos igualmente dilucidar esa potencia. El contradictorio gesto del soldado moro –sacar y meter la imagen sagrada– ante la naturalidad de su acto tiene su fundamento en la ambivalencia de la imagen del moro en la guerra de hechos y propagandas de nuestra guerra civil. De facto esta misma imagen fue comentada en la publicidad republicana como ejemplo de la barbarie y la rapiña de los mercenarios musulmanes que, al servicio

de la causa fascista, atentaban contra los valores de la civilización occidental que representaba la república. Es en verdad paradójico que el prejuicio racista se instalara de forma tan reiterada entre las fuerzas republicanas y revolucionarias de la izquierda. Es verdad que el golpe del 18 de julio lo da un ejército africanista, que despliega en la península tácticas de guerra colonial, pero precisamente solo los anarcosindicalistas fueron capaces de señalarlo y muy tímidamente. El ejército colonial español que había arrasado el norte de Marruecos en varias guerras imperialistas es quien inicia la rebelión, en el sentido total de la palabra: como práctica militar y como ideal político. Es ya sabido que el nacionalismo marroquí se opuso en gran medida a la participación de rifeños en las tropas de ocupación fascistas y que las malas cosechas y hambrunas del norte de África de esos años posibilitó una presión demográfica que las tropas de Franco supieron aprovechar para su ejército mercenario. Lo que a nosotros nos interesa sobre todo no son las razones históricas sino los imaginarios que las tropas moras encarnaban y que pusieron en marcha una serie de contradictorios discursos con los que también se hacía guerra civil. En su magnífico trabajo *La guerra que vino de África*, Gustau Nerín analiza toda la retórica de este discurso con un imprevisible planteamiento que ofrece este mismo relato con una nueva vuelta de tuerca: “La construcción ideológica de la alteridad constituyó una herramienta básica para incrementar la eficacia bélica de los rebeldes. Acusar a los republicanos de salvajismo era un medio para justificar la necesidad de dominarlos (el pretexto de civilizar a los salvajes había sido uno de los argumentos más empleados para legitimar la conquista de Marruecos y del conjunto del Tercer Mundo). En 1934 ya se alegó que la Legión y los Regulares, en Asturias, se habían encargado de defender ‘el orden y la civilización’. Franco, en ese momento, declaró que las operaciones contra los mineros revolucionarios constituían una ‘guerra de frontera’ en contra de ‘todas las fuerzas que atacan la civilización para sustituirla por la barbarie’. Mola, en sus directrices previas al golpe de 1936, argumentaba que el levantamiento era imprescindible porque el país corría el riesgo de caer en la barbarie.” Es evidente que los ataques iconoclastas de los revolucionarios fueron especialmente utilizados por la propaganda fascista para construir este imaginario de barbarie. En una guerra los crímenes y sus exageraciones publicitarias parecían la cosa más normal del mundo, pero los ataques a entes culturales y materiales eran motivo de encendidas polémicas que venían de lejos, del debate entre cultura y civilización que enfrentó a Europa durante la guerra franco-prusiana. Cuando se reconstruye en Castaño del Robledo la imagen de Santiago Matamoros se decide poner en lugar del soldado musulmán un soldado del ejército rojo, literalmente tallado en madera con el uniforme de campaña de la revolución de 1914. Anteriormente el propio ejército africanista había usado esta propaganda en la guerra de Marruecos con los propios rifeños. “La prensa española presentó como una ofensa intolerable que los rifeños destruyesen el retablo de San Jaime de la Iglesia de Nador, sin indicar que la obra representaba al santo en plena matanza de musulmanes” nos recuerda Nerín. En la propia publicidad del ejército franquista no podía suprimirse del todo una cierta ferocidad de los mercenarios rifeños, entre otras cosas porque sembrar el miedo era un cometido importante de sus noticiarios, comunicados de guerra y panfletos de propaganda. Esta violencia incomprensible y bárbara era real, en este sentido habían actuado todos los ejércitos coloniales europeos al reforzarse con tropas de asalto indígenas especialmente sanguinarias, a la que habían desubicado de sus viejos rituales de guerra, rompiendo cualquier atisbo de sentido entre la crueldad muchas veces simbólica de sus actos y la puesta en práctica de los mismos en unos territorios en los que ya no funcionaban sus viejos códigos sagrados. En los campos “otros” en los que ahora se desarrollaban sus guerras podían desarrollar toda su crueldad atávica montados

ahora en la maquinaria de guerra moderna. En la guerra civil las “razzias” o saqueos generalizados de las poblaciones conquistadas para pagar con un suplemento especial a la tropas regulares o a los legionarios seguía siendo lo habitual aunque los lugares sagrados quedaron explícitamente excluidos en un decreto del General Mola. Hubo excepciones, como el intento de asaltar el palacio episcopal de Badajoz por parte de los legionarios o el regalo que los regulares hicieron al general Franco, el brazo incorrupto de Santa Teresa, una reliquia que procedía del convento de las Carmelitas de Ronda y que nunca fue devuelto a sus legítimas propietarias. Una página del libro *Islam y guerra civil española* de Francisco Sánchez Ruano habla elocuentemente de esta cuita iconoclasta e iconodúlca de 1936: «La religión era usada por el diario falangista *Arriba*, en fotos de moros y jinetes con la inscripción: “Con Sidi Franco a la guerra contra los ‘sin Dios’.” También el profesor arabista Miguel Asín Palacios afirmó: “La imagen del Sagrado Corazón estaba en el pecho de muchos de nuestros Regulares”, y, en una ocasión, cuando se iba a descolgar la imagen de la Virgen en un hospital de sangre, un moro protestó: “No descolgar. Virgen ser buena para todos.” Y definía: El extraño espectáculo de nuestros soldados marroquíes al asaltar posiciones enemigas entonando letanías que imploran la ayuda del Dios de los ejércitos. Un Regular asalta la trinchera y dice “se rinda” a un marxista. “¡Tú no estar de Mahoma!” Los marxistas eran para los marroquíes “¡perros sin religión!...” Un sargento de Regulares, al oír a Franco en Burgos, gritó: “¡Dios y España luchamos!” El mismo Franco aceptó la importancia del catolicismo en el belicismo de sus moros: “Los moros están encantados con la guerra. Llevan ‘detentes’ del Corazón de Jesús que en Sevilla les colocaron las muchachas. Dicen: ‘Hacía tiempo que no podíamos matar hebreos.’” Los soldados moros eran islámicos pero estaban contra la profanación de imágenes cristianas que hacían algunos rojos, al ser imágenes religiosas, y de ahí que las muchachas pusieran escapularios en los uniformes de los moros. Al principio, Franco y los suyos acusaban a los hombres de la República de “negar a Dios”, lo que les atrajo a elites y pueblo marroquíes; luego intervino la URSS en la guerra..., dijeron a los moros que la “nueva España” estaba en mortal combate contra el comunismo, “enemigo declarado de la religión islámica”. Los jefes militares rebeldes jugaron todas las cartas para llevar a los moros a la matanza, sembrando la confusión en ellos sobre el ateísmo de los rojos.». Es cierto que el párrafo se deja llevar por ciertas mitologías, como aquella potente imagen de Sencourt en la que narra una caravana del ejército franquista con autobuses llenos de soldados moros que portaban en sus cubiertas un botín de guerra en el que se mezclaban viejos radiadores, máquinas de coser y emblemas religiosos. Lo que intentamos entender es la ambigüedad del gesto del soldado moro que arrastra fuera de la iglesia la imagen sagrada y la devuelve apurado, sin entender muy bien donde estaba lo “malo” de su inmediato gesto. Y lo intentamos entender con una herramienta que nos sirve también al modo de las contradicciones y paradojas pasolinianas. Por eso quizás sea desde la óptica republicana que mencionábamos al principio desde donde sacar mayor enjundia al pequeño baile de nuestras imágenes. Por mucho que podamos acudir a la participación de soldados magrebíes en las Brigadas Internacionales o a los intentos de CNT de apoyar una sublevación rifeña en la retaguardia franquista bajo la promesa de la descolonización, los planteamientos de los republicanos con respecto a los moros resultaron reaccionarios y pusieron mitologías conservadoras al servicio de su propaganda con igual sevicia que los rebeldes fascistas. Otro de los libros ejemplares sobre *La imagen del magrebí en España* de Eloy Martín Corrales nos brinda una página sustanciosa: “Este planteamiento permitió criticar la contradicción que significaba que los musulmanes, descendientes de los expulsados de España en los ocho largos siglos de Reconquista, fueran ahora utilizados por los nacionales para combatir la República; crítica que no dejaba de tener

ambigüedad. Esta idea subyace en la composición de Alloza en la que dos regulares muestran delante de un cuadro de Santiago Matamoros la cabeza cortada de un adulto y el cadáver de un niño, al tiempo que le comentan: ‘No ens negarás, Jauniet, que estás fent un paper ridicul!’ Tampoco debe extrañar que se explotara a fondo el aparente contrasentido de que los autoproclamados defensores exclusivos de la religión católica contaran entre sus filas con unidades formadas por musulmanes, que quedaban automáticamente convertidos en defensores de los valores cristianos. El hecho de que los mismos nacionales llamaran ‘cruzada’ a la guerra civil también fue explotado con ironía por sus adversarios. En opinión de los republicanos, la confraternización de la Iglesia católica y los musulmanes se traducían en un aumento de la ferocidad del bando franquista. A la vista de lo expuesto no debe extrañar que para los republicanos la alianza entre la Iglesia reaccionaria y los marroquíes fanáticos se concretara, entre otras abominables acciones en el fusilamiento de Jesucristo, hijo de un artesano, como ilustraba un periódico de Gijón. Los republicanos también se burlaban de como los marroquíes, al igual que los alemanes y los italianos, pudieran contribuir a civilizar algún pueblo, máxime cuando eran considerados bárbaros y salvajes. Sarcásticamente se denunciaba que los nacionales pretendieran la ‘españolización’ del país recurriendo a otras tropas extranjeras, entre ellas a las norteafricanas. Lógicamente este tema fue muy explotado en Cataluña, parte de cuya población y clase política era especialmente sensible a semejante proyecto. Desde una perspectiva no exenta de tintes racistas y de conservadurismo se contraponía la ‘blancura’ de los ‘rojos’ o republicanos a la negrura de los ‘blancos’ o ‘nacionales’, especialmente de sus unidades marroquíes. Para aumentar la sensación de salvajismo, estas fueron presentadas a menudo con la tez negra. Un poema de José Bergamín, centrado en la figura de Mola, incluye un juego de palabras por el que Franco ‘le anuncia tropas mulatas’.”

Recordemos que en noviembre de 1975 es asesinado Pasolini. Un periódico español rubricó su muerte con estas palabras: “Pasolini se ha ocupado de recordar, de repetir que la desolación de sus proletarios no ha de aliviarse tan solo con mejoras sociales.” En España, el dictador Francisco Franco entraba en coma el mismo día, protagonizando una agonía de veinte días en que su cuerpo fue mantenido con vida en un espectáculo obscuro de vísceras, partes médicos, bombonas de oxígeno y bolsas de sangre. La anécdota sirvió a Foucault para introducir por primera vez en su discurso la palabra biopolítica. Aquellos días sirvieron también al gobierno de Marruecos para gestionar la famosa Marcha Verde con la que reclamaban a España la descolonización de sus territorios en el Sahara. Pasolini nos había dejado años atrás su poema *Negociaciones con Franco*: “¿Qué hay en el sol/ encima del cementerio/ de Barcelona?// Nada, pero entre el andaluz,/ entre el andaluz y el sol,/ hay una vieja ligazón.// Su alma se ha despegado de él/ y ha venido a vivir/ bajo el cementerio de Barcelona.// Un alma puede hacerse castellana// y un cuerpo seguir siendo andaluz/ ¡bajo el mismo sol!// Se dice que almas africanas/ se han vuelto blancas,// y no por voluntad del Señor./ (Pero ningún Señor de Barcelona/ yendo a Andalucía/ ha tenido un alma negra).// Antes de hacerse castellana/ el alma debe aprender catalán/ dentro de un cuerpo andaluz.// Dichoso pues quien aprenda valón,/ porque su cuerpo está en el sol,/ en el gran sol del mundo.// Pero aquí se pasa de sol a sol,/ y entre el catalán y el andaluz/ no hay más que el ojo del castellano.// Sí, entre el andaluz y el Francés/ está el sol de los soles,/ no el sol de un cementerio.// Si él habla castellano,/ aprendiendo mientras tanto catalán, // da el alma por pocas pesetas./ No a cambio de la razón/ como el árabe o el negro/ al sol de Lille o Pigalle.// Una barraca para un alma,/ un montón de tugurios para un montón de almas,/ un fuegucillo encendido bajo el sol.// ¡Sol de Cataluña!/ ¡Fuegucillo de Andalucía!/ ¡Garrote de Castilla!// Tierra de España,/ ¿qué esperas bajo el sol/ que no es más que

sol?// Un viaje de mil horas/ para encontrar un cementerio/ y un montón de barracas.// Hay que venir a España/ para ver el silencio/ de un hombre que sólo es un hombre.”

Y volvemos a Ciudad Badía. ¿Cómo no van a temblarnos las manos al manejar estas herramientas en Ciudad Badía y no querer decir el nombre de Pasolini en vano? En 1968 el poeta italiano visita la ciudad de Turín. Como encarnación de la auténtica “Civitas Dei” del capitalismo industrial –“pero nadie ha estado nunca en una “Civitas Dei” y en Turín hemos estado” escribirá Pasolini– el cineasta se plantea la labor del artista en la ciudad moderna: “Porque hay datos existenciales, inmediatos, concretos de ‘comportamiento en el comportamiento’ de que, al parecer, la sociología no puede ‘hablar’. ¿No será entonces tarea del artista ‘hablar’ de esas cosas que la sociología excluye de sí, en términos prácticos, ‘hablar’ de las supervivencias? (Supervivencias del mundo campesino, de la burguesía provinciana que gustaba dar un sabor artesanal a sus primeras industrias, del modo de vida meridional, etc., etc.) Si fuese esta la misión de un artista en Turín, es decir, devolver a la confusión y la incertidumbre a esos habitantes de una ciudad industrial a quienes los sociólogos tienden a esquematizar con limpidez y seguridad, entonces hay que decir que el ‘realismo’ instintivo de un escritor, con ese poco de anideológico y existencial que ello implica, está destinado siempre, sin lugar a dudas, a librar ‘batallas de vanguardia’. Batallas en que, a fin de cuentas, tienen lugar las verdaderas masacres. Los falsos artistas, los llamados artistas de moda, voluntarios de las ‘batallas de vanguardia’, no libran en realidad sino duelos de salón y virtuosismos en que nunca hay un solo caído.”

Salvando todas las distancias solo nos queda ser modestos para no perder la vida. No podemos dejarnos avasallar por la potencia Pier Paolo Pasolini. Modestamente solo nos cabe ofrecer algunas aproximaciones, impropias quizás de un “escritor realista” pero destinadas sin dudas a llevar “la confusión y la incertidumbre” entre los habitantes de *La ciudad vacía*.

Una noticia de 1936 recogida en *Terrassa 1936-1939. Tres anys difícils de guerra civil* de Baltasar Ragon –“Un grupo de milicianos se presenta en casa de todos los fotógrafos de esta ciudad y se incautan de todos los clisés de varones adultos”– nos lleva a editar un conjunto de siete postales con el que recomponer un mapa “racial” de ciudadanos. Todas ellas son fotografías incautadas de una manera u otra en Ciudad Badía. En Las postales actuamos en plan fotomatón. Pero el quid de la cuestión está en los envíos, en la puesta en correos de esas postales. Las líneas de estos envíos trazan un mapa, una cartografía que ironiza con los atlas de razas, los libros de mezclas, los cuadros de etnias: charnegos, polacos, payos... Pasolini gustaba habitualmente de darle uso a estas palabras.

En torno al periplo independentista de Badia del Vallès se construye un segundo trabajo, *La Independencia*. Podemos afirmar que desde su proyecto en 1964 hasta alcanzar *La Independencia* como municipio, la comunidad social de Badia ha estrechado sus lazos a través de la lucha vecinal, en las reclamaciones de mejoras en las condiciones de vida, en el reconocimiento de su derecho a habitar viviendas ocupadas y en reformar las que legalmente le habían sido distribuidas, hasta las luchas por lograr la independencia como municipio. En estos momentos de luchas el conflicto de identidades y soberanías no pocas veces se ha explicitado: las agrupaciones de vecinos en torno a las distintas procedencias regionales, la ocupación de viviendas por parte de un grupo de ciudadanos en su mayoría de procedencia gitana, las políticas de catalanización efectuadas tras el beneplácito de la Generalitat a *La Independencia*

municipal, etc. Algunos textos de Pasolini han sido contruidos con un alfabeto de imágenes, tal y como quería el propio cineasta italiano, que proceden de estos “ciclos” de luchas.

No hay que inferir demasiado el sentido de estas líneas para entender la propuesta de circulación que le damos a la película de imágenes en la entrada *Pasolini* del Archivo F.X. Es evidente que el conflicto entre soberanía y sujeto se resuelve para Pasolini en torno a las paradojas de la identidad. El dance del moro que arranca y devuelve la figura a terreno sagrado se pone en circulación como reverso de distintas leyes que quieren ser texto –en el sentido de las religiones del Libro– de distintas soberanías. Desde la *Declaración de los derechos del Hombre* hasta el *Acta fundacional de Badía*. Están también, con cierta urgencia la *Constitución española* y la versión que se discute del *Estatut de Catalunya*. También, siguiendo a Pasolini, hemos sumado un acta de derechos que circula en internet y que tiene como beneficiarios, paradójicamente, a los *Sinpapeles*.

Ute Meta Bauer

Pedro G. Romero

Files fue un proyecto de Octavio Zaya para el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León o MUSAC. La idea tenía algo de concurso. Se convocó a treinta y tantos comisarios de arte y se les invitó a cada uno a seleccionar tres artistas o cuatro, cuyo trabajo consideraran representativo en la escena actual. Se trataba claro de un proyecto promocional del nuevo museo que optaba por los canales del supermercado y de la librería comercial para poner en circulación su marca. La puesta de largo de esta franquicia del estilo internacional, un poco en las maneras de Benetton o Taschen, desplegando un importante esfuerzo editorial para alimentarlo con este tonto jueguecito no dejaba de contener algunas sorpresas. El propio comisario del proyecto se admira de que todos los comisarios de arte contactados han aceptado sin dudar la participación en dicho concurso. Muchos de ellos alimentan su trabajo en pos de una cultura crítica pero parece que esta propuesta, tan ligera, aliviaba la seriedad de su recto proceder. Esta era la invitación a una fiesta y claramente fuera de las horas de trabajo, así que no parecía este el momento del antagonismo y la controversia. En la fiesta además se prometían succulentas viandas y alguna vez habría que probar. Parece que entre los artistas seleccionados, más de 130, sí que hubo algunos a los que el juego pareció algo tontorrón. Se trataba de incluirnos en un archivo lúdico, informativo, un manual para los profesionales del arte. Y sí, hubo algún artista al que la invitación le pareció un ejercicio bastante mundano y si no acostumbraban a aceptar las invitaciones a casa del embajador, las recepciones comerciales o las prebendas de la oficialidad, a ver qué hacían en esta fiesta. Por lo que toca al Archivo F.X. la invitación llegó de parte de Víctor del Río, con el cual estamos colaborando en un proyecto en el Museo Patio-Herreriano y todos teníamos la sensación de que nos estábamos colando en una fiesta que no era, desde luego, la nuestra. Una cierta pereza intelectual –solicitudes curriculares, explicaciones publicitarias, venta a domicilio, etc.– nos aleja habitualmente de este tipo de saraos pero en esta ocasión la banalidad invitaba al juego.

Fue de esta manera que el Archivo F.X. decidió dar entrada a todos estos comisarios de arte en nuestras particulares *Files*. Particularmente a este grupo de comisarios agradeciéndoles el esfuerzo que realizan por sacar adelante los trabajos de artistas radicales a lo largo y ancho de este mundo. El problema estaba en darle una cierta entidad a este *Files* puesto que las entradas al Archivo F.X. por mucho que compartan una lógica del sinsentido, un poco a la manera de *Como escribí algunos de mis libros* de Raymond Rousell, no deja de regirse patológicamente por un cierto régimen de cosas. El principio del juego, encontrar una homofonía entre la imagen o el suceso iconoclasta y los significados del termino o entrada que desde el amplio campo del proyecto estético moderno lo iban a nombrar, debía de cumplirse a rajatabla con esa deriva paranoica que le es propia y sin la cual su taxonomía ni tan siquiera podría entrar en el reino del “non sense”. Una primera recomendación parecía llevarnos por el camino de los comisarios políticos pues, a menudo, muchas de las imágenes y sucesos de la iconoclastia política en España, sobretudo en los hechos cercanos a la guerra y revolución de 1936, se pueblan de esta figura marcial: el comisario político incautando bienes de una iglesia, el comisario político reprimiendo a un grupo de anarquistas durante el pillaje de un archivo eclesial, etc.

En un libro de Giuliana di Febo, *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, encontramos las claves en que se iba a desarrollar nuestra taxonomía. De alguna manera

el suceso iconoclasta había armado la guerra de propaganda en nuestra contienda civil hasta tal punto que se habían legitimado estas prácticas como elementos para construir una teología del mal. Las figuras de madera mutiladas, los templos destruidos por la dinamita, los ritos prohibidos, fueron más importantes en la guerra de las ideas puestas en conflicto que, por ejemplo, el asesinato de sacerdotes católicos o las distintas marcas a que fueron sometidos los practicantes de la religión de Roma. Este escándalo teológico nos brindó una cadena de actos reparadores, de entronizaciones marianas, de restituciones de espacios para el culto, que lo convirtieron en elemento fundamental del ritual político del franquismo a la hora de hacer aplastante su victoria. Llorar a los sacerdotes muertos tenía algo de duelo y, por mucho que dios les hubiera gratificado su martirio con una cómoda estancia en el cielo, no era con funerales como habría de celebrarse su triunfo. Y aunque en la “biblia” de la *Historia de la persecución religiosa en España 1936-1939* del obispo Antonio Montero Moreno se dedica un espacio menor a lo este autor llama el “Martirio de las cosas”, en la guerra de propaganda real la victimización de los nacionalistas circuló por derroteros bien distintos. Entre otras cosas porque entre las clases populares, a las que esta retórica publicitaria trataba de convencer, las figuras populares de cristos y vírgenes, tan ligadas a celebraciones rituales de procedencias paganas y ligadas a efectos de la cultura popular que superaban con creces las leyes de la religión oficial, les eran extraordinariamente simpáticas, muchos más desde luego que curas y otros militares de dios que acumulaban sobre sus espaldas un largo historial de maledicencias y sospechas. El historiador Francisco Espinosa ha demostrado como en la baja Andalucía, en la que la guerra civil fue poco más que un golpe de estado de pocos días y una brutal represión en la que la ausencia armada de un enemigo convirtió en un sangriento campo de concentración, las imágenes religiosas destruidas en los pocos días de resistencia que siguieron la asonada militar del 18 de julio, sirvieron para compensar simbólicamente los miles de asesinatos cometidos en la represión contra elementos izquierdistas, los “rojos” que sistemáticamente fueron eliminados. En el actual debate de la memoria histórica sigue fluctuando este debate de forma que en los abundantes recuentos de muertos y asesinados, las abultadas cifras que cargan a los fascistas con mayores crímenes en su represión vienen compensados con que en aquel pueblo se quemó no se qué cristo de las aguas o virgen del mayor dolor.

Quizás antes de intentar apuntar el parentesco entre esta ideología reparadora y las prácticas en el trabajo de los comisarios de arte, a los cuales también se les llama curadores, convenga dejar constancia del listado completo de expertos en arte que pasaron a engrosar las entradas del Archivo F.X., sobre todo para que capten en las leyendas de los pies de foto que acompañaban el nombre de cada uno de ellos y de su correspondiente fotografía, que no se trata de una anécdota aislada y que la operación intelectual de redención tenía muchas formas y muchas causas. El listado que sigue da estas entradas en cursiva y a continuación el texto que describe la imagen de su correspondencia. Un muestrario completo de fichas de lectura con el que pueden hacerse una idea del fenómeno.

Adriano Pedrosa, Emoción religiosa y militar de la procesión del Corpus en Aguilar de Campoo. Una felonía reparada y las armas se rinden ante Dios. *Agustín Pérez Rubio*, Los hijos de Serrano Súñer, con el estandarte del Corazón de Jesús: “Reinaré en España”. *Antonio Zaya*, El capuchino falangista, padre... que lleva el consuelo de sus palabras a nuestros soldados. El atuendo fue rescatado de la barbarie marxista que quiso despojar de este modo a nuestros santos. *Arakis*, Escritos obreristas, sobre tablillas, de los prisioneros claretianos. *Barbara Steiner*, Una fotografía sensacional, y bien poco

divulgada, de la España republicana: nada menos que una misa en la Barcelona de 1938. La carta confidencial del vicario del general Torrent deja las cosas en su punto. Las misas de 1938 no fueron más que una concesión del doctor Negrín a las peticiones del “gobierno vasco en el exilio” y a la propaganda cara a la Europa liberal. Pero las inmediatas protestas de la prensa extremista no permitieron albergar ilusión alguna sobre las posibilidades del culto público en la zona republicana. Totalmente nulas en 1938 como en 1936. *Bart de Baere*, Iglesia Mayor de Benasal, desvalijada y destrozada, y, al fin, recuperada. *Carolyn Christov-Bakargiev*, Junto al ermitorio de la Mare de Déu del Lledó fue localizado en 1938, entre un montón de piedras, la parte superior de la imagen relicario del siglo XVII. El empleado municipal señala el lugar exacto donde se descubrió. *Chiara Bertola*, El padre Esteban Gómez, capellán del tercio de requetés que operaba en el frente del Centro, celebra misa de campaña en el cerro de Cabeza Fuerte, en la primera línea del sector del Jarama, donde se podía divisar, antes de que fuera destruida por los milicianos rojos, una Cruz marcando el camino. *Estrella de Diego*, Un testimonio gráfico de excepcional valor documental: las tropas de Queipo de Llano eran recibidas por grupos de mujeres portando la imagen de la patrona del pueblo. *Evelyne Jouanno*, Sadismo deicida. Piedralaves: La cabeza, único resto de una imagen de Jesucristo, colocada por almas buenas en esta forma en recuerdo y reparación. *Francesco Bonami*, Un legionario di Franco in ginocchio davanti alla Vergine di Malaga dacapitata dalle truppe rosse. *Guillermo Santamarina*, La parroquial de San Pedro de Figueres fue arrasada. A la liberación, sobre los restos que quedaban se ofreció una Misa. *Hans Ulrich Obrist*, Exposición de objetos de culto que los católicos alemanes envían a España con destino a las iglesias devastadas por los rojos, que se celebra en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. *Hou Hanru*, Tibidabo. Diversos aspectos de los actos de reparación al Sagrado Corazón de Jesús una vez librada la Ciudad Condal por las tropas victoriosas del Caudillo. *Isabel Carlos*, Diciembre de 1937. Altar preparado para el Santo Sacrificio en un departamento secreto, lejos de la mirada de los marxistas. *Javier Hernando*, Restitución a la Virgen de Begoña de las joyas que la fueron robadas por los rojos-separatistas. La esposa del Generalísimo preside el acto, con el General López Pinto y otras personalidades. *John Peter Nillson*, Diciembre de 1937. Tabernáculo oculto en el hogar. *Lauri Firstenberg*, En señal de desagravio, el nuevo Presbítero José María Torres, dirigiéndose con sus acompañantes a la Iglesia de Nules en su Primera Misa después de su saqueo y destrucción. *María Inés Rodríguez*, Alcoi. Parroquia de la Natividad de Nuestra Señora o Santa María, en reconstrucción después de su destrucción por las hordas marxistas. *Mark Nash*, Robo sacrilego y manifestación de protesta. Los fieles contemplan –la fotografía es el mejor testimonio de su pena– los destrozos causados por los sacrilegos ladrones. En la Catedral de Valencia unos salvajes ataron con una cuerda la imagen de la Purísima, que se veneraba en una magnífica hornacina, y la derribaron al suelo, destrozándola bárbaramente y apoderándose de todas las alhajas que tenía –35 sortijas, 5 pulseras y un collar–. Una manifestación de católicos se dirige al Gobierno civil. Hay en todos un firme deseo de exteriorizar la protesta por el bárbaro hecho. *Massimiliano Gioni*, Apoteósico recibimiento tributado a nuestros soldados, que portan el Sagrado Corazón de Jesús, a su entrada en Santander. *Nadia Rollert*, Aunque Guernica se ha llevado la fama, en realidad fueron más insistentes y mortíferos, aunque menos espectaculares, los bombardeos del bando nacionalista sobre Durango. Uno de ellos ocasionó numerosas víctimas cuando una bomba cayó sobre el templo de la fotografía en plena celebración de la misa; el sacerdote oficiante, que aparece en primer término en este impresionante documento gráfico, fue uno de los muertos. El partido nacionalista vasco hizo honor pública y privadamente, a su constitutivo catolicismo y el país vasco fue la excepción

–en cuanto a celebraciones del culto– en toda la zona republicana. *Octavio Zaya*, El autor de este libro sacando el Santo Cáliz de su emparedamiento en el pueblo de Carlet. *Okwui Enwezor*, Las cofradías de Semana Santa fueron aprovechadas por los sublevados para legitimarse. Arriba, el general Queipo de Llano preside la procesión del Gran Poder. *Peio Aguirre*, Bilbao. Aniversario de Calvo Sotelo. Santificación de una plaza profanada. *Rafael Doctor Roncero*, Agustín Aznar jura su cargo de consejero nacional de FET y de las JONS. Entre el crucifijo –incautado a profanadores del ejército republicano– que preside la mesa y el nuevo jerarca falangista asoma la cabeza, como un inoportuno testigo, el gigantesco embajador de la Alemania de Hitler en la España de Franco. *Rosa Martínez*, El 5 de agosto de 1936, las tropas del general Queipo de Llano entraron en El Pedroso. Una de las primeras acciones fue evitar que la Virgen del Espino sufriera daños en un pequeño incendio que pudo ser sofocado. La patrona fue paseada por el centro del pueblo. El joven falangista que sostiene la imagen es Manuel Vázquez Alcaide “Pechohierro”, que días después fue escolta del general Franco en Sevilla. *Sandra Antelo Suarez*, La persecución religiosa indiscriminada, la confrontación del marxismo con la Iglesia, planteada sin rebozo desde el primer día republicano en Sevilla, fue una constante entre 1931 y 1936, sobre todo durante el Frente popular. Iniciada la guerra, la explosión de odio antirreligioso fue impresionante, de una crueldad primitiva. En la imagen, Cristo Roto del Museo del Requeté. *Suzanne Ghez*, Oración por los Caídos. Altar de reparación en el Alcázar de Toledo. *Thelma Goleen*, El general Queipo de Llano posa entre los hermanos de La Macarena con el paso de esta al fondo. Tras el general asoma el auditor de la división, quien, siendo a su vez general, presidiría durante años la popular cofradía. *Ute Meta Bauer*, 20-9-1939. Alcalá de Henares. Madrid. En el reformatorio de Alcalá de Henares 300 presos redimen su pena por el trabajo. En la imagen, unos reclusos construyen cruces de madera, muy solicitadas por los industriales, en una sección del taller de carpintería. *Victor del Río*, De guardia ante la iglesia saqueada. *Victor Zamudio Taylor*, Camaradas del Servicio de Recuperación artística que adelantan con sus sonrisas la alegría por la Custodia y demás objetos del Culto rescatados. *Viktor Misiano*, El gobierno Maura de 1919 convencía al sinceramente católico pero nada vaticanista rey Alfonso XIII para que consagrara oficialmente España al Sagrado Corazón de Jesús, devoción típicamente francesa, muy fomentada por los jesuitas decimonónicos y floreciente entre los dos concilios vaticanos. El monumento, levantado en el centro geográfico de España, a catorce kilómetros de la Puerta del Sol de Madrid, se convirtió así en símbolo del catolicismo militante y politizado –sectario, en parte por el sectarismo de sus enemigos– de la España del primer tercio del siglo XX. Al principio de la guerra civil el monumento fue derribado por los milicianos, pero los nacionalistas lo reconquistaron en la marcha sobre Madrid; el “Cerro Rojo”, así rebautizado por sus enemigos, fue campo de la primera batalla de la bisoña XII brigada Internacional y objeto de varios ataques de la Brigada Líster, quien en sus recuerdos tiene el buen gusto de llamar al cerro por su verdadero nombre. Pero el alcor enmuñonado quedaría como avanzada nacionalista hasta el final de la guerra. *Yu Yeon Kim*, Restitución del culto y propaganda política fueron exponentes del contenido religioso de la confrontación ideológica durante los años republicanos y de guerra. *Yuko Hasegawa*, Pero no tardaron mucho los soldados de España, en llegar y colocar la bandera española sobre los escombros del monumento al corazón de Jesús destruido en el Cerro de los Ángeles. *Ywona Blatswick*, 7-4-1939. Madrid. Celebración del vía crucis el día de Viernes Santo. El Cristo de la Victoria de Maravillas es llevado desde la iglesia de San José hasta la puerta de Alcalá, para una misa pontifical ante el “altar de los Caídos”.

Por supuesto la operación taxonómica se hizo en ese estado del sueño en el que lo azaroso se confunde con los pocos datos que te llegan de la realidad. Lo poco o lo mucho que sabíamos de estos profesionales del arte no daba lo suficiente como para poblar un campo del proyecto radical moderno. La inclusión de muchos de estos nombres se debió a la propia dinámica del juego y su aceptación a participar en *Files* fue el juego que le abrió entrada en el Archivo F.X. Después, una vez visto el trabajo final que se expone en el libro *Files*, que editó el MUSAC en 2004, las propias reglas del juego se vieron confirmadas. La radicalidad de los trabajos expuestos presentaba una clara vocación iconoclasta –himnos pornográficos, denuncias violentas, gusto por lo grotesco, gestos convulsos, provocación textual, etc.– de la cual el Archivo F.X. no se libraba obviamente. Como hicieron en su día los historiadores del arte José Hernández Díaz, Antonio Sánchez Corvacho o Manuel Sánchez Camargo poniéndose al servicio de esta “otredad” artística que significaba la mutilación de imágenes religiosa o la profanación de los espacios del culto, el trabajo del experto en arte contemporáneo pasa por legitimar y redimir estas mismas prácticas para que salgan del espacio oscuro y marginal en el que se efectúan y pasen al sacrosanto lugar del museo. Esta experiencia de redención no necesita necesariamente la identificación del mediador con la obra y su mensaje. Sea en pos de constituir un archivo del mal o un museo crítico, la relación epistemológica con las obras es la misma y esta sufre un proceso de reeducación semiológica que la adecua al nuevo espacio en que se va a mostrar. Estas operaciones usan el mismo manual de instrucciones, sea cual sea la tecnología con que se aplican. Es en ese contexto de redención donde la circulación de estas obras falla estrepitosamente, puesto que en la expectación a que son reducidas falta cualquier utilidad, cualquier uso común que a estas producciones se les quiera dar. El efecto que causan es religioso, necesita de espectadores creyentes o dispuestos a creer en esta nueva iglesia. La sacralidad entendida con el viejo concepto “batailleano” de lo maldito ocupa cómodamente los terrenos de una nueva sacralidad. Estamos hablando entonces de esta actividad curatorial como una suerte de sacerdocio. Si tomamos el texto de Giorgio Agamben sobre el Museo en relación a los espectadores, nosotros estamos subrayando el trabajo de los sacerdotes que administran estos templos. Es un texto algo largo, pero conviene transcribirlo antes de seguir el razonamiento: “Por eso, en el Museo, la analogía entre capitalismo y religión se vuelve evidente. El Museo ocupa exactamente el espacio y la función que en otro tiempo estaban reservadas al Templo como lugar del sacrificio. A los fieles del Templo –o a los peregrinos que recorrían la tierra de Templo en Templo, de santuario en santuario– corresponden hoy los turistas, que viajan sin tregua por un mundo extrañado en Museo. Pero mientras los fieles y los peregrinos participaban, al final, en un sacrificio que, separando a la víctima en la esfera sagrada, restablecía las relaciones precisas entre lo divino y lo humano, los turistas celebran sobre su persona un acto sacrificial que consiste en la angustiada experiencia de la destrucción de todo uso posible. Si los cristianos eran ‘peregrinos’, es decir extranjeros sobre la tierra, porque sabían que su patria estaba en el cielo, los adeptos al nuevo culto capitalista no tienen patria alguna, porque viven en la forma pura de la separación. Donde quiera que vayan encuentran multiplicada y llevada hasta el extremo la misma imposibilidad de habitar que habían conocido en su casa y en su ciudad, la misma incapacidad de uso que habían experimentado en los supermercados, en los Malls y en los espectáculos televisivos. Por eso, por cuanto representa el culto y el altar central de la religión capitalista, el turismo es hoy la primera industria del mundo, que moviliza al año a más de seiscientos cincuenta millones de personas. Nada es tan sorprendente como el hecho de que millones de individuos se arriesguen a experimentar en carne

propia la experiencia quizás más desesperada que sea posible: la de la pérdida irrevocable de todo uso, la imposibilidad absoluta de profanar.”

Pues bien para que los modos de la profanación desaparezcan, para que esta pérdida irrevocable de todo uso se de, alguien tiene que desactivar la carga profanadora que estas operaciones lingüísticas –me estoy refiriendo a los trabajos del arte– llevan consigo. Esta actividad, del todo común en el mundo de la cultura, implica escenificar además esta domesticación cada cierto tiempo de forma que este continuo retorno del gesto iconoclasta sea una necesidad, una ley que garantice en el nuevo templo la imposibilidad absoluta de profanar. A nadie debe sorprender por tanto el “no va más” de la actividad de nuestros artistas en su pulso por superarse continuamente en las aguas de lo abyecto. La máquina que desactiva la potencia política de todo este material necesita de la repetición y del efecto circense del más difícil todavía para cumplir su función.

La misma operación de redención social con la que funcionaron estas escenas de desagravio y sacramentalización en el primer franquismo tuvo lugar en el plan de reconstrucción de ciudades y tramas urbanas después de la guerra. *Reconstrucción*, precisamente, era el título de una de las revistas que desplegó esta operación ideológica. El intento de reconstruir en España ciudades modernas está enmarcado pues en esta misma operación conceptual que después la radicalidad contemporánea –especialmente la avanzadilla arquitectónica– llamaría posmoderna. Un fragmento del texto de Ángel Gutiérrez Valero para *Culturas de Archivo*, precisamente sobre la revista *Reconstrucción* puede abundar significativamente en lo que hasta ahora venimos diciendo. Se trata de una apostilla al reportaje sobre la reconstrucción de Belchite y del subrayado icónico que se hace de la destrucción de su iglesia: “La referencia a la iglesia no es gratuita. Sitúa en vanguardia del discurso la religiosidad, cuya reconstrucción ha de canalizar la totalidad de las fuerzas que operan en los territorios reconquistados; la retórica no evidencia únicamente el carácter del catolicismo como motor del artificio inventivo. Fijar visualmente la ruina inculca un mayor número de planos semánticos a su metamorfosis en monumento, una labor en la que cobran especial virulencia las recurrencias sentimentales y propagandísticas. Los iconos de la destrucción construyen el paisaje que justifica la acción de la posguerra; en su persistencia y conservación se despliegan los signos que identifican a los responsables y cualifican sus acciones. Limitada a su dimensión militar, la guerra se interpreta en términos apocalípticos; en ella, los ejércitos se sustituyen por hordas, los ideales por odio, la victoria por la destrucción; la muerte no simboliza el más alto grado de crueldad inherente a la guerra: incluso en términos de exterminio, siempre se podrá llegar a una identificación objetiva, individual; será la aniquilación de los símbolos, de los elementos comunes que trascienden al sujeto e identifican a la colectividad. Recogidos en la definición de la misión de Regiones Devastadas estos aspectos resultan especialmente significativos en su redacción, siendo sintomática la omisión de la palabra –que no del concepto– patrimonio. Este recurso retórico empleado en el texto normativo en su relación con el uso de las imágenes de las ruinas de la iglesia de Belchite elimina cualquier ambigüedad que pudiera desprenderse del empleo del término patrimonio, especialmente de su posible identificación con una figura administrativa. Su omisión sustituye la consideración material –edificación, arquitectura– de los bienes por un concepto de peso simbólico como es el de la representación –un aspecto que supera su reglamentación o categorización–, en un enunciado que trasciende la mera fisicidad, condición reforzada por la asimilación en un mismo plano de la cristiandad y la españolidad, conceptos objeto de esa representación.” El análisis continúa hasta concluir que como este desplazamiento hacia la representación acabó haciendo de *Reconstrucción* una revista

de turismo puesto que los valores que se querían subrayar acabaron en ese espacio escenográfico en el que la ciudad deja de ser útil al común de los ciudadanos y pasa solo a ser decorado, con la única posibilidad de representar. Una revista que convirtió los valores tradicionales del “catolicismo español” en tipismo turístico. Quizás la lógica especificidad del caso español, con el triunfo de los nacional-fascistas, haga pensar por un momento que la transformación surgida en las páginas de *Reconstrucción* es una excepción a la regla, de la “redención” al “pintoresquismo”. Podemos afirmar que esta exageración en los términos sí es especial y debemos agradecer la transparencia ideológica con que esta metamorfosis se nos ofrece. Pero si volvemos por un momento al texto de Agamben confirmaremos que lo que ocurre aquí no es muy diferente a lo que estaba sucediendo en esos momentos en la reconstrucción de Europa después de la Segunda Guerra Mundial aunque los términos “sagrada redención” y “estampa pintoresca” sean mucho más matizados. El cambio se produce en el ámbito de transformación de la cultura capitalista hacia el posfordismo, la tercera industrialización, la sociedad de la información o como quieran llamarlo.

Como bien ha situado Juan José Lahuerta es en este marco ideológico en el que debemos entender el diseño y construcción del polígono de viviendas de Ciudad Badía, su particular orografía con la forma de la península ibérica y el nominal del callejero ibérico español. Más allá de las casualidades, que sin duda ayudaron para que este constructo fuese más que una anécdota ejemplar, la historia de las formas nos permitirá así abordar universalmente las enseñanzas que nos ofrece Badía del Vallès.

Por todo eso acudimos a este conjunto de entradas en el tesoro general del Archivo F.X. El parentesco que el juego de inclusiones y exclusiones del archivo –tanto del proyecto *Files* como del Archivo F.X.– establece entre la casta sacerdotal y los nuevos curadores o comisarios de arte es desde luego un mero juego y la lista de nombres debe de entenderse como una generalidad en la que seguramente abundaran las excepciones. Una de ellas la representa la entrada *Ute Meta Bauer* que es precisamente lo que estamos intentando dilucidar. Excepciones a la regla en el sentido más literal de la acepción excepcional, pues como veremos un acercamiento al campo *Ute Meta Bauer* va a abundar productivamente en el desarrollo de lo que hasta ahora venimos contando.

Tengo que decir que la elección de la entrada *Ute Meta Bauer* para el proyecto *La ciudad vacía* parte de una consideración más anecdótica, pues al localizar en el censo primero de habitantes de Ciudad Badía los nombres de Bartolomé M.U. y Uberto M.B., dos primos que habían cumplido penas de redención en la prisión de Alcalá de Henares entre 1939 y 1941 se estableció el nexo necesario para nuestra investigación.

Recordemos que la fotografía a que da pie la entrada *Ute Meta Bauer* lleva el siguiente pie de foto: “20-9-1939. Alcalá de Henares. Madrid. En el reformatorio de Alcalá de Henares 300 presos redimen su pena por el trabajo. En la imagen, unos reclusos construyen cruces de madera, muy solicitadas por los industriales, en una sección del taller de carpintería.” Podemos suponer que Bartolomé o Uberto sean algunos de los presos que Verdugo fotografiara en 1939 pero hasta aquí no ha llegado nuestra investigación. El fotógrafo Antonio Verdugo pertenecía a la agencia Cifra Gráfica, agencia española de información gráfica creada por Vicente Gallego durante la guerra civil como sección de la agencia EFE. El nombre es acrónimo de Crónicas, Informaciones, Fotografías y Reportajes de Actualidad. Entre enero y abril de 1939 se centró en la cobertura gráfica de la guerra y sus imágenes se publicaron en la prensa extranjera y en los diarios españoles *Faro de Vigo*, *ABC* (Sevilla), *Sur* (Málaga), *Noticiero* (Zaragoza), *Hierro* (Bilbao) y *Alerta* (Santander). Los primeros fotógrafos de

la agencia fueron Hermes Pato, el propio Antonio Verdugo y Manuel Iglesias, que contaron con un laboratorio en el que revelaba y positivaba Aurelia Pérez Iglesias. Este servicio, junto a ALFIL, fue incorporado a EFE en el año 1978 atendiendo a un proceso de unificación general. De hecho esta fotografía fue recopilada recientemente en *Imágenes de España*, fotolibro de la Agencia EFE, que lamentablemente aporta pocos datos y ninguna información sobre el material presentado. De hecho en la colección del diario ABC de Sevilla la foto se atribuye por error a Aurelia Pérez que parece ser la encargada de laboratorio.

La escena que la fotografía ilustra tiene una función ejemplar. Sabemos que en la prisión de Gerona los talleres de carpintería hacían cruces con destino a redecorar y resacralizar los templos desolados que los marxistas habían abandonado en España. Sabemos también de la creación allí de talleres de imaginería sacra a la manera de los de pasta-madera de Olot, así como que en las prisiones de Huelva y Málaga se pusieron en marcha talleres de escultura e imaginería. Pero podemos decir que todo este programa comenzó en esta fotografía puesto que fue la prisión de Alcalá de Henares donde se puso en marcha de una manera más eficaz el sistema de Redención de las Penas por el Trabajo. La aplicación de esta práctica carcelaria al contexto guerracivilista español corrió a cargo del jesuita Pérez del Pulgar –uno de los artículos laudatorios del sistema explicaba que el padre Pérez del Pulgar había sustituido su antigua vocación como científico especializado en electricidad por la de capellán de prisiones, porque ambas, la electricidad y las prisiones, tenían en común la virtud de la obediencia–. Así lo explica Ángela Cenarro en *La institucionalización del universo penitenciario franquista*: “Fue la respuesta al problema de que en el territorio ocupado millones de españoles hubieran pasado, de la noche a la mañana, a estar fuera de la ley. Al ser una solución coherente con el proyecto de ‘purificación’ que los insurgentes tenían para España encerraba una lógica interna que merece la pena analizar. La redención de las penas se presentaba como la vía intermedia entre dos opciones poco convincentes. Una consistía en aplicar ‘la Ley a rajatabla’, con el resultado de poner fuera de la ‘vida nacional a una gran masa de ciudadanos que no tenían por qué estar ausentes de la tarea de reconstrucción material y espiritual de España’. O lo que era lo mismo, agravar todavía más el problema penitenciario. La otra era la solución blanda que encarnaban la amnistía o el indulto, ya que dejaba sin efecto la finalidad primordial de toda administración de justicia, ‘la expiación del delito y la ejemplaridad de la pena’. Y esta opción todavía interesaba menos, pues implicaba reconocer que los vencidos no habían cometido delito alguno. Gracias al proyecto del padre Pérez del Pulgar, el Caudillo conseguía persistir en sus afanes de ejercer una justicia ejemplar, se mantenía el carácter aflictivo de la pena, ‘frente a otras teorías sensibleras de quienes ven sólo en el delincuente un enfermo o una víctima de la sociedad’ y, a la vez, se daba ocasión al que había delinquido ‘por ignorancia o protervia’ de redimirse aprovechando sus fuerzas físicas. Si desde antaño el trabajo se había utilizado en el sistema penitenciario como castigo, para que el reo expiara su culpa y se parara el daño causado a la sociedad, ahora el trabajo entraba de lleno ‘en los planes de engrandecimiento de la Patria’ y se convertía en la única vía abierta para la redención, con toda la carga simbólica que esto conlleva. No era casualidad que sus principales inspiradores procedieran del catolicismo político. Pero aunque las analogías con el cristianismo eran más que evidentes, ahora nadie iba a redimir a los presos, no existía una figura similar a la de Jesucristo muriendo en la cruz para borrar de los hombres el estigma del pecado original. Serían los mismos presos, con su esfuerzo y sacrificio, los que se incorporaran ‘a la plenitud de la vida social’ tras haberse redimido. De esta forma se establecían unas vías peculiares para conseguir el

objetivo último de todo sistema penitenciario, que el preso volviera a la sociedad debidamente reeducado y regenerado. Muchos presos se quedaron fuera de las posibilidades de redención y el discurso emitido al respecto se hizo eco de esta realidad. El sistema clasificaba con sutileza a los reclusos, según su voluntad de arrepentimiento, entre los que eran capaces de redimirse y los que no. El mismo Pérez del Pulgar establecía una clara distinción entre dos clases de delincuentes. Unos eran ‘criminales empedernidos, sin posible redención dentro del orden humano’ y, por lo tanto, no debían retornar a la sociedad: ‘que expíen sus culpas alejados de ella.’ Y otros, ‘los capaces de sincero arrepentimiento, los redimibles, los adaptables a la vida social del patriotismo’, debían ser objeto de atención preferente... El trabajo, tal como se concebía en el sistema ideado por Pérez del Pulgar, desempeñaba múltiples funciones. Los panegiristas del régimen se empeñaban en demostrar sus virtudes morales y económicas. En palabras de Ángel Caballero, director de los Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, el trabajo hacía al recluso ‘sumiso y obediente’, moderaba sus pasiones y le restaba ‘graves preocupaciones e insomnios’. Los reclusos no solo reparaban el daño que habían hecho a España sino que, al aprender un oficio, adquirían un medio de vida para el día en el que traspasaran los muros de la prisión. Además, el trabajo tenía otras ventajas materiales no menos importantes, de las cuales supuestamente se beneficiaba el recluso, su familia y el Estado. La ganancia económica que generaba el recluso era lo que el Estado se ahorraba en su mantenimiento. Una vez descontadas las cantidades por cargas sociales y el subsidio familiar, que las Juntas locales se encargaban de hacer llegar a sus mujeres, hijos o padres, el ridículo salario restante se ingresaba en una cuenta de la Caja Postal de Ahorros. Se suponía que este fondo ayudaría al preso, una vez en libertad, a iniciar un tipo de vida muy concreto. Los ahorros harían ‘vibrar en ellos el sentimiento, las virtudes y las ventajas de la propiedad, sustrayéndose de la pobreza por medio de la economía’. Y este volver a la vida con un trabajo y unos ahorros ‘dignificaría su persona, elevaría su condición de hombre y borraría el estigma que en otros tiempos pesó sobre él’... Que el primer número del semanario *Redención* se hiciera coincidir con el Día de la Victoria, el 1 de abril de 1939, significaba que su aparición estaba estrechamente ligada a la nueva etapa que se abría para la historia de España. *Redención* era la única publicación periódica cuya distribución estaba autorizada en el interior de las cárceles, aunque se hacía llegar también a las familias de los presos y a quienes habían alcanzado la libertad condicional. Se editaba e imprimía en los emblemáticos Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, gracias al trabajo de presos que redimían pena, siempre, por supuesto, bajo el implacable control de los funcionarios. Los corresponsales eran presos que se encargaban de recoger las noticias dignas de ser reseñadas en cada centro penitenciario, lo que les habilitaba para conseguir después una ‘redención extraordinaria’. De esta manera, la censura y la propaganda emergían del corazón del sistema penitenciario franquista, y los presos quedaban sutilmente forzados a ser partícipes de ellas.”

Sabemos que Uberto M.B. colaboró en *Redención*. Y que los dos primos al salir del penal decidieron no volver a su pueblo, Lebrija, en la provincia de Sevilla, de donde eran originarios. Era lógico que los estigmas que provocaba un pasado marxista y la estancia en prisión les llevara a marcharse a Barcelona primero y ya a finales de los años setenta, ir a acabar sus días en la actual Badia del Vallès. Los testimonios que hemos recogido alrededor de ellos nos dicen poco de lo que fue su actividad en el bando republicano y menos aún de los años de prisión. Su comportamiento es habitual en muchos de estos ex-presidarios que siguieron el camino del desarraigo ocultando para

siempre un pasado supuestamente ominoso. Los rastros que han dejado en los distintos archivos consultado tampoco nos dejan más que estos pocos datos. Los dos trabajaron también en el archivo de la prisión y se encargaron de la edición técnica del libro de José María Sánchez de Muniáin, *Musa redimida*, Madrid 1940, una recopilación de poemas de presos del mencionado sistema de Redención de las Penas por el Trabajo. De las colaboraciones de Uberto M.B. en *Redención* solo podemos destacar su unidad temática dedicada a ensalzar la colaboración del servicio femenino de prisiones en la reeducación de los presos y la influencia que tuvo en todo ello la Sección Femenina y la Falange. Especialmente interesante para la radiografía del sistema es uno en el que expone el paralelismo entre la iluminación que el jesuita Pérez del Pulgar establece sobre la Señora Romana Roldán de Polanco, presidenta de Frentes y Hospitales y representante de FE-JONS y la iluminación del benedictino Fray Justo Pérez de Urbel –este personaje llegó a publicar un librito breviarario del trabajo de las hordas iconoclastas, *Los mártires de la iglesia*, que en realidad fue escrito por el periodista conocido actualmente como Cándido– establece sobre la Señora Pilar Primo de Rivera presidenta de la Sección Femenina y también integrante de la Falange Española de las Jons. Ambas visitaron la prisión y sus talleres y fueron regaladas con sendos crucifijos de los fabricados por los presos en proceso de reeducación.

Es todo lo que hemos podido rastrear en archivos, fondos de revistas y bibliotecas. Los que les conocieron los años de trabajo en Barcelona repiten continuamente la negativa que tenían a hablar del pasado o las referencias a este de manera muy vaga. Ese pasado desvanecido sobre el que ahora intentan dar luz los distintos colectivos empeñados en reconstruir nuestra memoria histórica no es tampoco fruto de la casualidad. La violencia de este sistema de reeducación fue programada precisamente con esa intención de borrar el rastro de cualquier historia que no fuese la coincidente con el bando de los vencedores. Los supervivientes imputados en acciones iconoclastas –muchos de ellos fueron fusilados aunque no tuviesen delitos de sangre simplemente por haberse disfrazado de cura, reído de la patrona del lugar o golpeado la cabeza de un monaguillo de cartón que hacía las veces de limosnero en la puerta de una iglesia- fueron especialmente reeducados aplicándoles el programa de desmarxistacización que ideara el célebre psiquiatra Antonio Vallejo-Nájera. En su libro *Los campos de concentración franquistas* Javier Rodrigo lo describe así: “Buena prueba de la intención reeducadora sobre la disidencia y de su articulación práctica son las investigaciones, recientemente sacadas a la luz, del doctor Vallejo-Nájera sobre el biopsiquismo del fanatismo marxista y la pureza de la ‘raza hispánica’ en los prisioneros internacionales de San Pedro de Cardeña. Con la psiquiatría al servicio de la ideología y con una serie de estudios psicológicos y, nos tememos, físicos, sus conclusiones eran sin embargo bastante predecibles: los marxistas eran potencialmente locos o retrasados congénitos, débiles mentales y por tanto la eugenesia necesaria para hacer renacer el sentimiento de Hispanidad pasaba por recluir y separar a los tarados. La diferencia es que la ‘raza’, en este caso, era de carácter ideológico. Como recalca en sus memorias Carl Geiser, un asistente medía sus cráneos, la longitud de la nariz, la distancia entre los ojos, para clasificar ‘científicamente’ a los prisioneros y demostrar los caracteres mentales, pero también físicos, de la demencia que propiciaba el pensamiento de izquierdas. Ricard Vinyes ha interpretado estos exámenes y análisis a la población penal y prisionera desde una perspectiva arriesgada y brillante: cómo el mundo franquista articuló, a través de una ‘pseudo-filosofía de la degeneración social del disidente’ una cosmovisión del enemigo y, por tanto, de su propio ser político, basada en preceptos maniqueos cuales la contraposición entre superior e inferior, verdad y error, Bien y Mal.” En *Cautivos* de

Javier Rodrigo sobre el mismo tema se apunta lo siguiente: “La reeducación fue, de hecho, otro elemento transversal de los campos de concentración, sobre el que pueden darse dos ejemplos que acercan, al menos los campos franquistas a los tradicionalmente considerados totalitarios. El lavado de cerebro de los prisioneros de guerra polacos (los aproximadamente 250.000 capturados en su frente oriental, tras la invasión rusa comenzada el 17 de septiembre de 1939) en los campos soviéticos de Kozelsk, Ostashkov y Atarobelsk es parangonable, por un lado, a los que se realizaban tan solo un año antes en San Pedro de Cardeña con los prisioneros de las Brigadas Internacionales. No en los métodos, infinitamente más brutales en los campos soviéticos –donde sí se aspiraba a la totalitaria creación de un hombre nuevo–, pero sí en el trasfondo de aculturación y sacralización-dogmatización de la política, según la cual la ideología se podía cambiar mediante la conversión. El interés, por otro lado, desde 1944 de Hitler y Himmler por utilizar a los prisioneros de guerra rusos en su propio ejército, así como el desprecio de Stalin hacia ellos, son comparables a la actitud de Franco para con sus prisioneros de guerra: o eran ‘engañados’ a los que había que ‘españolizar’ para hacerlos útiles a la comunidad nacional, o eran mano de obra barata y rentable, o simple ‘canalla roja’ que valía menos que la bala que acababa con ella.”

Y es en este punto que debemos volver atrás, plegar el discurso de este relato en otro ámbito y lugar, el correspondiente a la entrada *Ute Meta Bauer* en el Archivo F.X. Es obvio que la zona de intersección se produce a partir del interés por el archivo, los mecanismos de construcción del archivo, las políticas de archivo. El trabajo de Ute Meta Bauer circula preguntándose por los mecanismos de representación del propio archivo. En una de sus últimas propuestas como curadora, en *(Insight) Archivo Móvil_Transfronterizo*, en las fronteras de San Diego y Tijuana, nos hace las siguientes preguntas: ¿Qué es un archivo y cómo son determinadas las historias de los archivos? ¿Cómo los archivos se relacionan con la memoria, con la producción de historia y de conocimiento, y con sus poderes hegemónicos? ¿Qué es archivado, por quién y para quién? ¿Quién es quien habla y a quién se está dirigiendo? ¿Dónde y para qué algo es archivado? ¿Quién detenta el material de archivo y quién tiene acceso a él? ¿Qué es desechado y por qué? ¿Qué se archiva a cada lado de la frontera, en lados distintos de un mismo borde? El proyecto intenta responder a estas cuestiones bajo el paraguas de una pregunta del jesuita Michel de Certeau: “La transformación de la actividad archivística es punto de partida y requisito para la elaboración de una nueva historia.” Constantemente se refiere la problemática del archivo: “Este proyecto tiene el propósito de vincular diversos archivos y colecciones y dar a conocer tanto su existencia como la labor desarrollada durante años de investigación entre un público más amplio en ambos lados de la frontera y también entre los visitantes extranjeros que asistan a InSite_05 –proyecto artístico que se celebra en la frontera de Mexico y los EEUU en que se presentaba el trabajo de Ute Meta Bauer, de hecho *Insight* es un juego de palabras con el nombre de esta periódica celebración artística–. Como estudio de caso, el *Archivo Móvil_Transfronterizo* podría trasladarse a otras zonas de la línea divisoria binacional, con objeto de hacer visibles las similitudes estructurales y las diferencias específicas de regiones semejantes y de permitir futuros debates sobre los mecanismos de la representación archivística” o “El *Archivo Móvil_Transfronterizo* intenta revisar y repasar el concepto de archivo y sus mecanismos de representación. El proyecto involucrará a varias esferas públicas en un discurso dirigido a pensar aquello que constituye un archivo. Este discurso estimulará la reflexión crítica sobre los archivos, así como intentará hacer evidente preguntas complejas que son generadas desde los fenómenos transfronterizos” o “más que una noción de archivo como una entidad

cerrada, el archivo ha de ser entendido aquí como un proceso abierto y continuo que incluye la producción de nuevos materiales. El *Archivo transfronterizo* tendrá una perspectiva transdisciplinaria e incluirá material que refiere no solo al Estado, a la frontera, a las políticas migratorias, a la mano de obra inmigrante sino también a clases, géneros, razas y diversidades culturales que entraman la frontera, la vida en estas zonas limítrofes y la existencia cotidiana”. El orden de las respuestas persigue desvelar historias que no son correspondidas con las historias oficiales y crear con ellas una morfología que permita compararla con otras zonas fronterizas del mundo. Los archivos que se revisaran giran en torno a temáticas como Medio Ambiente, Migración y Derechos Humanos; Identidad, Género y Derechos de la Mujer; Trabajo (en su relación regional con la globalización) y Cultura juvenil. Son temas recurrentes en el trabajo de esta comisaria alemana. En otros proyectos suyos como *Arquitecturas del discurso* o *First Store-Women Building* o *Komplex Berlin*, su desarrollo de la bienal de arte berlinesa, en todos ellos se retoma de distintas maneras las distintas formas de construcción que tiene el archivo a la vez que se da relevancia a los archivos comunitarios alternativos, aquellos que albergan una historia que a sido desplazada de la historia oficial, posibilitando además una lectura de esos archivos que intenta, por muy diversos medios, releerlos alejándose del centro de poder que ha constituido esos archivos.

Hacíamos notar que la entrada *Ute Meta Bauer* podía suponer una excepción en el tesoro de entradas que íbamos a tratar. En el propio juego de archivos que venimos estableciendo se abre una caja china más. Si *Files* incluye el Archivo F.X. y viceversa, ambos están formando parte de esa disyuntiva que en el campo del archivo representa la entrada *Ute Meta Bauer*. No se trata de elegir entre el modelo acumulativo *Files* y modelo acumulativo Archivo F.X., pero sí de mostrar sus diferencias. La entrada *Ute Meta Bauer* funciona pues como una pregunta sobre las inclusiones y exclusiones de las distintas políticas de archivo y sobre si estas operan sobre la información o la taxonomía.

Es impensable que hayamos llegado hasta aquí sin citar a Michel Foucault. *Vigilar y castigar* o *Arqueología del saber* son libros sobre los que este escrito está pivotando. Historia de las disciplinas y de la disciplina. El archivo como cárcel de saberes, como institución de castigo de los conocimientos, como espacio de adiestramiento de la historia. El archivo como espacio constitutivo de la ciudad, desde las estampas emblemáticas que muestran la bibliotecas como una urbe hasta la escena final de *Ciudadano Kane* en que la memoria del protagonista se transforma en una inmensa ciudad de cajas que archivar. Del mismo modo funcionan las hojas para colorear –siguiendo el diseño de Georges Perec, “Todas las utopías son deprimentes porque no dejan lugar para el azar, la diferencia, lo ‘diverso’. Todo está puesto en orden y el orden reina. Detrás de cada utopía hay siempre un gran diseño taxonómico: un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar”– que hemos llamado Las Tramas y los poemas de hip hop concreto –al modo que ahora se estila en las barriadas de Sevilla aunque también de aquel rap concreto que escribiera Caetano Veloso– que circulan como pasquines y que titulamos Las Calles. Pero, ¿cómo no puede sospechar una comunidad de las mismas taxonomías que la constituyen? ¿Cómo puede la ciudad dejar al margen de la propia crítica archivista los archivos emergentes que la ponen en crisis y restituyen? ¿Cómo no va a intentar la comunidad abolir cualquier ordenanza, número o lugar y momento de la clasificación? ¿Qué ciudad ha podido crecer sin borrar los signos que la clasifican, sin enterrarlos en los más profundos archivos? Como no iban a intentar los anarquistas

quemar los archivos eclesiásticos, los archivos judiciales, los archivos de la propiedad, los archivos bancarios, los archivos de la policía, el dinero, los archivos testamentarios... si querían fundar una nueva comunidad.

Que los términos “archivo” y “anarquía” participan de la raíz etimológica griega “*arkhē*” -que viene a significar “mandato” y así “archivo”, *con mandato* y “anarquía”, *sin mandato*— no deja de resultar un principio de contradicción. Cuando se piensa en crear un “archivo del anarquismo” se está instaurando una poética, más que una institución científica. El oximoron se repite al intentar archivar el gesto iconoclasta que, de alguna manera, persigue su propia destrucción. Esta pulsión psicoanalítica nos invoca una de las muchas tesis que baraja Manuel Delgado en su ensayo *Las palabras de otro hombre*, un interesante estudio del anticlericalismo violento como una forma manifiesta de misoginia. A toda la simbología expuesta en el libro debemos sumar la del carácter femenino de la memoria, del archivo. Es la misma lectura que Julio Caro Baroja hace de los Autos de fe inquisitoriales, un atentado también contra la memoria, y que queda especificada en los autos contra brujas, contra aquellas mujeres que representaban el archivo vivo contra el que la autoridad pretendía imponerse.

Como bien sabía Foucault el trabajo de archivo exige la sospecha sobre el propio archivo. La lectura de los archivos alternativos más como forma de inversión de los archivos oficiales, la reivindicación de los archivos marginales como impugnación de los archivos canónicos. No se trata de constituir otras identidades a partir del desvelamiento de archivos enterrados en las instituciones disciplinarias de la sociedad sino de poner en cuestión, derribar los archivos de una historia que se pretende única y central.

En *Rebelión en Sevilla*, el que fuera el último gobernador de la Sevilla republicana, José María Varela, nos relata la historia de la señorita cero, una bibliotecaria y archivera de la ciudad, activista católica militante, que tenía por afición anotar los nombres de todos aquellos que iban a condenar a muerte e irlos a visitar a sus lugares de confinamiento para ser ella, en persona, la que les anunciara la noticia de su inminente fusilamiento. Así se cuenta la historia de la señorita cero: “Con indudable vocación misionera halló, tras el 18 de julio, tierra de misión a las puertas mismas de su Sevilla natal: los patios de la cárcel se le ofrecían como su China, su Japón, su India o su Congo soñados. Allí estaban sus infieles. Cientos de hombres sin fe. Cientos y cientos de infieles en vísperas de morir. Cientos y cientos de almas que ella podía arrebatarse al demonio. Su corazón brincó de júbilo cuando a sus manos llegó de Burgos firmada aquella orden por la que se le abrían de par en par las puertas de las prisiones de Sevilla para en estas poder llevar a cabo su labor de misionera sin obstáculo alguno. Cárceles, carceleros, presos y reglamentos a su disposición. Ningún impedimento para el ángel que iba a anunciar la buena nueva de la doctrina del señor. Libre vuelo para sus alas. Y ella era el ángel. Ella iba a ser el ángel para aquellos desgraciados que, día a día, tarde tras tarde, la esperaban formados en fila, y la veían llegar, sumisos, obedientes y que en tan gran silencio le mostraban cuanto era su respeto hacia ella, tan insignificante, tan mínima, tan envuelta su persona en santa modestia. —Los nuevos ¿verdad? ¡cuántos! ¡qué poquitos hoy! —dependía el comentario del número de neófitos—. —Mirad. Dios me ha encargado una gran misión, a mí, tan insignificante, tan poquita cosa. Ya veis quien soy... Nada, nadie. Un simple cero. Nada más que un cero. Sin nombre y sin valor alguno. La señorita cero. Pues bien, Él con su infinita bondad ha encomendado a la “señorita cero” nada menos que la salvación de vuestras almas. Él, que os ve en peligro, que sabe que estáis en

gravísimo peligro, quiere salvaros. Y se sirve de mí para lograrlo. Quiere que os haga ver el abismo en que os halláis y que os ayude a salir de él. ¿Cómo? Preparándoos para confesar. Conduciándoos arrepentidos a los pies del confesor. ¿No os habéis confesado nunca verdad? Ahora estáis en las manos de la justicia humana y esta no puede ser misericordiosa, como es la de Él. Por eso debéis daros prisa. Hoy estáis en este mundo; pero mañana, acaso esta misma noche... ¿Quién sabe? Estáis en manos de Dios; pero Él ahora permite que estéis en manos de la humana justicia y esta no es tan indulgente, ni debe serlo. ¿Qué sería de nosotros si los jueces siempre perdonasen, si no fueran justos, pero severos? Debéis, pues, estar dispuestos. Yo voy a preparaos... Se sabía ante hombres feroces, hombres que no respetaban a Dios, ni a las autoridades, ni ley divina ni humana, incendiarios de iglesias, violadores de monjas, torturadores de sacerdotes... escoria humana. Eran fieras, peor que fieras. Ni a mirarlos se atrevía. Pero Dios le daba fuerzas para estar ante ellos y hablarles. Y su estómago tan delicado, sin una queja, sin una náusea, soportando aquel pestilente olor a rancho frío, a basura humana. ¡Cómo Dios la ayudaba! Todos aquellos unas horas después confesarían y mañana, si Dios permitía que llegaran a mañana... todo por la misericordia divina, de la que ella era simple y mínimo instrumento... Abogado del diablo, este sería mi informe si llegara un día a abrirse proceso de canonización al cero.”

Arquitectura prematura

Pedro G. Romero

Una tesis de 1985 afirmaba que Ciudad Badía no podía considerarse una ciudad debido a la movilidad total de sus habitantes tanto para cuestiones laborales como para asuntos de ocio. La lógica de estos desplazamientos, de esta movilidad total que haría de Badia más bien un campamento, quedaba truncada sin embargo en la órbita deportiva. La construcción de un polideportivo municipal, inaugurado en 1977, en las afueras de Ciudad Badía permitió pivotar sobre este espacio el mayor número de relaciones sociales que finalmente iban a construir la comunidad de vecinos de Badia del Vallès. Aunque la edificación se produce en las afueras del perímetro radial de la ciudad, ese que puede dibujarse con la forma de la península ibérica, desde el primer día se constituyó en el espacio simbólico más importante del lugar, una suerte de Atlántida si continuáramos el juego de símiles geográficos. El polideportivo de Badia era la instalación deportiva más importante de esta zona del Vallès y la propia Universidad Autónoma de Barcelona lo ofreció al uso de sus alumnos como instalaciones propias. La piscina aclimatada y su campo de fútbol se convirtieron en acicates para la “movilización” de las gentes de la comarca. El gran número de socios alcanzado por la entidad gestora de sus instalaciones –comparables en Badia solo a entidades como la Peña Flamenca– así como el éxito de su cantera de futbolistas convirtieron estas edificaciones en un modelo de ciudad: impulsaron el asociacionismo vecinal, despertaron la competencia municipal, se transformaron en un hito ciudadano.

En este mismo orden de cosas podemos observar una cierta compensación simbólica entre la fama de Badia como ciudad delincuente y su apuesta por ser reconocida por los éxitos deportivos de sus habitantes. El caso más significativo es, desde luego, el de Busquets, singular portero del Fútbol Club Barcelona, que llevaba como apellido permanente su procedencia de Badia del Vallès. Es cierto que las singularidades del portero –vida disipada, extravagancias en el juego, falta de disciplina, etc.– convertían no pocas veces este apellido en apodo sospechoso, lo cierto es que toda Cataluña empezó a reconocer el sitio de Badia en las salidas de este portero fuera del área, en sus regateos a delanteros del equipo contrario, en el lanzamiento de faltas muy cerca ya del medio campo.

Los antecedentes deportivos que podemos encontrar a la hora de establecer una prehistoria de Badia, no significarían nada en una sociología reglada de este hábitat ciudadano. Sin embargo la hipertrofia simbólica de nuestra ciudad vacía sí que hace especialmente relevante que el doctor Moragas, esposo de Elisa Badia, la propietaria de algunos de los terrenos en los que se edificaría el polígono de viviendas Badia, fuese el médico del Barcelona y una institución en ese club de fútbol. Y también que Miquel Badia, en la cadena arqueológica de propietarios de esos mismos terrenos, hiciese el saludo en el Parlament de Catalunya a los representantes de la Olimpiada Popular que debió celebrarse en Barcelona entre el 19 y el 26 de julio de 1936 y que fue abortada por el golpe militar de esos mismos días. La prensa de esos días revolucionarios recordaba con énfasis las palabras de Miquel Badia dedicadas al fútbol como “un folklore y una religión verdaderamente populares” y nombraba como selección alemana de fútbol a los once de Ernst Thaelmann, un grupo de deportistas germanos que se habían unido a las columnas antifascistas que marchaban hacia el frente de Aragón. La última intervención pública de Miquel Badia, que justificaba de alguna manera sus argumentos antropológicos en pos del deporte moderno, socialista y popular, es la que recogen los

periódicos como “defensa pública de unos milicianos que practicaron singularmente el fútbol con la cabeza de unos santos de madera”, seguramente en los sucesos del Sant Crist de Salomó de los que hablaremos más adelante. El hecho de que la Barcelona revolucionaria de esos días estuviese habitada por cientos de participantes –6.000 deportistas y 20.000 espectadores– en la orbita del deporte socialista de todo el mundo que se habían reunido para celebrar la Olimpiada Popular como alternativa a las Olimpiadas oficiales que habían manipulado y acaparado los estados fascistas, marcaría singularmente algunas de las batallas de la propaganda nacionalista contra el gobierno oficial de la República. En estos anecdóticos combates debemos enmarcar los sucesos iconoclastas de Salomó y algunos otros efectos difundidos por la propaganda fascista: en la parroquia de San Antonio, en Madrid, unos milicianos, los delanteros Cachuca y Castorín, le arrancaron la cabeza al santo titular y jugaron con ella al fútbol, al terminar el partido, el “delantero centro” se sentó a comer unos chorizos apoyándose el fusil en el pecho y en un tiro accidental de su propio fusil y entrándole la bala por debajo de la barbilla le voló los sesos, cayendo el cuerpo masacrado cerca de la imagen decapitada del santo; en Barajas de Melo, provincia de Cuenca, todas las imágenes fueron decapitadas y se organizaron torneos de fútbol con sus cabezas pidiéndose luego, en la represión fascista que se fusilara a los rojos en grupos de once “jugadores”; en Los Vallares, provincia de Jaén, se montó a las imágenes en unos columpios de feria y la cabeza de los santos monacales, muy apreciadas por la redondez que le daban sus tonsuras, fueron empleadas en distintos partidos de fútbol en los que intervinieron también las mujeres muchas de las cuales fueron rapadas después de la guerra y a María Esteban, que se libró, se le fue cayendo el pelo hasta el día de su muerte; etc.

Ya señalaba monseñor Montero Moreno que “conocedores, en fin de cuentas, de las principales prácticas del culto católico, siempre había quien en tales trances burlescos imitase alguna de ellas”. Pero la trascendencia de estos relatos lleva las cosas mucho más allá. Como afirma Manuel Delgado existe una simetría absoluta entre los relatos de descubrimiento y adoración de las imágenes y los relatos de su persecución y destrucción dándole al suceso iconoclasta un carácter ejemplar. El hecho de que la “venganza divina” por las agresiones anticlericales tenga un cumplimiento simbólico semejante al de la agresión misma confirma que estos relatos marcan una horma en el proceder de la colectividad, una forma que en los anecdóticos sucesos de corte deportivo alcanza hasta nuestros días. No se trata ya de marcar al fútbol y otros deportes de masas como depositarios de la violencia estructural que sacude nuestras sociedades sino de observar como las formas de esa violencia son necesarias para la constitución de nuestra comunidad, aparezcan estas con los trajes de la fiesta o con los del conflicto político y social. Los sucesos de Salomó, en la provincia de Tarragona, pueden entenderse como un correlato de los ajustes simbólicos que lo deportivo traza en la comunidad, tal y como la estamos relatando en la ciudad vacía.

“Salomó era conocida en toda Cataluña por la existencia y veneración de un Sant Crist milagroso. Al estallar la persecución de 1936, aquella imagen venerada va a ser el gran objetivo de los revolucionarios contra Dios. Trasladada al campo de fútbol, propiedad de la Parroquia, fue satánicamente destrozado y quemado, menos su mano derecha, que piadosamente recogida y guardada, es la que ahora tiene la imagen que reproduce a la profanada en aquella persecución. Después, en aquel campo de fútbol donde se había quemado al Sant Crist de Salomó, se sembró trigo. Y todos pudieron comprobar, unos con devoción y otros con temor, que donde crecía el trigo con mayor fuerza, lo iba a hacer en forma de cruz, en el lugar exacto donde habían quemado la imagen adorada por

unos y odiada por otros.” Así es presentada la historia en *Màrtirs del Penedès* de Salvador Novell i Bru en 1984. Se dan después distintas variaciones del relato: donde no crece el trigo es precisamente en el lugar donde se quemó el Sant Crist y precisamente dejando un hueco con la forma de cruz; se jugó al fútbol con la cabeza del Sant Crist antes de quemarlo y el sacrílego que jugó de portero en aquel partido perdió durante la guerra su mano derecha; no quedó otra reliquia del Sant Crist que la redonda corona de espinas labrada en plata que se entregó como trofeo al ganador de aquel sacrílego partido de fútbol; incluso otra más alejada y cruel, al párroco de Salomó, Martí Francàs Escaler se le atrapó en un bosque cercano, se le martirizó cruel y sádicamente, se le cortaron sus órganos genitales y, en su presencia, se jugó con ellos al fútbol.

Una versión ilustrada de estos sucesos mitológicos nos la proporciona Antoni Virgili, historiador que ejerce actualmente de cronista local de la villa de Salomó y cuyo comunicado, no exento de curiosas explicaciones científicas, dice así: “He tenido la suerte de haber hablado con testigos directos y presentes de los disturbios que acabaron con la profanación de la iglesia de Salomó y la capilla del Sant Crist, ya que, aunque muy jóvenes, echaron ‘una mano’ a los que llevaban la batuta en aquellos sucesos. Por la noche, después de cenar, se reunieron los simpatizantes del Comité Revolucionario y procedieron a quemar todo cuánto había en la iglesia. El altar mayor lo quemaron ‘in situ’, y también prendieron fuego en la capilla del Sant Crist, ardiendo las pinturas y los retablos de la parte inferior. El resto lo sacaron fuera y lo quemaron en el campo de fútbol. El Sant Crist lo echaron al fuego entero: no se cortaron ni manos ni cabeza, y por tanto, no se jugó un partido con ella. Si es cierto que se dijo, en forma de rumor, que lo habían hecho, pero no es verdad. También se dijo –más en los pueblos vecinos que en el nuestro– que al arrojar la imagen al fuego se elevó una llamarada que iluminó durante un tiempo la noche: nada de eso sucedió, claro. A la hoguera echaron el resto del material de madera, como: bancos, altares, imágenes, etc., con lo cual ardió durante horas, provocando una gruesa capa de cenizas que quemó, incluso, la tierra. Por esa razón, cuando sembraron el campo –es cierto que lo hicieron campo de labor a pesar de haberse convertido ya en terreno de juego desde el año 1934–, el trigo apenas nació en el círculo que había ocupado la hoguera. Por tanto, no es que el trigo fuese más crecido y en forma de cruz en el lugar dónde fue quemado, si no que apenas nació, y no había ninguna forma de cruz, ni nada parecido, pero fue a causa del propio fuego, que había dejado la tierra sin capacidad productiva. En cuanto a la corona, haremos una fotografía cuando tengamos las escaleras lo bastante altas para tomar una buena imagen, y lo suficientemente cercana, pero tendremos que esperar a deshacer el escenario del Ball del Sant Crist, que es cuando tendremos todo lo necesario.” La corona de espinas, el único resto que queda de aquellos sucesos, es la que tenemos impresa sobre los globos que animan la entrada *Arquitectura prematura* del Archivo F.X. El Ball del Sant Crist es una celebración folklórica que aún se conserva en Salomó y de la creemos que el partido de fútbol de 1936 hace las veces de relato inverso, de mito contracultural en el sentido más literal de la palabra.

El Ball de Sant Crist representa con música, textos hablados y danzas un relato mitológico sobre construcción de lazos en la comunidad a partir de la aceptación de prácticas comerciales nuevas en la estructura económica feudal que caracterizaban a esta ciudad y la legitimidad alcanzada a los ojos del poder religioso, es decir, un relato sobre la instauración del capitalismo moderno y la aceptación de su práctica por parte de la iglesia católica. La narración nos cuenta como el mercader Joseph Nin –con unos inciertos orígenes judíos a los que ayudan la toponimia de Salomó y su escudo con el

candelabro de siete brazos– va a rescatar la imagen de un cristo crucificado que se hallaba abandonado en los almacenes de un comerciante mahometano en las costas de Argel. El viaje a tierras del infiel se hizo por culpa de la hambruna que asolaba la comarca, haciendo para la ocasión excepcional la compra de trigo al infiel a cambio de monedas de oro. El mercader tiene que elegir, sin embargo, entre el trigo y la imagen, y frente al prestigio usurero de los mercaderes este, no sin la intervención de dios, elige el cristo de madera. La escena más sorprendente se produce en el milagro ante el cadí musulmán en el que se ponen en una balanza la imagen de cristo en un plato frente a las monedas de oro del otro plato. Con solo unas monedas el peso del oro supera al del enorme crucificado de madera, pudiéndose resolver así la cuestión, volviendo Joseph Nin a Salomó con el trigo y el Sant Crist. Por supuesto a partir de aquel suceso los campos de la comarca vuelven a producir trigo a la vez que al mercader se le rinden los honores de la ciudad. Esta alianza se selló con el fuego de las lámparas que iluminarían permanentemente al Sant Crist alimentadas por aceite de las tierras de la familia Nin. La representación tiene además todo tipo de ingredientes dramáticos y coreográficos entre los que destaca la gran figura acrobática en la que la comunidad semeja la figura del Sant Crist ganando en peso al oro y coronando el monte de su altar. Si bien es cierto que las representaciones actuales han mermado la violencia de sus bailes los referentes históricos de los mismos –antes del actual “aggiornamiento” historicista al que los sometió Fabià Puigserver y el Institut del Teatre de Barcelona– demuestran una adaptación continua de los mismos a las modas y afectaciones de cada tiempo. Del mismo modo el texto original encargado a Marc Fuster se fue renovando incorporando elementos contractuales en cada nueva versión. De esa forma la versión de 1940 del párroco Marçal Martínez incorpora la “cremà” de 1936: “Durante siglos y siglos/ nunca recibió mal trato/ y nadie le hizo burla/ a Imagen de tanto valor./ Sólo las hordas salvajes/ del marxismo malhadado/ hijos bastardos de un pueblo/ que fue siempre buen cristiano/ troncharon tanto respeto/ Patria y pueblo traicionando/ y entre sacrílegas burlas/ la Santa Imagen quemaron.” Solo queda apuntar un dato pues el campo de fútbol empezó a funcionar a instancias de la parroquia –cediendo para ello los terrenos colindantes– desde finales de los años veinte y como campo reglado desde 1934. Tenemos que tener en cuenta que desde 1925 no se celebraba el Ball de Sant Crist y que esta operación futbolística la realizó la iglesia con la intención de acercar a los fieles. Hasta los años 1939 y 1940 no se volvió a restaurar el orden y el Ball del Sant Crist a instancias ya de la Falange Española y de las JONS, si exceptuamos la excepcional celebración invertida de dicho baile tres años antes, pues podemos convenir que no se celebró otra cosa con el popular asalto, rescate y cremación del Sant Crist en julio de 1936.

La entrada *Arquitectura prematura* en el Archivo F.X. que ilustra la fotografía de una corona de espinas, adornada con motivos de vegetación, labrada en plata y vagamente desfigura por haber estado sometida a la abrasión de abundante fuego, se refiere desde luego a la cadena de sucesos que hasta ahora hemos relatado. De todas las presentaciones de Isidoro Valcárcel Medina que llevan ese nombre quizás morfológicamente debería elegir el *Edificio para parados*, la *Casa del viento* o el proyecto natural de *Tierra-aire*, pero la asociación con el genérico *Estadio Municipal y Plaza de los Monumentos* que proyectó para la ciudad de León en 1990 es inmediata. La ficha tal y como aparece en *Ir y venir de Valcárcel Medina* dice así: “El plan municipal de trasladar su estadio de fútbol a una zona menos céntrica ha sido acogido aquí con un afán esclarecedor de ciertas realidades. Los antiguos terrenos se van a usar para concentrar en ellos, en la llamada ‘Plaza de los Monumentos’, todas las estatuas,

imágenes, monolitos o lo que quiera que sea, que salpican o pueden salpicar la ciudad. La utilidad de la medida queda clara en cuanto que bastará una visita para ponerse al tanto de toda la monumentalidad urbana. En lo que toca al Estadio, se ha planteado de acuerdo con otro proyecto del autor sobre el cambio del reglamento y organización de los lugares futbolísticos, así como de las competiciones. Se ha hecho hincapié en las medidas de seguridad (fosos, policía, separación de la hinchada...) y en las de socorro (médicos, quirófano, helipuerto...). A la vez, se ha restringido en lo posible la autonomía del espectador con el fin de obstaculizar su natural 'furia'."

Tenemos que entender la propuesta de Valcárcel Medina dentro de un proceso de identificación de sus propuestas artísticas con las de la ciudad. La selección de imágenes de su Estado de sitio, de 1994, que hace José Díaz Cuyás puede servirnos para ello: "El público del arte es el ciudadano, en su más noble sentido; es decir, el que está en la ciudad./ Distinto es salir de la ciudad para entrar en el lugar del arte, aunque, claro está, este lugar se halle en la ciudad./ Es este salir de la ciudad para no salir, en realidad, de ella lo que deja ver el sinsentido del arte urbano, urbanizado y, por semejanza, el arte como elemento de urbanidad./ Me siento en la imperiosa necesidad de establecer una ligazón entre el público y el espacio por él ocupado, su espacio, que se convierte, as en espacio público./ La urbanización que padecemos los que somos territorio del arte es, sin embargo, lo más lejano a la ciudad.../ Y al ser el arte terreno urbano, nosotros –urbanizados sin urbe– nos convertimos en ese sinsentido del que hablaba/ Venimos a demostrar a cada paso que somos desarraigados de la realidad. Pero no des arraigados en un aspecto literario, sino en otro real. Somos realmente desarraigados por que, justamente, estamos desarraigados de la realidad./ Si yo salgo a la ciudad' desde mi lugar de desarraigo no es que haga lo contrario de lo dicho antes: (salir de la ciudad para entrar en el lugar del arte), no; es que, si quiero entrar, no debo (o no tengo que) salir, porque todo es y está en la ciudad". Entendiendo su obra como el constructo de una vasta ciudad, asignaríamos a esta *Arquitectura prematura* el espacio y lugar en que lo simbólico desencadena la lucha sin fin de los juegos agónicos, la velocidad imparable de la competencia agresiva, la construcción del capitalismo en base a la competitividad del grupo social. Pero en Valcárcel Medina la expresión de esta lucha entre fuerzas dispares, la exposición de este campo de tensiones simplemente se muestra. Asimilar la estatuaría monumental y la competencia futbolística en un solo paradigma no puede resultar más obvio ante los ojos del sociólogo o el antropólogo cultural.

Es importante, pues, aprender bien esta herramienta de Valcárcel Medina que vamos a hacer nuestra. Se trata de sumar su paradigma a nuestro relato para intentar entender cómo los juegos agónicos –deportes, concursos, juegos de rol, etc.– en su despliegue simbólico encarnan el cuerpo social, construyen las formas y la vida de la ciudad, traman las relaciones de la comunidad marcando el carácter económico, político y social que las constituye. No es que tengan que elegir, como un don Juan moderno, entre ser estatua o ser deportista, entre ser futbolista o ser monumento. Como señala José Díaz Cuyás: "Sus *Arquitecturas prematuras* son un ejemplo paradigmático. En ellas se enfrentan en el lugar dos sistemas –dos razones– contradictorios que la ciudad mantiene activos y en pugna permanente, el de la lógica común y utilitaria de la edificación y el de la lógica privada y privativa de la construcción pública. Nada más opuesto al utopismo, a lo deseado imaginado, que estas arquitecturas vinculadas a lo que su autor define como un arte de Perogrullo, o sea, ese arte que consistiría en hacer ver lo evidente, no lo que uno trae consigo, sino lo que está allí a los ojos de todos."

Tomemos a nuestros particulares Cachuca y Castorín, los milicianos castigados por jugar al fútbol con la cabeza de San Antonio, en las figuras de Christopher Lasch y Rafael Sánchez Ferlosio y pongámoslos en el terreno de juego. Nos centraremos en una sola jugada, la que atiende a la calidad agónica del juego y la importancia que tiene en los modos y las formas que hacen comunidad. Ninguno niega esos lazos aunque si se calibra de distinto modo su cualidad. La jugada de ataque de Ferlosio proviene de uno de los ensayos de *El alma y la vergüenza*, el que lleva por título *El deporte y el estado*. El contraataque súbito de Lasch está en su ensayo *La cultura del narcisismo*, exactamente *El ocio como escape* el capítulo final de la parte titulada *La degradación del deporte*. Debo decir que las jugadas se presentan con algunas modificaciones, pero básicamente respetan la intención del juego de ambos entrenadores. Lo más artificial del mismo, el nexa teatral que unifica los dos textos no es ninguna dramatización sino un reflejo del gusto de los dos autores por el figura del grito, cuando se trata de hablar de deportes.

«Pero el que el deporte agónico, en la repetitiva e ilimitada sucesión de sus propios e internos avatares (como, por ejemplo, los resultados de los partidos o la superación por milésimas de segundo de cualquier marca de velocidad y de memez), no pueda ser considerado de interés público en modo alguno quiere decir que no lo sea la invasora y avasallante existencia del deporte como fenómeno social y especialmente la hipertrofia sin precedentes alcanzada por el fútbol, con su alarmante poder de monotematizante y monomaniaticante demenciador de masas, y, por añadidura, protegido y potenciado bajo el concepto de interés de Estado. ¡No vean ustedes cómo me pusieron hasta los amigos una vez que se me ocurrió decir –aunque escudando lo unilateral de la afirmación tras la advertencia “por decirlo en la jerga elemental y expeditiva de los estudiantes del 68”– que el deporte agónico de masas es intrínsecamente fascista!... Es cierto que –prescindiendo de la Antigüedad grecorromana– la pasión agonista ya tenía en la Era Moderna sus juegos de competición propios de cada pueblo, pero fue solo a partir de la internacionalización incoada por la restauración de los Juegos Olímpicos cuando los Estados empezaron a interesarse por sus campeones. No obstante, tras la experiencia de la Italia fascista y la Alemania nazi, que descubrieron y explotaron el deporte agónico como un formidable instrumento pedagógico para el más fervoroso encuadramiento de las masas en la *hybris* ultranacionalista extraña que los Estados democráticos no hayan dado en mirar con nueva suspicacia y reconsiderar con más circunspección el torvo potencial congénito en el origen mismo del deporte agónico, sino que se hayan entregado sin reservas y hasta con entusiasmo acrecentado a su culto y a su dedicación. En cierta parte, puede achacarse simplemente al hecho de que un Estado, por democrático que sea, no pierde las servidumbres del prestigio, y una vez inscrita entre los “prestigios obligados” la victoria deportiva, ningún Estado puede permitirse renunciar a ella, y tanto menos si, como en la guerra fría, era “apuntarse un tanto” para la democracia frente al totalitarismo. Con todo, creo que hay otro factor más profundo y relevante para que los Estados democráticos fomenten el culto y el cultivo del deporte agónico de masas: su valor pedagógico para la educación moral y para las exigencias de adaptación social que mejor se adecuan al liberalismo y a la economía de mercado. Nuevamente nos veríamos, por tanto, aunque en otra variante, ante una cuestión de pedagogía social. Si el culto y ejercicio del puro antagonismo, vacío de todo sentido o contenido que no sea la victoria como un fin en sí mismo, tal como es propio del deporte agónico, hacía de este la educación idónea para el nacionalismo nazi, en cuanto puro impulso de dominación, y para la concepción de la política, según Carl Schmitt, como asunto “de amigos o enemigos”, por otra parte, la mentalidad agonista (el

predatory temperament del viejo maestro Veblen) que el deporte enseña y alimenta ocupa un lugar central entre las capacidades que hacen triunfar al individuo en el mercado de libre competencia. Y hubo de ser precisamente el ABC el que, en su número del 9 de julio de 1996, nos señalase esta segunda y admirable ejemplaridad educativa del deporte agónico, en un zigzag sobre Induráin del que entresaco estas palabras: “Dicen que el magnífico corredor navarro nunca ha sido del agrado del *socialismo*, en la medida en que aquel régimen enfermizo arremetía siempre contra la excelencia individual, por lo que podía representar de ‘mal ejemplo’ para sus conciudadanos y se dedicaba a incentivar ese ‘motor de la historia’ que es la ‘envidia igualitaria’, la mejor forma de que los pueblos terminen por no ir a ninguna parte y se agosten y consuman en su propia, inmóvil y sesteante mediocridad.”» Se olvidaba el autor de estas líneas de que los regímenes de izquierdas han cuidado el deporte agónico de masas con no menos desvelo que los regímenes fascistas y de que ni Fidel Castro tuvo el mínimo de decencia de retirar a sus atletas de los Juegos Olímpicos de México tras la infame matanza de estudiantes de izquierdas en la Plaza Mayor, ¡tan valiosas consideraba para el prestigio del Estado –prácticamente coincidente con el suyo propio– las posibles medallas que los campeones cubanos llegasen a ganar! Comoquiera que sea, no deja de ser cierto que el liberalismo puede encarecer los altísimos valores del deporte agónico para las sociedades de mercado libre, ilustrándolos con toda su consabida retahíla de virtudes: la voluntad de autoafirmación y autorrealización, el afán de superación, la aspiración a la excelencia, el ardor competitivo, el amor por el trabajo, el espíritu de sacrificio, la impavidez y resistencia ante el esfuerzo y el dolor..., todas ellas, en fin, puras y simples perversiones funcionales comunes a las culturas helénica y cristiana o tomadas de la una o de la otra... Siempre se me ha antojado bastante verosímil que el ensayo fascistoide *El origen deportivo del Estado*, fechado por Ortega veinticinco años después de la publicación de la *Theory of the Leisure Class*, de Thorstein Veblen, bien podría haber sido escrito expresamente contra este. Pues bien, fue justamente en esas páginas de Ortega donde me enteré de que el nombre de la ascética fue recogido por el cristianismo de la palabra griega askésis, que designaba los duros ejercicios de entrenamiento a que se sometían los gimnastas griegos para convertir sus cuerpos en instrumentos de victoria. Habría, pues, un parentesco entre los gimnastas de la Hélade y los “atletas de Cristo” o “de la Fe”, confirmado, incluso, al parecer, por ciertas prácticas de los primeros ascetas cristianos, eremitas o especialmente estilistas, que se desafiaban en competiciones, por ejemplo a ver quién aguantaba más tiempo en ayunas en lo alto de la columna, sin más que el día y la noche por techo y por amparo. Pero estas competiciones no son más que una anécdota; subsiste la importante diferencia de que, mientras para el gimnasta griego el cuerpo tiene que ser cuidado, fortalecido y entrenado como instrumento especializado en la función agónica, para el asceta cristiano es, en cambio, la “bestezuela” que tiene que ser macerada, lacerada y mortificada para mayor libertad de la vida del espíritu, dedicada exclusivamente a Dios. Sin embargo, lo capital es lo que queda de común: los apetitos de la carne y las pasiones del alma, “desordenados” por definición, tienen que ser doblegados y reprimidos como una despreciable chusma amotinada, hasta ser sometidos a la voluntad y al mando del capitán, ya sea el *lógos hegemónikós* de los estoicos, ya sea la férula de la santidad cristiana... Ciertamente, en un principio, no serían sino los fines de la dominación lo que estaba tras el dominio de sí mismo y el menosprecio de las debilidades del alma y de la carne; en la torva autocomplacencia del dominio de sí mismo y del castigo de la propia carne estaban prefigurados los furores de la dominación, así como hoy es esa mala pasión de la victoria lo que alimenta el “espíritu de sacrificio” de los deportistas. Y si la Iglesia misma se ha adherido, con sus

bendiciones, al “espíritu olímpico” de Atlanta es por que en la tan encarecida y admirada nobleza del “espíritu de sacrificio” del deportista, que somete su cuerpo, como si fuese su propio caballo de carreras, a todo el castigo y a todo el esfuerzo necesarios para llevarlo a la victoria, siente la grata satisfacción moral de adivinar el viejo parentesco que lo une con la sucia y rencorosa complacencia del flagelante que descarga contra su propio cuerpo todo el odio que le ha sido inculcado hacia los limpios goces de la carne y los cálidos ocios del amor... “Y el pueblo, ¿qué dice últimamente?”, preguntaba uno en un chiste de Chummy; y el otro le respondía: “Sigue diciendo lo de siempre: ¡Gooooo!”

“El grito de protesta angustiado del verdadero fanático –que aporta a los deportes una noción de lo reverencial solo para descubrir la corrupción en su interior debido a la difusión de la ‘ética del entretenimiento’– ilustra mejor la degradación del deporte que los reparos de los críticos de izquierda, que aspiran a abolir la competencia, destacan el valor del deporte como ejercicio que promueve la salud y propician una concepción más ‘cooperativa’ de la actividad –que, en otras palabras, quieren hacer del deporte una herramienta terapéutica individual y social–. El análisis anterior, sin embargo, minimiza el alcance del problema y tergiversa su causa. En una sociedad dominada por la producción y el consumo de imágenes, ningún aspecto de la vida continúa inmune a la invasión del espectáculo. Y no cabe responsabilizar de esa invasión al espíritu de desenmascaramiento. Ella surge, en forma paradójica, precisamente del intento de crear una esfera autónoma del ocio, no contaminada por el mundo del trabajo y la política. Por su misma naturaleza, el juego siempre se situó a un lado de la vida laboral; con todo, retiene un nexo orgánico con la vida de la comunidad en virtud de su capacidad de dramatizar la realidad y proveemos de una representación convincente de los valores comunitarios. La vieja conexión entre juego, ritual y festividades públicas sugiere que, aunque los juegos ocurran dentro de límites arbitrarios, arraigan a pesar de todo en tradiciones compartidas a las cuales conceden expresión objetiva. Las competencias deportivas y atléticas constituyen una apostilla dramática de la realidad, no una evasión; una reescenificación elevada de tradiciones comunitarias, no su repudio. Solo cuando se empieza a valorar al juego y al deporte exclusivamente como una forma de escape pierden su capacidad de brindarnos ese escape... El auge de una concepción escapista del ‘ocio’ coincide con su organización como extensión de la producción de mercancías. Las mismas fuerzas que organizaron la fábrica y la oficina organizaron a su vez el ocio, reduciéndolo a mero apéndice de la industria. En conformidad con ello, el deporte fue dominado no tanto por un énfasis indebido en el triunfo, sino por la urgencia desesperada de evitar la derrota. Los entrenadores, y no los capitanes de equipo, organizan el juego, y el aparato gestor realiza todo tipo de esfuerzos para abolir el riesgo y la incertidumbre, que es lo que contribuye de manera tan fundamental al éxito ritual y dramático de cualquier actividad competitiva. Cuando ya no podemos practicar ningún deporte con la entrega apropiada, este pierde la capacidad de exaltar el espíritu de jugadores y espectadores y transportarlos a un campo superior de la existencia. La prudencia, la cautela y el cálculo, tan prominentes en la vida cotidiana pero tan opuesto al espíritu deportivo, comienzan a moldear el deporte tal como moldean todo lo demás... Al tiempo que deplora la subordinación del deporte al entretenimiento, nuestro autor da por sentada esta separación de trabajo y ocio que provocó, en primera instancia, esta invasión del juego por los criterios del mundo laboral cotidiano. No repara en que la degradación del juego proviene de la degradación del trabajo, la que a su vez crea la necesidad y la oportunidad de la ‘recreación’ comercializada. Como sugirió Huizinga, precisamente cuando el factor lúdico desaparece del derecho, del arte de gobernar y de

otras expresiones culturales los hombres no se vuelven hacia el juego para asistir a una reescenificación dramática de su vida habitual, sino en busca de diversión y sensaciones. En ese punto, los juegos y el deporte, lejos de considerarse con excesiva seriedad, como concluyera erróneamente Huizinga, se vuelven, por el contrario, ‘algo sin consecuencias’. Como Edgar Wind nos hace ver en su análisis del arte moderno, la trivialización del arte ya estaba implícita en su exaltación modernista, la cual suponía que ‘la vivencia del arte será más intensa si éste saca al espectador de sus hábitos y preocupaciones rutinarias’. La estética modernista garantiza el estatus socialmente marginal del arte a la vez que lo expone a la invasión de la moda comercializada: un proceso que culmina, por una lógica curiosa aunque inexorable, en la exigencia posmoderna de abolir el arte y subsumirlo en la realidad... La evolución del deporte sigue este mismo patrón. El intento de crear un dominio autónomo de lo puramente lúdico, absolutamente aislado del trabajo, da pie a lo contrario: a la insistencia, en los términos de nuestros autores, en que ‘los deportes no están separados y aparte de la vida, ni son un ‘país de las maravillas’ singular donde todo es puro y sagrado y queda al margen de la crítica”, sino que es un asunto de negocios, sujeto a los mismos criterios y expuesto al mismo escrutinio que cualquier otro negocio. Las posturas de nuestros autores están simbióticamente interrelacionadas y surgen ambas del mismo desarrollo histórico: la irrupción del espectáculo como forma dominante de expresión cultural. Lo que partió como un intento de revestir el deporte de una significación religiosa, y por cierto de convertirlo en una religión subrogante, culmina en la desmitificación del propio deporte, en su asimilación al mundo del *show business*.”

Atendamos ambas jugadas por igual siguiendo el razonamiento que hace Giorgio Agamben del texto de Walter Benjamín, *El capitalismo como religión*: “Podremos decir que el capitalismo, llevando al extremo una tendencia ya presente en el cristianismo, generaliza y absolutiza, en todos los ámbitos, la estructura de divisiones que define la religión. Donde el sacrificio señalaba el pasaje de lo profano a lo sagrado se encuentra ahora un único, multiforme, incesante proceso de separación, que todo lo inviste, cada lugar, cada actividad humana, para dividirla de sí misma, y que es del todo indiferente a la cesura sagrado/profano, divino/humano. En su forma extrema, la religión capitalista realiza la pura forma de la separación, sin que quede ya nada por separar. Una profanación absoluta y sin residuos coincide con una consagración en igual grado vacua e integral. Como sucede con las mercancías, donde la separación es inherente a la forma misma del objeto, que se escinde en valor de uso y valor de cambio, y se transforma en un fetiche inaprensible; así todo aquello que es actuado, producido y vivido –incluso el cuerpo humano, incluso la sexualidad, incluso el lenguaje– es dividido de sí mismo y dislocado en una esfera separada, que no define ya ninguna división sustancial y en la que todo uso se vuelve duraderamente imposible. Esta esfera es el consumo. Si, como se ha sugerido, llamamos espectáculo a la fase extrema del capitalismo que estamos viviendo, en la que todo es exhibido en su separación de sí mismo, entonces espectáculo y consumo son las dos caras de una misma imposibilidad de uso. Aquello que no puede ser usado es, como tal, consignado al consumo o a la exhibición espectacular. Lo cual significa que la profanación se ha vuelto imposible (o, al menos, exige procedimientos especiales). Si profanar significa restituir al uso común aquello que había sido separado en la esfera de lo sagrado, la religión capitalista en su fase extrema apunta a la creación de un Improfanable absoluto.”

Si retornamos a un arte de Perogrullo, tras leer estas líneas, podemos entender que el gesto contenido en nuestra *Arquitectura prematura* acertaba al formularse como una

crítica de la separación. En una ciudad que es toda arte, la coincidencia de la estatuaria pública y el estadio de fútbol no es una denuncia del carácter espectacular del fútbol ni de su dimensión económica, en modo de capital simbólico que administren y manipulen los poderes del estado, sino un llamamiento irónico a la intervención en la cosa pública, en la república ciudadana, en el común, precisamente allí, actuando en los elementos que construyen la comunidad. Por eso cuando reconstruimos el relato de la destrucción del Sant Crist de Salomó nos era impensable hacerlo sin considerar la posibilidad del partido de fútbol. Como en el caso de los bailes colectivos en el Ball, está la posibilidad de juego y está la posibilidad de hacerlo en comunidad.

En los posavasos que hemos titulado El Plano se desarrollan esos modelos del asociacionismo deportivo para el trabajo en cooperación. Se trata de extrapolar el trabajo realizado en Badia del Vallès, la ciudad con el mayor porcentaje de asociaciones vecinales del estado español. ¿Qué línea subterránea enlaza al Club Futbol Sala La Sardana de Badia del Vallès con El Caracol Maya, asociación de solidaridad con las comunidades indígenas de Chiapas? ¿O al Club de Fútbol veteranos Atlético Troya de Badia del Vallès con la Associació Catalana D'Amics del Poble Saharai? Son trazas que desde luego no pueden ser contempladas sin ironía, sin risas, sin una cierta burla. Líneas que no pueden entenderse sin el ánimo del juego. ¿Por qué puede parecernos tan aberrante comparar Indymedia con la Associació TIC –tecnologies de la informació i les comunicacions– Badia del Vallès? ¿Qué diferencia insalvable hace incomparables Hangar con la Associació de l'Art de Badia? ¿Dónde está la imposibilidad de dar un territorio común a madeinbarcelona y a la Associació sòcio-cultural PROBVOS de Badia del Vallès?

Así Eduardo Galeano: “En su forma actual, el fútbol nació hace más de un siglo. Nació hablando en inglés, y en inglés habla todavía, pero ahora se escucha exaltar el valor de un buen *sponsor* y las virtudes del *marketing*, con tanto fervor como antes se exaltaba el valor de un buen *forward* y las virtudes del *dribbling*. Los campeonatos responden al nombre de quien paga. El campeonato argentino se llama Pepsi Cola. Se llama Coca-Cola el campeonato mundial de fútbol juvenil. El torneo intercontinental de clubes se llama Copa Toyota. Para el hincha del deporte más popular del mundo, para el apasionado de la más universal de las pasiones, la camiseta del club es un manto sagrado, una segunda piel, el otro pecho. Pero la camiseta se ha convertido, además, en un cartel publicitario ambulante. En 1998, los jugadores del club Rapid de Viena exhiben cuatro avisos a la vez: en las camisetas llevan anuncios de un banco, de una empresa comercial y de una marca de automóviles, y en los pantalones hacen la publicidad de una tarjeta de crédito. Cuando River Plate y Boca Juniors disputan, en Buenos Aires, el clásico del fútbol argentino, Quilmes juega contra Quilmes: ambos equipos lucen, en sus camisetas, la marca de la misma cerveza nacional. En plena globalización, River también juega para Adidas, y Boca para Nike. Y hablando en plata, bien se puede decir que Adidas venció a Nike cuando Francia derrotó a Brasil en la final del Mundial 98.”

Para La Casa decidimos trabajar un caso particular en la dinámica de la competitividad en Badia del Vallès. El único piso “liberado” en una ciudad en la que el ciento por ciento de sus pisos son vivienda social. Debemos exceptuar el Cuartel de la Guardia Civil, que pertenece al Ministerio de Defensa y este piso, el 5ºA de la calle Cantábrico, número 33, liberado por un fraude de ley durante la década de los noventa y cuyo delito, nadie sabe cómo prescribió. ¿Cómo marcar el único espacio habitable de Badia que

juega en el libre mercado? ¿Modificó esta peculiaridad su fisonomía? ¿Han cambiado por esta situación liberal sus condiciones de vida? ¿Algunas de sus instalaciones ha notado esta plusvalía económica en el mercado? ¿La nueva cotización de su renta mejoró la práctica de sus ventanas y puertas? No se nos ocurrió otra cosa que señalarlo, marcarlo con un baile, una danza que midiera su espacio, un dispositivo de gestos que pudiera recoger, no sin cierta ironía, estos nuevos intangibles. Nunca las huellas fueron tanto las marcas.

Así Enrique Vila-Matas: “Al leer que el futbolista Saviola echa en falta en el Mónaco, por encima de todo, los autógrafos que firmaba cuando la pasada temporada jugaba en el fútbol Club Barcelona, he sentido una repentina y muy intensa nostalgia de los días en que yo firmaba dedicatorias de mis libros y andaba siempre quejándome de lo mucho que me agobiaban los lectores cuando en realidad si en alguna ocasión, en un acto público nadie se acercaba para pedirme alguna firma, me quedaba desolado, temeroso de haber sido olvidado.”

Claro que no estamos hablando de fútbol, estamos hablando de cómo se hace una ciudad.

Empezamos este escrito con la negación a Ciudad Badía de su condición de ciudad en base a la movilidad de sus habitantes. En 1996 en su texto *La ciudad nonata* Valcárcel Medina nos disertaba sobre la inutilidad de esta afirmación: “Según lo dicho, nuestra civilización, urbana desde hace siglos, se está desurbanizando (y esto lo digo en todos los sentidos de la palabra). Pero no lo está haciendo como resultado de un abandono de la ciudad, ¡todo lo contrario! Lo está haciendo porque, engrosando sin cesar su volumen, se instala en ella sin espíritu urbano. Las grandes cantidades de gente que, viviendo en la ciudad, los días laborables repiten el camino, como antes decía, sin opción a la sorpresa, y los días festivos no salen de casa o se van de excursión...; estas masas de gente está claro que no viven en una ciudad... Y no quiero aquí meterme en la idea de que, realmente, no viven en ningún sitio; pero no estaría mal hacer un análisis de cómo experimenta el hombre medio de hoy sus cambios circunstanciales de domicilio. La verdad es que no los experimenta. Y todos los presentes sabéis que nadie de entre los que ‘propagandísticamente’ viven en ‘la naturaleza’ como ellos dicen, han dejado de vivir en la ciudad; conservan horarios urbanos y hábitos que son repetición de los que tienen o tenían en su cotidianeidad urbana. Pero, en fin, lo que aquí nos interesa es el ‘no vivir la ciudad’ que desempeñan los habitantes de ésta; o, para ser más gráfico: los usuarios de ella. No usar la ciudad da lugar a la ciudad no usada; es decir, nos encasqueta encima un aparato sin utilidad. Y este aparato, esta máquina de habitación, este núcleo de convivencia, se deteriora por falta de uso; los engranajes se anquilosan, las arterias se oxidan, la luz se consume inútilmente. Pues bien, este desgaste del fluido que no surte *efecto* es el *defecto* que fomenta el urbanita que no se siente tal. Pero no se siente como ‘ciudadano’ porque su vida, inexpresiva en cualquier sitio, no le permite vivir la ciudad, como no le permitiría vivir el campo.”

Descoberta da linha orgânica, Arquitetura fantástica, Trepantes, Arquiteturas biológicas, Pedra e ar, Máscaras sensoriais, Máscaras abismo

Pedro G. Romero

Se trata de *Descoberta da linha orgânica* una tela de 90 por 90 centímetros que está fechada en 1954. Es una pintura de carácter constructivista. Lygia Clark ha pintado dentro de un cuadrado el juego espacial que se produce entre otros dos cuadros, uno estable, abajo, en el lado izquierdo del cuadro, el otro arriba, en el lado derecho del cuadro, inestables, en movimiento, cayendo. Es cierto que puede entenderse una lectura a la inversa, un cuadrado parece verter sobre otro su esencia. Entre ambos cuadrados dos líneas sueltas trazan libres este espacio de caída. Podemos decir que en ellas está contenido el descubrimiento al que hace alusión el título. La caída del cuadrado y su significación en esas líneas que lo vierten, su significación orgánica: he aquí un hallazgo que marcará constantemente la producción de la forma en los trabajos de Lygia Clark.

Una lectura inmediata me llevó a asociar esta “caída” del constructivismo hacia la forma orgánica con algunas imágenes que en el Archivo F.X. representan la demolición de grandes monumentos religiosos, de fuerte carga pétreo, imágenes de destrucción con una fuerte carga simbólica pues se mantiene el carácter de hito, antes construido, ahora destruido. En un principio esta asociación nos llevó hasta la imagen destruida del monumento del Sagrado Corazón de Jesús de Antequera, en la provincia de Málaga, con sus grandes bloques de piedra destruidos distribuidos por el suelo en disposición diagonal mientras quedaba a un lado el basamento pétreo troncal. El sentido era el mismo, el desmoronamiento de una torre, de un montoncito de piedras alineadas verticalmente. La caída de la torre, la caída del cuadrado dejaba en el aire un rastro, líneas orgánicas, trazas curvilíneas. Sin embargo, la fuerza constructivista de la pintura de Clark, en la que las líneas se mantenían con propiedad como líneas rectas, con fidelidad al principio generador del cuadro, daba lugar a otro entendimiento. El gesto destructor era también un gesto constructivista, no se trataba de una oposición fácil entre lo pétreo y lo orgánico, se trataba de una conclusión, de un hallazgo construido, hecho. Así, repasando la abundante iconografía de estos monumentos sacros destruidos en distintos momentos de la violencia iconoclasta, se nos apareció, en el ciclo de fotografías que ilustran detalladamente la destrucción de dicho Monumento en el Cerro de los Ángeles, en Getafe, Madrid, en el exacto centro geográfico de España, la imagen de unos obreros que tiraban fuertemente de una cuerda tensada por la fuerza de un tractor mecánico con el que intentaban derribar el Monumento. Fue en la tensión de la cuerda donde encontramos la misma voluntad que en las dos líneas aéreas de *Descoberta da linha orgânica*. No nos figurábamos el conjunto de metonímias que entre este grupo de fotografías y la obra de Lygia Clark íbamos a realizar.

Arquitetura fantástica a partir de unas ruinas del Monumento sobre las que una gran viga de hierro trasmutada en ala de ángel permanece en equilibrio abundando en el dibujo de un espacio estrellado, con figuras semidestruidas entrecortadas frente al cielo mientras un soldado, fusil al hombro, se mantiene vigilante. *Trepante* con las líneas de sombras organizándose entre las hendiduras de un conjunto amontonado de piedras, basura de rocas del Monumento destruido. *Arquiteturas biológicas-estructuras vivas* con un grupo de obreros enlazados entre sí por las cuerdas, capachos y camisolas (los mismos pliegues en las camisas y en las tallas de la piedra) que les ligan al Monumento que, inmediatamente, van a destruir con palancas y barrenos. *Pedra e ar* con la imagen orgánica de un corazón de Jesús, desgarrado de entre los emblemas de Monumento, con

algunos agujeros fruto de los disparos, la corona aplastando la representación de la víscera que se dibuja en estrías a la vez aureolas, a la vez estrías de destrucción. *Máscaras sensoriais*, el rostro de un ángel, despeñado del Monumento, al que se han mutilado la nariz, los ojos y la boca, pero que muestra un rostro más extasiado precisamente a causa de estas mermas. *Máscaras abismo*, una forma fálica, correspondiente a la cabeza de Jesús que coronaba el Monumento, cuyos rasgos han sido borrado a base de tiros y golpes, “de las piedras despeñadas sobre él desde lo alto y de los balazos que atravesaban el aire desde lo bajo”, puesto que había servido para prácticas de tiro de los milicianos. Precisamente esta última es la imagen que hemos impreso en las fundas de los preservativos que, en la entrada *Descoberta da linha orgânica*, pueden inflarse de aire, helio que les permiten volver, subir hasta lo alto.

Fue en la segunda mitad del siglo XVIII que el culto al sagrado corazón de Jesús, curiosamente un intento francés de limpiar el catolicismo de vísceras, empezó a propagarse por España, empeñándose el clero local, especialmente los jesuitas, en hacer del país su más seguro bastión. La idea era cubrir el territorio nacional de estas agujas, monumentos fálicos de muy pronunciado desarrollo vertical, colocados en altos y montañas para asombro de cristianos y gentes en general. El plan, puesto en marcha a partir de 1900, consistía en hacer de España un Monumento. De hecho en muchos sitios la metonimia ha alcanzado a la palabra y se entiende por adorar al Monumento estar en presencia del Sagrado Corazón de Jesús. La piel de toro sería asaeteada así en una suerte de acupuntura topológica que ahuyentase los males de una nación de naciones en la que crecía el laicismo y la hostilidad abierta contra la iglesia católica. La milicia jesuítica hizo empeño de estos monumentos públicos y así coronaban los edificios más altos de ciudades de provincias, competían con las chimeneas de las fábricas allí donde tímidamente se desarrollaba un tejido industrial, adornaban los montes más altos proyectando su presencia sobre la masa urbana de cualquier ciudad. Simbólicamente la consagración de España al sagrado corazón de Jesús significó no pocas luchas y polémicas con una ciudadanía en busca de autogobierno, cansada ya de las tutorías religiosas y militares que parecían empeñadas en excluir al país de ese nuevo mito que constituía la modernidad. Los sucesos en torno a este adefesio escultórico, su construcción, destrucción y posterior reconstrucción fueron los que animaron la necesidad de extender esta idea de Monumento por todo el estado español a lo largo del siglo XX. La cosa monumental se inauguró en 1919 y en ese mismo acto se hizo causa nacional con la defensa del tan preciado órgano vital de Cristo. Se alzó en el llamado cerro de los Ángeles, una ermita de Getafe consagrada a la Virgen del mismo nombre, en las proximidades de Madrid, y que era considerado el centro geográfico de España. Los viajeros que llegaban a Madrid por el sur podían ver su silueta desde muy lejos, esa era la intención, ocupar simbólicamente el centro magnético –no en el sentido polar sino en el oscurantista- del territorio nacional. Una famosa fotografía de 1936 y la secuencia cinematográfica correspondiente –un pelotón de fusilamiento dispara sobre el Monumento al modo de *Los fusilamientos del 2 de mayo* de Goya o más propiamente, por la perspectiva, del *Fusilamiento del emperador Maximiliano* de Manet– dan muestra de la fuerza del sucedido iconoclasta que provocó el golpe de estado nacional-católico del 18 de julio de ese mismo año. La sospecha de que se trató de un montaje teatral al servicio de la causa revolucionaria anarquista nunca se ha despejado. De hecho la variante nacionalista de la fotografía, de la que abusó la propaganda fascista europea, era efectivamente un fotomontaje en el que se desmoronaba la silueta de Jesús en la cima del Monumento, un fotomontaje burdo, todo hay que decirlo, pues el recorte fotográfico dejó sus huellas al confundir parte de la silueta de la cabeza con una nube y

dar la impresión de que no solo le vaciaban la cabeza a Cristo sino que también le ponían cornamenta. En *Los lenguajes totalitarios* Jean Fierre Faye nos ofrece no pocas pruebas de la importancia de la retórica en las propagandas fascistas, de cómo traducen los efectos más inquietantes en la forma de decir las cosas, mucho más que en el concreto mensaje que se quiera denunciar o alabar. Por eso es pertinente ofrecer el relato que suman los escritos de Emiliano Aníbarro Espeso y Ricardo de la Cierva: “La secuencia conservada en Getafe se abre con la foto en la que figura el fusilamiento de la imagen de Cristo por una escuadra de milicianos venidos de Madrid el 28 de julio de 1936 a las órdenes de una virago que dio la voz de fuego. La misma escena se repitió en los días sucesivos, durante los cuales los asaltantes treparon al monumento entre blasfemias soeces y lo embadurnaron con pintarrajos agresivos. Pero no bastaba el insulto; era necesaria la demolición, para la que se realizaron cinco intentos sucesivos. El primero a las tres de la tarde del 31 de julio, fiesta de San Ignacio de Loyola, cuando unas docenas de milicianos (venidos siempre de Madrid) colocaron varias cargas de dinamita en el altar y entre los dos grupos escultóricos laterales. Las cargas estallaron, pero la imagen no cayó. Al día siguiente, 1 de agosto, y a la misma hora se produjo el segundo intento. La explosión resultó más violenta, pero la estatua del Corazón de Jesús se mantuvo en pie. Los asaltantes, sorprendidos, reaccionaron con horribles blasfemias y dejaron una guardia junto al monumento antes de retirarse. Nada sucedió durante los tres días siguientes 2, 3 y 4 de agosto. El día 5, cuando un convoy marítimo de Ceuta conseguía cruzar el Estrecho pese al intento de la Flota roja por impedirlo, un centenar de automóviles de Madrid subieron al Cerro de los Ángeles, saquearon el convento de las Carmelitas donde destrozaron las imágenes de la iglesia, pero no intentaron nada contra el Monumento. Sí lo hicieron al día siguiente, 6 de agosto, cuando ataron al pedestal un cable de acero del que tiraba un potente tractor; era el tercer intento, que fracasó como los anteriores cuando el cable se rompió. Desesperados por el nuevo fracaso acudieron en tropel al pueblo de Getafe donde se apoderaron de multitud de picos, palas, cinceles y martillos con los que regresaron al Cerro con el fin de demoler las estatuas a lo bestia, con técnicas de picapedrero. Lograron algunos destrozos pero la tarea parecía demasiado larga y decidieron realizar un esfuerzo supremo mediante la dinamita mejor aplicada. El quinto intento se preparó a conciencia –a conciencia negra– para la madrugada del 7 de agosto. Convenientemente asesorados por “especialistas” los milicianos y milicianas de Madrid subieron al Cerro provistos de los barrenos más potentes cuyos huecos prepararon con máquinas perforadoras. A las nueve de la mañana reventaron las tres cargas principales y todo el Monumento quedó reducido a escombros. Los demolidores celebraron su gloriosa victoria con una mascarada sacrílega en la que el grito más frecuente era “¡Ya cayó el barbudo!” Desde aquel día el Cerro de los Ángeles cambió de nombre y se llamó Cerro Rojo. Derribado el Monumento, aquellos salvajes se ensañaron con sus ruinas más significativas. No advirtieron que el relieve del Corazón de Jesús, en el pecho de la imagen, se había librado de las balas, pero destrozaron a martillazos la cabeza de Cristo, que abandonaron luego, convertida en una masa informe e irreconocible que todavía hoy causa asombro cuando se la contempla junto a las demás ruinas conservadas.” A este derribo siguieron muchos otros, en el Archivo F.X. tenemos imágenes de las demoliciones de Antequera, antes mencionada, Montjuich y Comillas además de algunas sin localización exacta en Andalucía, Aragón y Valencia. En su panfleto *Estampas trágicas de Madrid*, Juan Gómez Málaga rubrica el pie de foto de estas imágenes con una exclamación en la que se pregunta, con un castellano de urgencia, “¿Hasta dónde llegó las nuevas creaciones de la intelectualidad?”.

La asociación de esta entrada con Ciudad Badía parte de una cadena de acontecimientos. De los tres que vamos a señalar, el primero se vincula directamente con la reconstrucción del Monumento del cerro de los Ángeles. Una de las empresas que participó en la construcción del polígono de viviendas Badía a principios de los años setenta se había constituido para aquella ocasión y consta que utilizaba prisioneros del régimen que cambiaban su trabajo en régimen redención de condena. La concesión de suelo edificable se había hecho por Decreto del 25 de enero de 1963 y entonces, la cementera aún tenía su sede social en Getafe.

En segundo lugar, una coincidencia topográfica resuelta en forma de anécdota. El primer diseño urbanístico de Badía incluía la construcción de un edificio para el culto católico. El apartado D, de dicho informe dice así: “Uso religioso. Se situará una parroquia con edificio residencial anejo en la parcela denominada CP-1. Se ha elegido un lugar que corresponde casi al centro geométrico de la futura ciudad, de fácil visibilidad y acceso, y situado a lo largo del eje principal que se desarrolla por la Avenida de Burgos. Actualmente se está ultimando la redacción del oportuno proyecto de construcción, estando programada su inmediata ejecución a cargo del I.N.V.”

Diversas circunstancias hicieron que la construcción de ese templo se abandonara por fallos de cálculo e indecisiones presupuestarias. En 1975 la Parroquia de la Merced estaba situada en los barracones que sirvieron para la construcción del polígono de viviendas, hasta 1979 en que se terminó la sede de este templo. De la construcción inicial tan solo quedaba un sobresaliente de hormigón, restos de la cimentación que habían sido precipitadamente abandonados y que se conocían en Badía como *la piedra*. Entresacamos alguna información referente a dicho monumento: “*La piedra* es un muro de cemento que estaba colocado frente al barracón de la Peña Flamenca. Un trozo de pared que se alarga a la altura de la calle Costa Brava y el largo de la Avenida Burgos. Un pegote de hormigón que se habían olvidado los que construyeron la ciudad... Allí van a tener lugar las primeras asambleas de vecinos para preparar las ocupaciones, las reuniones de los grupos anarquistas y los ensayos de algunos grupos de rock locales... Allí se van a enamorar la Clara y el Luís, el Carmelo y la Esther, el Joaquín y la Antonia, el Samaniego y la Carmen... Era un punto de encuentro. Allí vamos a crear el grupo Aljamía. Cantábamos *El cóndor de los aires*, *La verja de Barro*, cosas así. El Luís nos vio desde el balcón de su casa y bajo con su guitarra, así nos conocimos... *La piedra* va a marcar a toda una generación. Quedábamos a última hora y los sábados desde por la tarde: la mayoría trabajábamos, porque claro, teníamos que volver pronto a casa. Teníamos 18 años y éramos muy ácratas. Era muy diferente a lo que vino después. Nosotros ya podíamos hacer una crítica del marxismo... Un día pasamos y habían quitado *la piedra* a causa de unas obras, habíamos quedado allí y nadie sabía ahora donde quedar por causa del ayuntamiento... Seguramente era el monumento más importante de Badía, el único monumento por más que quieran encontrar ahora piedras románticas o románicas, que no sé bien que dicen que es... Y como estaba en medio de la calle, nadie nos dijo nada y fueron y la quitaron, con maquinaria, porque la mole de cemento era grande y costaba... Donde estaba la piedra han puesto ahora un supermercado, un Mercadona, y es curioso por que allí sigue quedando la gente.” La pequeña edición que llamamos La Piedra intenta poner en pie este relato y recuerda el monumento.

El tercero sigue este método indicial, acaso desplazando los elementos pero repitiendo el argumento. La cinta que titulamos La Pel·lícula y que tiene como invitadas el discurso y la voz en off de siete invitadas –Beatriz Preciado, Eva Serrats, Marina

Garcés, Valeria Bergalli, Marisa García, Pamela Sepúlveda y Deborah Fernández—partía de la siguiente circular: “Verás, en 1975, el polígono de viviendas de Badia —un viejo proyecto de viviendas sociales que el tardo-franquismo planeó como albergue de los excedentes de inmigración— estaba terminado, pero un error de cálculo, nadie había previsto las necesidades de agua potable, retraso por dos años su asignación y posibilidades de habitación. En ese momento José Antonio de la Loma buscaba exteriores para su proyecto *Perros callejeros*, un film sobre los jóvenes delincuentes del extrarradio de las grandes ciudades que el desarrollismo en España hacía aparecer como un fenómeno nuevo, un film a medio camino entre el oportunismo y cierta sensibilidad pasoliniana, un proyecto —puesto que al final se trató de toda una serie de películas— hijo de cierto paternalismo cristiano, pues la idea era que la mayoría de los actores, el Torete, el Vaquilla, etc., fuesen delincuentes de verdad. De hecho, en posteriores films se incorporan a la trama el director de la película con su afán por regenerar a esta juventud perdida. En la cinta se suman toda una serie de moralismos redentores a la explotación de elementos sensacionalistas: violencia, morbo, drogas, porno blando, etc. El caso es que el polígono de viviendas vacío sirvió de escenario ideal —no fue el único claro, también la propia Barcelona, Hospitalet, Castelldefels, Gavà, Sant Adrià del Besòs o La Mina— para esta primera película: persecuciones policiales y desolación urbana tenían en esta ciudad sin gente un paisaje ideal. Ya estrenada la película, a partir de 1976 el polígono Badia se empieza a habitar. Desde finales de los setenta hasta mediados de los ochenta, esta ciudad vecina de Barberà del Vallès y próxima a Terrassa y Sabadell, se identifica en el imaginario urbano barcelonés como el “sitio de la delincuencia” y una leyenda urbana identificaba a todos sus habitantes como “gitanos”, traficantes de drogas y delincuentes. En una encuesta del libro *Ciutat Badia-Badia ciudad*, un ciudadano de Badia lo refería: “por cierto, hay una película, *Perros callejeros*, que se filmó en Badia y hizo mucho daño a Badia, y fue antes que viniera la gente, cuando aun estaba vacía.” La sinopsis oficial del film dice así: “Una pandilla de muchachos, que no llegan a los dieciseis años, del suburbio de Barcelona se han especializado en el robo de coches. Con ellos se dedican al robo del ‘tirón’, asaltar tiendas para malvender las mercancías, y atacan a parejas en lugares apartados para desvalijarles, abusando de las mujeres. Sorprendidos a veces en sus fechorías, entablan feroces persecuciones con la policía; sin importarles irrumpen en la calzada, en contra dirección o saltándose controles, de los que salen a veces malheridos. Atacan una armería, con lo que se sienten lo bastante fuertes para robar un Banco. El cabecilla de ellos es el llamado El Torete y elementos de su banda son El Pijo, El Chungo y El Fitipaldi todos ellos, asiduos del Tribunal Tutelar de Menores, cuya ley, anticuada, no puede frenar la carrera delictiva de esos muchachos. De mal en peor, El Torete suscita las iras de El Esquinao, un gitano poderoso que controla el barrio. Al escapar con su sobrina, y dejarla embarazada, El Esquinao le tiende una trampa propinándole un castigo cruel y ejemplar. Sin embargo, El Torete no se da por vencido, y tras reponerse, poniendo a prueba una poderosa fuerza de voluntad lleva a cabo una de las venganzas más terribles, que acabará por concienciar a todos de que el problema está ahí, y es preciso solucionarlo. Un problema que no se circunscribe a la ciudad catalana, sino que se hace extensivo a cualquier ciudad moderna, excesivamente desarrollada.” Bien, la sinopsis esconde más cosas de las que explica, por ejemplo, merece la pena reseñar que el “castigo cruel y ejemplar” no es otro que la castración, castración que también es instrumento principal en la venganza en la que El Torete conduciendo un Citroën Tiburón castra y mata a El Esquinao atropellándolo una y otra vez contra un muro en el descampado de un solar del extrarradio de la ciudad, estallando su cuerpo y sus partes contra un muro abandonado, un lienzo de pared cubierto de pintadas y consignas que

eran fiel reflejo de las inquietudes políticas de aquella comunidad. Y efectivamente, parece que en todos los casos relatados estamos hablando de castración, de emasculación, de la mutilación de una figura forma fálica, vertical, del derribo de un Monumento o, dicho afirmativamente, de la *Descoberta da linha orgânica*.

Creo que no hay que abundar en la metáfora. Una torre alta que cae, un monumento que se derrumba, símiles evidentes de la castración. Se ha repetido abundantemente en torno a la destrucción de las Torres Gemelas en Nueva York. La clínica sin embargo puede ayudarnos con una aproximación algo más compleja a este funcionamiento arquitectónica de la emasculación. Veamos un ejemplo: “Clarck estuvo en una psicoterapia de dos veces por semana durante más o menos dos años, antes de comenzar un psicoanálisis de cinco sesiones por semana. A través del trabajo en su psicoterapia y de la primera parte de su análisis, logramos disminuir de forma importante su ansiedad social, momento en el cual sus talentos naturales y su personalidad generalmente agradable le condujeron a realizar logros significativos en su campo y a un rápido avance en su trabajo. Analizamos su dificultad para estar de pie con otras personas y para hacer presentaciones como basada en una fuerte ecuación cuerpo-falo, en la cual estar de pie era tener una erección y por tanto estar en peligro de que esta desapareciera. El trabajo sobre las implicaciones edípicas de esta ecuación simbólica y este miedo nos llevó en muchas direcciones, revelando una rica fantasía vital consciente e inconsciente relativa a su cuerpo y al de sus padres, a lo que se encontraría en el interior de una vagina, y a un intenso interés en ciertos Paisajes y Arquitectura como equivalentes corporales.” El paciente, el arquitecto Sr. Clarck, no solo evidenciaba a nivel formal esta pulsión fálica, la eficacia simbólica de un ayuntamiento, una iglesia, el cuartel de la policía o la sede de los juzgados locales eran también determinadas por la ecuación falo-cuerpo al modo del clásico centro-ciudad. También su casa, en un arrabal burgués de las afueras sufría, a veces, esa identificación fálica, sobretodo cuando se encontraba fuera de ella. La incorporación del Sr. Clarck a la normalidad de su vida familiar y laboral después de siete años de terapia –ciertamente, aún continúa el análisis– es alentadora para nuestra metonimia pero no es una justificación lo que buscamos. Lo que nos interesa del relato psicoanalítico no es tanto la certeza del diagnóstico si no la eficacia de la narración.

Si como afirma Slavoj Zizeck, leyendo a Lacan, la castración es Simbólica y “por medio de ella el sujeto intercambia su ser (un objeto) por un lugar en el intercambio simbólico, por un significante que lo represente”, y por tanto, la castración es estrictamente homóloga a la Alienación, una alienación equiparable a la descrita por el marxismo, en el sentido de que los trabajadores son enajenados de su plusvalía, una lectura de la castración que coincidiría con el relato de Claude Lévi-Strauss que asocia el mito de la emasculación a procesos de intercambio simbólico, siendo el sujeto “castrado”, un sujeto despojado de toda posibilidad de don, sin nada más que intercambiar que su propio trabajo, la fuerza que pueda ofrecer su cuerpo –y aquí Marx–. De esta forma el sujeto, su cuerpo “castrado”, se convierte en si mismo en el único objeto posible de intercambio, la plusvalía de goce que propone Lacan –la patología: la mujer cuyo clítoris ha sido sometido a ablación tiene que aprender a gozar de su síntoma, el “castrati” tiene que hacer eficaz el disfrute de su condición– proviene de la aceptación “sádica” de lo Real, de enfrentarse al mundo consciente de su dimensión cruel y exacta. Las consecuencias de todo esto para la construcción de cualquier comunidad son varias. Por ejemplo, este vacío dejado por la castración necesita ser llenado con algún tipo de objeto que dé sentido, que proporcione los mismos intereses al grupo humano, por

ejemplo, la el objeto nación –y aquí para Zizeck la razón de ser del auge de los nacionalismos en la construcción de cualquier estado–. El propio sistema democrático se vería aceptado, según sus palabras, “¿qué hacer, entonces, ante este atolladero fundamental de la democracia? El procedimiento modernista (ligado a Marx, y que consiste en desenmascarar la democracia formal, en sacar a luz el modo en que la forma democrática oculta siempre un desequilibrio de contenidos) implica llegar a la conclusión de que la democracia formal como tal debe ser abolida y reemplazada por una forma superior de democracia concreta. El enfoque posmoderno por el contrario, nos exigiría asumir esta paradoja constitutiva de la democracia. Debemos adoptar una especie de ‘olvido activo’, aceptando la ficción simbólica, aunque sepamos que, ‘en realidad, las cosas no son así’. La actitud democrática se basa siempre en una cierta escisión fetichista: sé muy bien (que la forma democrática es solo una forma maculada por manchas de desequilibrio “patológico”) pero de todos modos (actuaré como si la democracia fuera posible). Lejos de indicar su defecto fatal, esta escisión es la fuente misma de la fuerza de la democracia: la democracia puede tomar conciencia del hecho de que su límite está en ella misma, en su antagonismo interno. Por ello puede evitar el destino del totalitarismo, que es condenado sin cesar para inventar enemigos externos que expliquen los fracasos de ella.” Hasta cierto punto no puede haber “amor al prójimo” pues este se convierte necesariamente en odio destructivo, puesto que te amo, pero hay algo que es más que tú, –la condición del sujeto enajenado convertido en objeto– por lo cual te mutilo. Esta operación simbólica exige pues un proceso cíclico de tiempo histórico para la comunidad. El parentesco que se establece entre castración y Edipo es total en Lacan, así, ya sea con la ausencia –castración– o presencia del centro fálico –Edipo– la relación con un centro interior y vacío, algo que se llena y se vacía, es absolutamente necesaria en el proceso constructivo de la comunidad.

Quizás podamos entender mejor este relato a partir del construido por Susan Buck-Morss en torno al centro de la ciudad de Moscú, para su *Mundo soñado y catástrofe*. El fracaso del proyecto constructivista, del cual el suprematismo de Malevich es sublimación, exige una refutación del tiempo –aplicando la cita de Debord, lo mejor que tuvieron las vanguardias históricas es que están ligadas a su momento, “un proyecto histórico no puede aspirar a tener una eterna juventud protegida de avatares”– a la cual no está dispuesta el discurrir revolución-reacción –que no funciona dialécticamente sino como el *reel* dislocado de una mesa de montaje– de la comunidad. Dice así: “A comienzos de los años treinta se eligió en Moscú un emplazamiento para la construcción del Palacio de los Soviets. La Catedral de Cristo Salvador, construida para conmemorar la victoria rusa sobre Napoleón (y completada en 1883 bajo el reinado del zar Alejandro III) fue dinamitada con el objeto de despejar el terreno. La destrucción de la misma fue filmada. Una vez que la Unión Soviética se desmoronó, ese corto documental de actualidades fue puesto ‘cientos de veces’ en los cines rusos y en la televisión. Se podría decir sin exageración que este fragmento es hoy en día el trozo de la Crónica Soviética más exhibido. En un significativo número de películas, el momento preciso se pone a cámara lenta o se repite una y otra vez... como si fuera una destrucción inmortalizada... perpetua. La construcción del palacio comenzó en 1939 y se interrumpió cuando Alemania invadió Rusia. Tras el discurso de desestalinización de Krushchev, los planes para la construcción del Palacio de los Soviets se abandonaron definitivamente. En el solar de “dos edificios inexistentes”, la catedral y el palacio, se construyó una inmensa piscina pública. La piscina al aire libre Moskva... casi en el centro de la ciudad, abierta todo el año, tanto en verano como en invierno, se considera, de modo general y a simple vista, un movimiento pionero de plan urbano no para sacar a la gente fuera del paisaje de piedra sino para darles más ejercicio a sus cuerpos, más

naturaleza, sol y aire. La piscina es un círculo gigantesco... Bañarse en invierno, en mitad de una ciudad helada, cubierta por la nieve, con cortinas de vapor que llegan a la calle, es fantástico y atrevido: casi como querer derribar los bancos de Wall Street con el objeto de crear espacio para jardines de infancia, según se dice textualmente en un informe de 1992. En 1994 el gobierno ruso eliminó la piscina y comenzó en este mismo lugar la restauración de la Catedral de Cristo Salvador, reproduciendo exactamente la apariencia que tenía en 1883. Este proyecto, completado en 1998, de hecho reproducía hacia atrás el curso de la historia imitando, al revés, la película de la demolición de la catedral. En 1919, Kazimir Malevich había escrito, ‘debería uno lamentarse más por un tornillo con una rosca destrozada que por la iglesia de Basilio el Santísimo’.”

Tomemos otra lectura. Para Félix Guattari la castración es, efectivamente, fantasma y es modo de regulación capitalista. Deseo que muerde en el fruto prohibido e interiorización de la represión burguesa. La identificación con el Edipo es también total, “resignación ante Edipo, resignación ante la castración, renuncia de las chicas al deseo del pene, renuncia de los chicos a la protesta masculina, en una palabra, ‘asunción del sexo’. Ese algo común, ese gran Fallo, la Carencia o la Falta de dos caras no superponibles, es puramente mítico: es como lo Uno de la teología negativa, introduce la carencia en el deseo y hace emanar las series exclusivas a las que fija un fin, un origen y un curso resignado.” Y continúa diciendo con Gilles Deleuze en *El Anti Edipo*: “Será preciso afirmar lo contrario: no existe nada común entre ambos sexos y a la vez no cesan de comunicarse, de un modo transversal en el que cada sujeto posee ambos, pero tabicados, y comunica con uno u otro sexo de otro sujeto. Esta es la ley de los objetos parciales. Nada falta, nada puede ser definido como una falta, como una carencia; y las disyunciones en el inconsciente nunca son exclusivas, pero son objeto de un uso propiamente inclusivo que tendremos que analizar.” Básicamente, se trata de no aceptar la dictadura de lo real en ninguna de sus apariencias, frente a la construcción individual que pivota en la presencia –Edipo, superyo, etc.– o ausencia –castración, carencia, etc.– de centro la comunidad se multiplica, es decir, la castración-erección de monumentos es un movimiento amplio, espacial y no solo temporal, la demolición del Monumento es un gesto, una acción que persigue convertirse en norma, una y mil veces continuadamente porque persigue la abolición de todo centro, la expansión rizomática de la comunidad. “Cuando la noción de fantasma de grupo fue elaborada en la perspectiva del análisis institucional la primera tarea radicó en señalar su diferencia de naturaleza con respecto al fantasma Individual. Entonces apareció que el fantasma de grupo era inseparable de las articulaciones ‘simbólicas’ que definen un campo social en tanto que real, mientras que el fantasma individual volcaba el conjunto de este campo sobre datos ‘imaginarios’. Si prolongamos esta primera distinción vemos que el propio fantasma individual está enchufado en el campo social existente, pero lo capta bajo cualidades imaginarias que le confieren una especie de trascendencia o inmortalidad al abrigo de las cuales el individuo, el yo, desempeña su pseudo destino: qué importa que yo muera, dice el general, si el ejército es inmortal. La dimensión imaginaria del fantasma individual posee una importancia decisiva sobre la pulsión de muerte, por lo que la inmortalidad conferida al orden social existente implica en el yo todas las catexis de represión, emasculación, los fenómenos de identificación, de ‘superyoización’ y de castración, todas las resignaciones-deseos (convenirse en general, convertirse en un bajo, medio o alto cuadro), comprendida en ellas la resignación de morir al servicio de este orden, mientras que la misma pulsión es proyectada hacia el exterior y volcada hacia los otros (¡muerte al extranjero, a los que no pertenecen a nuestro grupo!). El polo revolucionario del fantasma de grupo aparece, al contrario, en el poder vivir las propias instituciones como mortales, en el poder destruirlas o cambiarlas según las

articulaciones del deseo y del campo social, al convertir la pulsión de muerte en una verdadera creatividad institucional. Pues ahí radica el criterio, al menos formal, entre la institución revolucionaria y la enorme inercia que la ley comunica a las instituciones en un orden establecido. Como dice Nietzsche, ¿iglesias, ejércitos, Estados, cuál de estos perros quiere morir? De lo que se deduce una tercera diferencia entre el fantasma de grupo y el fantasma llamado individual: este último tiene por sujeto el yo en tanto que determinado por las instituciones legales y legalizadas en las que ‘se imagina’, hasta el punto que, incluso en sus perversiones, el yo se adecúa al uso exclusivo de las disyunciones impuestas por la ley (por ejemplo, homosexualidad edípica). Pero el fantasma de grupo ya no tiene por sujeto más que las propias pulsiones y las máquinas descantes que forman con la institución revolucionaria. El fantasma de grupo incluye las disyunciones, en el sentido en que cada uno, destituido de su identidad personal, pero no de sus singularidades, entra en relación con el otro siguiendo la comunicación propia a los objetos parciales: cada uno pasa al cuerpo del otro sobre el cuerpo sin órganos.” La comunidad se hace a si misma, en ese continuo de emasculaciones y eyaculaciones, esa diversidad de las acciones que hacen al cuerpo social librarse del fantasma individual, de la pulsión de muerte que irremediamente extingue al sujeto. La institución social prosigue a ese pesar, no tiene que sujetarse a un centro y su “vagar nómada por los espacios vacíos de las ciudades tiene la lógica de su propio sentido, ahora abro un agujero, ahora cubro un agujero, el espacio agujereado de la comunidad”. La crítica a *La enunciación arquitectónica* que hace Guattari en *Cartografías esquizoanalíticas* parte de esa premisa para hacer espacios de comunidad vecinal “mesetarios y horadados”, a la vez con mil agujeros y mil mesetas, olvidándonos de lo hondo y de lo alto si queremos hacer comunidad.

Volvemos a nuestro relato, a la entrada *Descoberta da linha orgânica* en el Archivo F.X. y a como, a partir del gesto observado en la pintura de Lygia Clark era importante desarrollar otras entradas del tesoro, hacer más compleja la mera acción iconoclasta. En la cadena de fotografías y en sus correspondientes entradas, todas títulos de piezas de la artista brasileña, se deja claro que el enunciado que profieren no hace tanto relación al primer relato sobre la castración sino que se va identificando plenamente con el segundo. Es importante, no obstante, no perder la primera vinculación, muy cerrada en torno al momento falocrático que también está narrando Susan Buck-Morss con respecto al constructivismo. En la pintura constructivista *Descoberta da linha orgânica* se desencadenan una serie de operaciones que solo pueden leerse en clave comunitaria, en pos del fantasma colectivo y múltiple que preconizan Deleuze y Guattari, a partir de las obras que le siguen en la que la emasculación se va generalizando hasta actuar en la órbita del canibalismo y el cuerpo sin órganos, siguiendo una lógica de mutilaciones, que ya Georges Bataille señalara como el instrumental mitológico necesario para construir la sociedad. Es interesante, porque en este sentido, Bataille se refirió a estas acciones en una órbita iluminista, más allá de que se realizaran en sacrificios al dios Sol o de que algunos pacientes psiquiátricos se automutilasen después de haber contemplado obsesivamente el astro solar –en este sentido abundan sus reflexiones en torno a la pintura de Van Gogh–, me refiero a que en estos sacrificios observa un espíritu positivo, si se quiere cientifista. La observación viene al caso de las precisas observaciones que establece Guy Brett entre la obra de Goya y la de Lygia Clark. En el estadio en que se sitúa *Descoberta da linha orgânica* podemos abundar aún más en ese clima en el que la obra de Goya, llena de magias en grupo, caprichos orgánicos y castración de los sentidos se hace en el ambiente de la ilustración, respondiendo positivamente a preguntas del siglo de las luces, queriendo siempre iluminar las

cuestiones y los terrores que le atormentaban. La relación de Lygia Clark con el constructivismo se mantiene en ese mismo sentido y por eso sus acciones toman forma de terapias de grupo, curas comunitarias y ablaciones científicas. La obsesión de ambos artistas por clausurar los sentidos responde simplemente a la necesidad de hipertrofiarlos, ampliar su banda de acción, desarrollarlos a su máxima potencia. Esos principios, –desarrollados en paralelo a estos artistas por las distintas ciencias de sus respectivos tiempos históricos–, lejos de querer ocultar el mundo, de escapar de lo real, pretenden presentarlo y no solamente representarlo. El famoso adagio goyesco “el sueño de la razón produce monstruos” es un principio en la cura psicoanalítica. Y precisamente operando sobre los mismos monstruos.

Lo que sigue a partir de la cita de Guy Brett oscila entre lo onírico y lo verborreico, entre la retórica y el delirio comunitario. “Sin embargo, la artista proponía sostener en la mano una piedra, como ‘prueba de realidad’ durante la liberación de demonios internos”. En un cierto sentido la propuesta de Lygia Clark parecería que estuviese respondiendo a ciertas recusaciones que Lacan-Zizeck hacen de la interpretación antiedípica de la castración elaborada por Deleuze-Guattari. Según los primeros la propuesta de los segundos se escondería en el lenguaje, sobrevolaría el mundo en superficie sin bajar al mundo Real e inexpressable “de la sangre y el suelo”. Esta segunda acepción es claramente una referencia al nihilismo heideggeriano. Zizeck apunta la misma definición cuando trata de seguir a Vattimo en su definición del trabajo de Gadamer, a quien acusa de hacer posible la urbanización de la provincia del nihilismo solo por que decide operar en el terreno fantástico del lenguaje. “Fantástico” donde suponemos que hay “fantasma”. La recomendación original de Habermas iba más allá, cuando propone un “trabajo urbanizador” para la hermenéutica, se refiere precisamente al límite que esta establece en la consideración de lenguajes, mitos, signos, relatos y ese mundo real “de sangre y suelo” donde gobierna la Nada. Esta tensión entre lo concreto de lo real y las abstracciones del lenguajes son fundamentales a la hora de definir el fantasma que construye la comunidad. Porque ambos están de acuerdo –con Edipo–contra Edipo, con castración-en erección, etc.– que se trata de hacer a la vez Comunidad de un Fantasma y de lo Real. La discusión tiene trascendencia en cuanto que el trabajo de Lygia Clark –“Mi boca se abre, la mandíbula llega al suelo; con las manos procuro retirar la baba que se escurre, cortarla, estancarla, continúa escurriendo sin parar, soy un monte de vísceras. Desde dentro, veo ahora desde fuera, surge la figura de un hombre con el brazo cortado”, por ejemplo– no puede articularse en torno a la oscuridad –donde se esconde lo Real– sin operar desde dentro del lenguaje –el Fantasma–, desde los marcos de una precisión concreta para el lenguaje, entendiéndose así la articulación ilustración-constructivismo de la que hemos hablado. Guattari propone abrir el marco del mundo, devastar lo Real, canivalizarlo y resucitarlo hecho múltiple. Cuando Zizek se niega a que “ecologistas, feministas, pacifistas y otros movimientos sociales puedan aspirar a construir una comunidad” sin la mácula patológica “del resto que ha construido nuestros Estados: democracia burguesa, nacionalismo totalitario, etc.”, no está sino manifestando un paternalismo vacuo, descendiente directo del falo –Edipo o castrado– sobre el que quiere hacer girar un fantasma uno, único e universal. Precisamente la oportunidad del trabajo de Lygia Clark aspira a lo Real a fuerza de entender que el Fantasma es siempre comunitario.

En un texto sobre arte y arquitectura escrito en 1957 y de apariencia inocente, Lygia Clark enuncia ya lo que para ella significaran las líneas orgánicas y avanza, con un ideario claramente constructivista, las que serán constantes de su trabajo. Pero es en la

anécdota final, en la escena familiar descrita, donde encontramos la pulsión más significativa para lo que hemos intentado relatar. “El artista podrá incluso investigar en función de las líneas que yo llamaría ‘orgánicas’, líneas funcionales de puertas, variaciones de materiales, tejidos, etc., para modular toda la superficie. Voy a explicar cómo utilizo estas líneas en mis trabajos expuestos. El problema plástico es simplemente la ‘valorización o desvalorización de esa línea’. Fue basándome en esta observación como encontré la relación entre esta línea, que indagué en cuadros, y las líneas funcionales arquitectónicas. Me dispuse a trabajar las ‘superficies moduladas’ hechas en madera aglomerada, previamente cortada en diversas dimensiones y previamente estudiadas, procurando integrar pedazos de esa línea real con colores que contrastan. Las maquetas son insuficientes para mostrar la totalidad del problema pues solamente exhiben una parcela trabajada, cuando la solución debería abarcar todo el ambiente. Es menester que el artista tenga cuidado, pues la sensibilidad humana tiene sus limitaciones ante un exceso cromático. Mi experiencia es mínima, ya que para desarrollar una aplicación práctica de la idea, debería tener como colaboradores a un arquitecto y a un escultor (que trabajaría a mi modo de ver, en un sentido funcional, proyectando muebles, esculturas en forma de apliques para luz, etc.). La cuestión capital de los colores sería resuelta por un psicólogo, el cual tendría en cuenta las reacciones del individuo ante determinadas armonías cromáticas. Las líneas de variación de los propios materiales, van a ofrecer al artista la posibilidad de modular toda una superficie del suelo, empleando esa misma línea como un módulo gráfico de una composición. En tejidos, los artistas podrían basarse primero en la anchura del paño, utilizar esa propia línea de variación no solo para modular, sino también para realizar una serie de cambios de ritmo, estudiando la posibilidad de invertir diversas tiras de tejido. En escenarios de teatro se podrían obtener con los cambios de orientación de placas, diferentes ambientes, resultando beneficioso económicamente. En grandes escalinatas, la línea tiene su función, ya que se crea por la existencia de dos o más planos del mismo color. Si hubiese una policromía, esa falsa línea de los planos, se integrará parcial o totalmente. En casas prefabricadas, el hombre podría disponer de diversos ambientes, ritmos variados, una vez que se lograsen unos paneles dinámicos y cromáticos. Según mi opinión, es lo más revolucionario que se presentará el día de mañana, cuando nuevas técnicas y materiales maleables estén disponibles para que el artista y el arquitecto planeen el futuro hábitat del hombre. Él será el artista, totalmente integrado en esa colectividad. Participará también de esa búsqueda, en la que el hombre del mañana quizás pueda suplir su insatisfacción interior teniendo la posibilidad de disponer de un hábitat propio, completamente dinámico y mutable en función de los gustos y caprichos, incluso de la funcionalidad. Pensar que esa integración limita al artista es absurdo ya que este busca una armonía de ritmos dentro de una ecuación propuesta por el arquitecto, que corresponde al sistema utilizado por pintores concretos que se proponen casi siempre fórmulas matemáticas para desarrollar un determinado ritmo. Para concluir, creo que es muy importante que los arquitectos jóvenes busquen un contacto más estrecho con los artistas plásticos para así estudiar y profundizar esa y otras experiencias ya realizadas en este mismo sentido. No llamen al artista al final de un proyecto, teniendo con él esa actitud ‘patriarcal’ del minero del interior que, ofreciendo un buen yantar a un amigo, deja a su mujer detrás de la puerta de la cocina, escuchando elogios de la comida que ella misma preparó.”