

Estética, arte y política

María Jesús Godoy Domínguez,
Fernando Infante del Rosal,
Antonio Molina Flores y
Vitor Moura (eds).

Estética, arte e política

Estética, arte y política

María Jesús Godoy Domínguez,
Fernando Infante del Rosal,
Antonio Molina Flores y
Vitor Moura (eds).

Estética, arte e política

COORDINACIÓN EDITORIAL DE LA COLECCIÓN

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Tamara Djermanović (Universitat Pompeu Fabra), Rosa Fernández Gómez (Universidad de Málaga), Anacleto Ferrer (Universitat de València), Ilia Galán (Universidad Carlos III), Ana María García Varas (Universidad de Zaragoza), María Jesús Godoy (Universidad de Sevilla), Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla), Miguel Ángel Rivero (Universidad de Sevilla), Miguel Salmerón (Universidad Autónoma de Madrid), Gerard Vilar (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol (Universitat Pompeu Fabra), Luis Camnitzer (State University of New York), José Bragança de Miranda (Universidade Nova de Lisboa), Bruno Corà (Università di Cassino), Román de la Calle (Universitat de València), Eberhard Geisler (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), José Jiménez* (Universidad Autónoma de Madrid), Jacinto Lageira (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), Bernard Marcadé (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), Elena Oliveras (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), Pablo Oyarzun (Universidad de Chile), Francisca Pérez Carreño* (Universidad de Murcia), Bernardo Pinto de Almeida (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), Luigi Russo† (Università di Palermo), Georges Sebbag (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), Zoltán Somhegyi (University of Sharjah, United Arab Emirates), Robert Wilkinson (Open University-Scotland), Martín Zubiria (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA.

EDITA



COLABORA



Edición compilada por

Godoy Domínguez, María Jesús; Infante del Rosal, Fernando; Molina Flores, Antonio; Moura, Vitor.

Universitat de València, 2020.

ISBN: 978-84-09-20925-5

Diseño de colección y maquetación elgolpe.net



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta publicación cuenta con una licencia Creative Commons Atribución 3.0 España, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

Índice

- 6** **Estética, arte y política**
María Jesús Godoy Domínguez,
Fernando Infante del Rosal, Antonio
Molina Flores y Vítor Moura
- 10** **¿En qué imagen vivimos?**
José Jiménez
- 30** **Verdes folhas, verdes mágoas.
Sobre Vidros Partidos de Vítor
Erice**
Maria Filomena Molder
- 60** **Estética, resistencia y diferencia**
Giuseppe Patella
- 79** **Da educação, do carácter
cultivável, exercitável e corrigível
do gosto e do carácter aguçável
da faculdade do juízo – a
atualidade da (utopia) estética de
Kant**
João Lemos
- 98** **O pensamento estético e as bases
da consciência ético-política à
luz da fenomenologia de Mikel
Dufrenne**
Carlos Bizarro Morais
- 116** **Arte, Política e Subjetividade
segundo o pensamento estético
de Theodor W. Adorno**
Sílvia Bento
- 141** **Transfiguraciones estético
políticas. Una reflexión sobre
Street Art y la obra de Banksy**
Raquel Cascales
- 165** **Narrar es luchar. El estatuto del
artista y la mitopoiesis en la
“filosofía” y práctica del colectivo
Wu Ming**
Anxo Garrido Fernández
- 190** **La abstracción de la palabra
poética, voz silente de la
catástrofe**
Javier Domínguez Muñino
- 205** **O gesto político em germe: arte,
artesanato, design e feminismo:
perspetivas insulares atlânticas**
Ana Nolasco
- 229** **Políticas del ruido**
Carmen Pardo Salgado
- 250** **Socioiconografía del motero: The
wild One (1953), Easy Rider (1969),
Rumble Fish (1983).**
Miguel Salmerón Infante
- 269** **José María Moreno Galván.
Compromiso estético y político
durante el franquismo**
María Regina Pérez Castillo
- 291** **José María Moreno Galván y
América Latina: la institución
del arte como arena político-
revolucionaria**
Carolina Olmedo Carrasco
- 312** **José María Moreno Galván y el
arte latinoamericano del siglo XX.
Estética y política**
Miguel Ángel Rivero Gómez

Estética, arte y política

**Godoy, Infante,
Molina, Moura**

Desde su aparición como disciplina específica, la estética ha jugado un papel en los proyectos de emancipación del sujeto y de las sociedades. Unas veces, fundamentando la idea del arte como ámbito simbólico o efectivo de la libertad, promoviendo programas artísticos como los de las Vanguardias o el arte social; otras, impregnando su propia reflexión de ideologías y valores políticos.

Esta doble realidad, de apertura de la estética a la política y de asimilación de lo político en la estética, es un asunto persistente que parece tornar de manera cíclica dentro de esta disciplina filosófica, y que ha constituido uno de los asuntos más recurrentes de los últimos años. El presente volumen pretende continuar con estas consideraciones recogiendo algunos enfoques y tratamientos con los que se aborda la relación entre estética, arte y política en la actualidad.

Desde a sua emergência como disciplina específica, a estética tem desempenhado um papel nos projetos de emancipação do sujeito e das sociedades. Uma vez fundamentando a ideia de arte como âmbito simbólico ou efetivo da liberdade, promovendo programas artísticos como os das vanguardas ou o da arte social, outras vezes impregnando a sua própria reflexão de ideologias e valores políticos.

Esta dupla realidade, de abertura da estética à política e de assimilação do político na estética, é um tema persistente que parece regressar, de forma cíclica, ao interior desta disciplina filosófica, e tem constituído um dos temas mais recorrentes dos últimos anos. O presente volume pretende continuar com essas considerações, reunindo alguns enfoques e tratamentos que abordam a relação entre estética, arte e política na atualidade.

Ever since its beginning as a specific area, Aesthetics has played a role in the projects of individual and social emancipation. Sometimes by paving the way for the idea of art as the symbolic or actual ground of human freedom, like promoting artistic programs such as those of the avant-garde or social art; some other times by impregnating its own reflection with political ideologies and values.

This double reality – an Aesthetics open to the political and the assimilation of the political within Aesthetics – constitutes an enduring topic that seems to return in a cyclical manner to this philosophical area and has indeed provided much discussion in recent years. The present volume aims to continue with these considerations by bringing together some approaches and treatments that address the relationship between aesthetics, art and politics nowadays.

¿En qué imagen vivimos?

José Jiménez

¿En qué imagen vivimos?

José Jiménez

No dejamos de mirar: todo es una gran pantalla, independientemente de su tamaño, que nos asedia, nos rodea, nos engulle. No dejamos de mirar. Pero otra cosa es ver. Llegar a comprender, saber dónde estamos, a qué miramos, por qué lo hacemos. En definitiva, identificar el curso de nuestra mirada. Otra cosa es ver: identificar lo que miramos y por qué lo hacemos. Ver es conocer. Mirar es dejarse llevar.

El mundo se ha convertido en una gran pantalla que atrapa nuestras miradas sin dejarnos ver: vivimos en *un mundo imagen*, en la era de la imagen global. En nuestras sociedades, al individuo se le da estructurado su modo de sentir y de mirar. La vida se estiliza a través de los flujos incesantes de representación que producen las tres grandes vías contemporáneas no artísticas de experiencia estética: *el diseño*, en todas sus manifestaciones, *la publicidad* y *los medios de comunicación de masas*. Tres grandes vías, o canales de transmisión de imágenes, que hoy día confluyen, integradas, en *las redes digitales*.

Todo esto es resultado del proceso de expansión de la tecnología, que marca el destino de la modernidad. Más allá de dictaduras y totalitarismos, demasiado primarios, en nuestro *mundo imagen* se ha alcanzado el grado más intenso de *integración social* por medio de un ejercicio meramente formal de la democracia. Utilizando tres resortes que articulan los ejes de despliegue de la imagen global: el consumismo, el pluralismo y la escenificación de todos los aspectos de la vida pública (sociedad del espectáculo).

Efectivamente, somos “libres” para consumir sin límites: esto o aquello, poco o mucho, mínimo o máximo... pero es imposible *no consumir*, el capital impone su ley, la primacía inobjetable de la mercancía. También somos “libres” para seguir una u otra religión, o incluso ninguna: no hay delitos de opinión, e igualmente para apoyar esta o aquella formación política... pero *es imposible promover una alternativa al sistema político dominante*, también aquí el capital impone su ley. Finalmente, somos así mismo “libres” para representar este o aquel papel, lo que significa seguir un guión previamente estructurado que asigna a cada uno qué somos en la película de la vida... pero es imposible no representar un papel, actuar en un plano real, fuera del ámbito de reverberación de la imagen pública que nos convierte, querámoslo o no, en actores sociales.

Es aquí donde se sitúa la pregunta: *¿en qué imagen vivimos...?* ¿Es posible encontrar una alternativa a ese continuo global de la imagen...? Salirse plenamente fuera de la imagen es imposible, porque esa es la red de articulación social que estructura nuestro mundo, salvo en espacios aislados, residuales o marginales. Pero *lo que sí es posible es ir más allá de mirar, llegar a ver*. Interrogar la imagen, y ser capaces con esa interrogación de descifrar lo que la imagen encubre.

Obviamente, se trata de algo complejo y difícil. Pero esa es la vía. Que implica la posibilidad de distinguir entre imagen como *apariencia*, como recubrimiento de lo real, e imagen como *verdad*, como descubrimiento de lo que hay por debajo de la apariencia. En ello confluyen el

pensamiento crítico: la filosofía, en particular la teoría estética, y el conjunto de las artes. A través de la interrogación se trata de introducir una ruptura, una discontinuidad, en el continuo global de la imagen.

¿Cómo...? Ni el pensamiento ni las artes pueden actuar, intervenir, a espaldas de la tecnología, que cifra su más alto grado de resolución en la imagen mediática. El punto de partida para la interrogación crítica es proponer e identificar imágenes desvinculadas de los fines pragmáticos que en todo momento determinan los canales mediáticos de la imagen: diseño, publicidad, medios de masas y redes digitales. La cuestión es identificar o construir imágenes sin vínculos directos con intereses prácticos, materiales. Algo que en las artes se puede alcanzar introduciendo claves de singularización o de descontextualización.

Ya que si el arte sigue teniendo una vigencia en nuestro mundo es precisamente porque gracias a su potencia formativa, a su fuerza de representación, pone en pie universos sensibles de sentido, capaces de romper y cuestionar la homogeneidad de la cadena estética continua que mediatiza sin fisuras todas las formas contemporáneas de la experiencia. Imágenes alternativas, singulares, que transmiten pensamiento, emoción y placer. Utilizando lo que miramos, se puede así alcanzar a ver aquello que querríamos construir: una sociedad de seres humanos realmente libres. Abiertos a la interrogación. Y a la construcción creativa de la vida.

Frente a la *imagen masiva*, ¿qué rasgos y características presenta esa imagen de la diferencia, la *imagen artística*...?

Conviene empezar señalando que una de las características principales de nuestra compleja cultura audiovisual y masiva es la tendencia a la *nivelación*, a concebir en términos de igualdad, todo tipo de producción de experiencias estéticas, desdibujando las fronteras del *arte*, que ha sido y es el ámbito institucional de mayor intensidad de dichas experiencias en nuestra tradición de cultura. Esa tendencia es la que lleva a calificar como “creadores”, o incluso directamente como “artistas”, a los profesionales del

design (en sus distintos ámbitos: industrial, gráfico, moda), la publicidad, los *mass media*, e incluso, últimamente a quienes ejercen en el dominio de la restauración, los *chefs de cuisine*. Un ejemplo destacado de lo que quiero decir fue la presencia del *chef* español Ferrán Adrià en la Dokumenta de Kassel de 2007, invitado como un artista más.

Aun aceptando lo que pueda haber de positivo en el hecho de *distinguir*, en el plano sensible, entre la *buena* cocina o el *buen* diseño frente a la mala cocina o el diseño sin calidad, en esos planos sensibles de la experiencia no nos situamos en la dimensión de *universalidad*, que sin embargo sí exigen el arte y la filosofía. En el fondo, la tendencia señalada está directamente ligada a los impactos de la experiencia sensible en el universo de la imagen mediática, construida sobre esquematismos simples, y con frecuencia incluso banales, pero de una gran eficacia comunicativa. De ahí la importancia, la necesidad cultural, de una disciplina como la Estética que, enlazando con el objetivo que inspiró su desarrollo en los inicios de la modernidad como *crítica del gusto*, sea hoy capaz de configurarse y actuar como crítica general de la imagen. En sociedades como las nuestras, en las que todo *es imagen*, la Estética, como teoría filosófica en diálogo continuo y abierto con las distintas artes, debe actuar como *crítica general de la imagen*. Se trata también hoy, en línea con la tradición de nuestra disciplina, de establecer pautas y criterios de *distinción*, de *diferenciación*.

Con ello, abordamos una de las cuestiones filosóficas más importantes de nuestro tiempo. La distinción entre:

- los sentidos de la imagen como apariencia, que caracterizan el universo de la *globalización representativa*, de la producción, el consumo y la comunicación,

- y los sentidos de la imagen como cuestionamiento de la *aparición*, aquellos que hacen valer la singularización representativa, la imagen que vale por sí misma, no repetitiva ni homogénea.

En la medida en que esa última dimensión tiene su registro más

propio en el ámbito de las distintas artes, puede verse también aquí la motivación más intensa de la confluencia actual entre arte y filosofía, como vías de búsqueda sensible y conceptual de la verdad.

La fuerza expresiva de lo que hoy llamamos *cultura audiovisual* radicaría precisamente en su capacidad para reunir, *a través de la tecnología*, lo disperso en ese curso del tiempo en el que la independencia de la escritura dio soporte a la palabra abstracta, independizada del sonido. Un fenómeno que se presenta todavía más profundo y enriquecedor en los soportes multimedia y en las perspectivas sinestésicas y ampliadoras de las capacidades sensitivas y mentales que hace viables, naturalmente no sin problemas o contradicciones, la revolución cibernética hoy en curso. Todo apunta a un cada vez más próximo horizonte cultural de restauración de la unidad antropológica de las formas y modalidades expresivas.

Hay, en todo caso, un arco expresivo que va del inicio al fin, al *télos* (τέλος: fin, objetivo, propósito) de la modulación representativa: la expansión del sentido brota del cuerpo (físico, maquinístico o digital), pero adquiere vida propia, *forma*. Para caracterizar lo que hay “por debajo”, esa raíz antropológica común de las artes y las experiencias estéticas que no niega ni elimina su pluralidad, he empleado en mis libros y escritos la categoría de imagen, entendida en un sentido filosófico. Concibo las imágenes como formas *simbólicas de conocimiento e identidad* que se forjan en las distintas culturas humanas para estructurar espacios de sentido, y que circulan a través de distintas vías expresivas o “lenguajes” (utilizando en este caso el término en un sentido analógico). Desde el grado cero, el balbuceo de la expresión, a la más compleja riqueza y densidad formal, el mundo humano es un mundo de símbolos, de *imágenes*.

Por su potencia representativa, en no pocas ocasiones se han situado las imágenes más allá de este mundo, por encima de lo sensible. Pero, desde esa radicalidad de lo corpóreo en donde brotan, las imágenes son un puente tendido entre la fugacidad de nuestra vida y su anhelo de perdura-

ción. Las imágenes, construidas con las resonancias y reverberaciones de nuestro cuerpo, enlazan lo transitorio de cualquier experiencia humana, fugaz e irrepitable, con un espejo de reconocimiento, de sentido, que intensifica esa experiencia y la proyecta en el camino de la perduración.

Las imágenes se configuran como una *experiencia de superación de los límites*, utilizando como material precisamente lo más limitado: la carnalidad, el cuerpo, las formas, de este mundo fugaz de realidades sensibles. Es en ese universo corpóreo y material, en ese casi siempre *reino de la imagen*, donde se encuentra realmente la transcendencia del tiempo, la unidad de la vida y la muerte.

Si queremos rastrear genealógicamente la aparición de una concepción filosófica de la imagen, inevitablemente tenemos que remitirnos a la cultura griega antigua, al contexto de surgimiento y desarrollo de lo que los griegos llamaron *mímesis*, de donde brota toda la carga de aceptación positiva del espacio de la representación sensible, en general, y del arte, en particular, en nuestra tradición de cultura. Un proceso que he analizado con detenimiento en mi libro *Teoría del arte* (Jiménez, 2002: 53-86).

A través de toda una serie de pasos y de transformaciones históricas de gran calado, ese universo de la *mímesis*, de la producción y aceptación cultural de las imágenes, de la representación sensible, acabaría dando lugar ya en el mundo moderno a la formación del *sistema* de las artes, con la idea de especificidad y convergencia que caracteriza dicho sistema, en cuyo trasfondo se situaría esa *raíz común de las formas*. Todo en las artes habla del ser humano, incluso la naturaleza muerta, la máquina, o el soporte digital: el registro artístico promueve siempre un movimiento de inserción del individuo en un universo de sentidos vivida como significación. Una transición del yo al nosotros, al mundo artificial construido por el hombre, y al mundo natural.

Lo que sucede es que las representaciones artísticas tienen siempre un carácter fragmentario, no conllevan, por ejemplo, la pretensión de cos-

micidad ni la articulación dogmática de las religiones. Son *como un juego: ficciones, experimentos*. Es, por ello, también necesario tener en cuenta que el uso estético de las imágenes es más amplio que el uso específicamente artístico, con el que se introduce la dimensión de ficción: ese carácter de “mentira” aceptada que se ha dado siempre, en nuestra tradición de cultura, al arte.

El universo conceptual de la filosofía se constituye, precisamente, intentando delimitar su diferencia frente a la *mímesis*, frente a la imagen. Y el núcleo de esa diferencia se sitúa en los diversos usos del lenguaje, y en el peso específico de la metáfora en la poesía. Aristóteles establece, en efecto, tres usos del lenguaje, que corresponden a la lógica, la retórica y la poética. El pensamiento lógico se contrapone a la poesía porque en ella la metáfora desempeña un papel crucial, y la metáfora encierra dentro de sí el enigma: “En general, de enigmas bien contruidos, se pueden sacar metáforas adecuadas, porque las metáforas implican el enigma” (*Ret.*, 1405b 3-5) . Y por ello también, en sentido inverso, si uno lo compone todo “a base de metáforas” habrá enigma (*Poét.*, 1458a 25) .

Nacida del enigma, la filosofía busca su perfil como ruptura y contraposición al mismo. Lo que implica, también, una ruptura con la metáfora. En la *Metafísica*, y en un contexto donde se discute la relación entre ideas y especies, se rechaza el valor de un argumento como algo vacío o metafórico-poético: “Afirmar que las especies son paradigmas y que participan de ellas las demás cosas son palabras vacías y metáforas poéticas” (991a 20-22) . Entiéndase bien: no se trata de negar la poesía, sino de *diferenciarla de la filosofía*. Mientras que ésta debe evitar la metáfora, en la poesía “lo más importante con mucho” es su dominio. Ya que, indica Aristóteles, dicho dominio es “lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza” (*Poét.*, 1459a 5-8) .

Pero si no se niega, sí podemos apreciar en la concepción aris-

totélica de la poesía una falta de consciencia del zambullido poético *en la imagen*, una insuficiente penetración en la *discontinuidad* del lenguaje poético. A ello alude José Lezama Lima (1958: 18): “La poesía, tal como aparece situada en el mundo aristotélico, buscaba tan sólo una zona homogénea, igualitaria, en donde fuesen posibles y adquiriesen su sentido las sustituciones”.

Pero, como subraya Lezama, la metáfora y la poesía son algo más que capacidad para “percibir la semejanza”. Son el curso que seguimos para percibir lo mismo en lo incesantemente diferente, pero también *salto hacia la imagen*: “Marcha de ese discurso poético semejante a la del pez en la corriente, pues cada una de las diferenciaciones metafóricas se lanza al mismo tiempo que logra la identidad en sus diferencias, a la final apetencia de la imagen” (Lezama Lima, 1958: 11).

En ese salto al encuentro de la imagen, la poesía desborda lo efectivamente existente para visualizar lo posible, lo virtual. Y eso es crear: dar vida a un mundo a partir de los materiales sensibles, pero yendo más allá, y más acá, de los mismos. Experiencia, a la vez, del *límite y metamorfosis*. Pues se trata de un desplazamiento que desde la *limitación corporal, material, de lo viviente* crece en un proceso metamórfico, en una transmutación de lo sensible que sobreviene en el aleteo, en el curso incesante de *la palabra*.

“Alquimia del verbo”: en su obertura de la estación infernal de la poesía moderna, Arthur Rimbaud nos da la expresión más ajustada de esa transmutación de lo sensible. La alquimia era un itinerario de correspondencias, un cruce de caminos entre la materialidad del mundo y la vida del espíritu. La transmutación de los minerales, la búsqueda de la “piedra filosofal”, entrañaba un eco, un desdoblamiento de la metamorfosis: el alma purificada celebra sus bodas con la materia enaltecida.

A nosotros, huérfanos del espíritu, errantes como Rimbaud (1972: 106) en el infierno de la modernidad, nos queda la alquimia de la palabra: “Con ritmos instintivos, me felicitaba por inventar un verbo poético ac-

cesible, un día u otro, a todos los sentidos”. Es el lenguaje de las *imágenes* enteramente libres, la vía de la “alucinación simple”, por la que somos capaces de ver lo uno y lo otro en cualquier cosa.

¿Podremos abrir suficientemente la reflexión estética y el trabajo en la teoría de las artes a la interrogación de la imagen? En el caso específico de la teoría de la literatura, a diferencia del predominio anterior de las metodologías formalistas y estructuralistas, a partir de los años ochenta del siglo ya pasado la mayor parte de las corrientes y propuestas presentan una notable convergencia en el desplazamiento de su centro de interés. Es *el texto*, y no *el lenguaje*, que constituye sólo su material, lo que ocupa progresivamente el centro de gravedad de los análisis del fenómeno literario.

En el texto, y las diversas estrategias de análisis o abordaje de *su(s) sentido(s)*, se centran las distintas orientaciones metodológicas de la teoría literaria que entrañan, para mí, mayor interés. A partir de la crisis y la fascinación/perplejidad ante el lenguaje, se habría producido así un giro de gran alcance, un cambio en el horizonte teórico, constituido ahora ante todo por los *procesos de producción y transmisión* de sentidos que todo lenguaje vehicula, y en particular el lenguaje literario.

Probablemente fue la ilusión del *realismo* en el siglo diecinueve, la reducción del fenómeno literario a un mero acto de reproducción de la *realidad* exterior, lo que estuvo en la base, como reacción, de esa necesidad obsesiva de tomar consciencia del carácter verbal, lingüístico, de la literatura, y del consecuente impulso del experimentalismo. Y esa dimensión, la nueva e intensa *consciencia lingüística* adquirida por la literatura a lo largo del siglo veinte, ha de ser considerada como un valor irrenunciable: la literatura no *reproduce* una realidad exterior ya dada y definida.

Utilizando la *materialidad del lenguaje*, la literatura produce una *realidad* propia, que se diferencia de lo que comúnmente llamamos *realidad*, y al hacerlo genera nuevos *sentidos y experiencias de vida*. ¿Cómo lo hace? Configurando *textos*, a un tiempo dotados de una articulación o estructura

propia pero que requieren la recepción del lector, su colaboración interpretativa.

De ahí el malestar que la *autoconsciencia lingüística* introduce en la literatura: el escritor, como ha señalado W. H. Auden, a diferencia de lo que sucede con el pintor o el músico, sabe que su instrumental (el lenguaje) no está reservado para su uso exclusivo. Al contrario, el lenguaje es un producto *social* y puede ser empleado para los usos más diversos:

La gloria y la vergüenza de la poesía están en que su medio de expresión no es de su propiedad privada, en que un poeta no puede inventar sus palabras y en que las palabras del poeta no son productos naturales sino sociales, y utilizados para cumplir mil funciones diferentes (Auden, 1963: 29).

Y por ello, como afirma también Maurice Blanchot, la literatura supone un *salto*:

Disponemos del lenguaje común y éste hace disponible lo real, dice las cosas, nos las da apartándolas, y él mismo desaparece en este uso, siempre nulo e inaparente. Pero, al convertirse en lenguaje de ficción, éste se vuelve fuera de uso, inusitado; y, sin duda, lo que designa creemos recibirlo todavía como en la vida corriente, e incluso más fácilmente (Blanchot, 1959: 233).

El *salto* de la literatura es una operación de transformación de los usos sociales objetivos del lenguaje en un *uso ficticio*, o mejor aún: *ficcional*, gracias a la cual el lenguaje literario articulado como texto vuelve a nosotros transmitiéndonos una experiencia de la vida y los sentidos más intensa, más elaborada, que la que se alcanzaría en la materialidad inmediata del vivir.

El *salto* de la literatura es, como hemos leído en Lezama Lima,

ese lanzarse del pez, o la metáfora, *en la apetencia final de la imagen*. Hacia el mundo poéticamente *imaginado*, esto es: *construido con imágenes*, que instituye la referencialidad literaria y que con la dimensión *simbólica* del lenguaje, serían, en último término, las claves últimas del proceso *estético* de la literatura. Y las que nos explican, a la vez, su comunicación y cercanía con los demás universos estéticos. Pues las diversas artes alcanzan, todas ellas, eso sí: utilizando soportes expresivos diversos, un efecto estético convergente gracias a su capacidad de producción de *imágenes humanas*, verosímiles y posibles, contrapuestas *simbólicamente* a la aparente clausura del mundo real.

Gracias a esa capacidad, a su potencia formativa, la literatura y las demás artes *intervienen*, se hacen presentes en y modifican la vida humana. Como afirma Roland Barthes (1973: 59), “el libro hace el sentido, el sentido hace la vida”. Es así como se explica que, a través del lenguaje, la literatura *sea mucho más que lenguaje: interrogación y producción de sentidos* (de las diversas dimensiones que la vida y la muerte plantean en el curso de la existencia humana). En conclusión, utilización material y transcendencia: *límite y metamorfosis, a través de la imagen*, del lenguaje en el *texto literario*, que para ser comprendido en toda su riqueza y alcance, ha de ser entendido como una realidad *trans-lingüística*. Como una organización/articulación simbólica de sentidos, que actúa simultáneamente como espejo y condicionamiento de la *realidad efectiva*, en acto, en la que se desarrollan nuestras vidas. Como decía Antonio Machado: “Ese tu Narciso/ ya no se ve en el espejo/ porque es el espejo mismo” (*Nuevas Canciones*, 1917-1930, CLXI, Proverbios y cantares, VI) .

En nuestros días, impregnado todo nuestro universo cultural de la *expansión envolvente de la tecnología*, viviendo una *auténtica revolución digital*, seguimos hablando de “arte”. Pero también ahora, como antes de su constitución en los albores de la modernidad, resultaría impropio hacerlo remitiéndonos a “un sistema” que ya no existe, a una reunión académica

de actividades y prácticas de representación autónomas y diferenciadas. El término “arte”, lleno de una nueva vitalidad, remite hoy a *una mezcla, una síntesis, un mestizaje*. Lo mismo que el mundo en el que vivimos, cada vez intensamente más mestizo.

En nuestras sociedades, al individuo se le da estructurado su modo de *sentir*, y por tanto de pensar y de conocer. La vida se estiliza a través de los flujos incesantes de representación que, como una cadena sin fin, producen las tres grandes vías contemporáneas no artísticas de experiencia estética: el diseño, en todas sus manifestaciones, *la publicidad y los medios de comunicación de masas*, reconcentradas en una nueva e intensa síntesis en las redes digitales. Si el arte, las distintas artes, sigue teniendo una vigencia en nuestro mundo es precisamente porque gracias a su potencia formativa, a su fuerza de representación, pone en pie universos sensibles de sentido, capaces de romper y cuestionar la homogeneidad de la cadena estética continua que mediatiza sin fisuras todas las formas contemporáneas de la experiencia.

Desde un punto de vista filosófico, el arte actual se opone a la estilización, a la configuración estetizada de lo existente, como la verdad se opone a la apariencia. Y también como la diferenciación, la capacidad de discernimiento, de distinción, se opone a lo indiferenciado, a lo globalmente homogéneo.

Lo que se siente de un modo cada vez más acusado en el arte de hoy es una experiencia de doble sentido. Por un lado, el arte ha perdido de forma irreversible la posición predominante, jerárquica, en el universo de la representación sensible que había ocupado desde el Renacimiento hasta finales del siglo diecinueve. Por otro, su lugar en el actual universo osmótico y transitivo de la representación es el de *una intercomunicación circular, de apropiación y distinción*, respecto a la inmediatez estética, a la mera utilización práctica o comunicativa de la imagen.

Las consecuencias de todo ello son no sólo, como pudo advertirse ya en el despliegue de las vanguardias artísticas clásicas, la transgresión

de los límites semióticos de los géneros expresivos. En las artes plásticas: dibujo, pintura, escultura... Sino algo que va todavía mucho más allá: la inserción del arte, de las diversas prácticas artísticas, a través de un proceso de mestizaje, de hibridación, en *un continuo global de la representación, de la imagen*, del cual en un sentido forman parte.

Pero, a la vez que forman parte de ese continuo de la representación, el modo específico de hacerlo de las distintas artes es el de la *singularización*: la obra de arte tiene, en nuestro tiempo, el carácter principal de una ruptura, de una diferenciación en la cadena indistinta de signos que constituye el universo cultural de las sociedades de masas. Frente a la globalización comunicativa, *el arte aísla, corta, detiene, ralentiza, acelera, invierte y subvierte*. En definitiva: *diferencia la imagen*, estableciendo así una pauta de autonomía de sentidos que le hace posible seguir siendo *poíesis*, producción de conocimiento y placer, puesta en obra de la verdad y de la emoción a través de la síntesis de lo sensible y el concepto.

Esas intensas, profundas transformaciones, no deben ser motivo de escándalo. Las artes viven y mueren, sus límites son cambiantes, como también lo son las funciones y el lugar que ocupan en un marco específico de cultura. Las cambiantes divisiones entre distintos tipos de artes, o entre artes “menores” o “mayores”, de las que tantos ejemplos podríamos dar en la historia de nuestra cultura, son, en el fondo, *arbitrarias* y están sujetas a un proceso de cambio continuo, por otra parte similar al que se experimenta en la vida y en las culturas humanas en un sentido general. *Arbitrarias*: en el sentido de una *arbitrariedad* que brota, en su plano más profundo, del propio universo de la representación, de la *imagen*, que forma su raíz común.

Este punto es decisivo. Porque sería, precisamente, la *arbitrariedad de la imagen*, su *carácter convencional*, que constituye el nexo de los distintos tipos de mimesis, de las diversas disciplinas artísticas, lo que permite concebir *la unidad antropológica de las artes*, sin hacerla depender de una

única raíz expresiva o de la idea de sistema, con la fuerte carga metafísica que estas dos últimas posibilidades suponen. Se haría así factible nuestra propia inserción en una cadena de transmisión cultural que, con matices y variaciones, acepta desde la Grecia antigua la validez universal del procedimiento mimético, que asegura la *unidad institucional, cultural, de las artes*, sobre la base de la unidad de su efecto. El *efecto estético* que genera la *ficción verosímil de una o múltiples imágenes de plenitud* (o de *contra-plenitud*: como se da, por ejemplo, en los universos estéticos de Samuel Beckett, o de Fernando Pessoa), con las que nos vemos sensible y cognoscitivamente confrontados.

En mis libros y escritos he insistido una y otra vez en el carácter convencional, cultural, del *proceso de producción de imágenes*, lo que debe ser entendido, también, como una muestra de su presencia y circulación en todos los planos o esferas del universo de representaciones de una cadena cultural determinada. No hay ámbitos privilegiados en el proceso de producción de imágenes, ya que el escenario donde las imágenes posibilitan la comprensión y el conocimiento es el conjunto de la vida, y la vida es pluralidad y diversidad, sólo especulativamente reducible a unidad homogénea.

Con ello, estaríamos por otra parte en condiciones de dar una explicación antropológica tanto de *la fuerza de perduración de las imágenes*, como de *la presencia de unas mismas imágenes en esferas diferentes*, en distintos soportes sensibles o modos de representación. Como cristalizaciones de la experiencia vital, *las imágenes* constituyen un trazado simbólico de los sentidos de vida y muerte que, en el decurso de una tradición de cultura determinada, se transmiten de generación en generación. De ahí su perdurabilidad, la impresión de eternidad que producen en nosotros.

Como ya antes avancé, hablo de *imágenes* en un sentido antropológico, no retórico: como *formas simbólicas de conocimiento e identidad*, producidas culturalmente, y que pueden presentarse sobre diversos soportes sensibles: lingüísticos, visuales, sonoros... Se explicaría así la intercomunica-

ción entre las artes, al tiempo que su diferencia expresiva, sin necesidad de recurrir a una fundamentación idealista del arte y la experiencia estética.

Pero en lo que se refiere a su proceso de constitución, ese trazado simbólico tiene una *configuración pre-lingüística o pre-sígnica*, y esa es la vertiente que explica la unidad de sonidos, formas visuales y palabras, de la música, las artes plásticas y la literatura. De todas las artes compuestas, y procesos de mestizaje e hibridación. Hasta culminar en el nuevo horizonte artístico *multidimensional* o multimedia, característico de nuestro presente, ese horizonte complejo que establece desde el arte la réplica frente al carácter igualmente complejo, desde un punto de vista expresivo, de la cultura audio-visual en las sociedades de masas.

La recóndita raíz común de las imágenes es *la experiencia del cuerpo*, a través de cuya apropiación simbólica, que comienza en el lenguaje y se prolonga en las formas visuales y los sonidos, los seres humanos alcanzamos una matriz unitaria que permite establecer todo un juego dinámico de correspondencias entre el yo, la comunidad, el universo cultural, y el cosmos. Y ésta es la dinámica que une en su despliegue a las distintas artes. Tomando como punto nuclear de referencia el depósito de significaciones que constituye nuestro cuerpo, prolongado hoy en las máquinas y los soportes digitales, las artes realizan un proceso continuo de elaboración y transmisión de *imágenes humanas posibles o ficticias*.

Pero la tarea artística no es sólo alumbrar la ficción, sino también delimitar, asumir, el trabajo de configuración de los soportes sensibles: formas visuales, palabras, sonidos, que constituyen “la carne”, la materia corporal, de las artes. En “La lejanía y las imágenes”, una de sus *Sombras breves*, escribió Walter Benjamin (1973: 153): “El placer del soñador reside (...) en poner un término a la naturaleza en el marco de desvaídas imágenes. Conjurarla bajo una llamada nueva es el don del poeta”.

Esa *llamada nueva* de la imagen que los artistas posibilitan supone un *hacer*, un proceso de producción: *poíesis*, en donde radica el paso del

libre juego de imágenes, operante en todo ser humano, a la autonomía de la obra artística. De la mera ensoñación a la obra de arte no hay, por tanto, una supuesta penetración privilegiada o inspirada del “genio” en los misterios o fundamentos de “la realidad”, sino un proceso de manipulación de materiales sensibles para formar *imágenes de plenitud o contra-plenitud humana*, formas simbólicas de conocimiento e identidad.

En último término, ese proceso de manipulación resulta una *materalización*, una reverberación sensible, de la capacidad proyectiva del ser humano. En un momento como el actual, en el que el desarrollo de los nuevos soportes electrónicos y cibernéticos permite establecer una línea de rearticulación de palabras, formas visuales y sonidos, entramos en un territorio diferente, todavía casi en sus inicios, de plasmación del hacer artístico. Hasta el punto que el futuro del arte avanza, de manera cada vez más definida, hacia procedimientos de expresión multidimensional o multimedia. Pero en ellos la máquina digital, con su ductilidad y fuerza proyectiva, actúa no ya como “corte” o sustituto, sino como prolongación de la mente y del cuerpo humanos.

En esa nueva frontera tecnológica y artística de nuestra civilización, la interrogación de la palabra y de la forma visual resulta más viva y necesaria que nunca. Ya que por su radicalidad pueden ser consideradas como un laboratorio de la representación. Como el núcleo primario de plasmación de ese *universo de la imagen* en el que los artistas dan cuerpo a la ficción.

En todo caso, lo que los artistas hacen no lo *hacen* sin riesgos. Las imágenes producidas son una reelaboración del pasado, un retorno *a través de la memoria*, a las raíces de los sentidos de vida y de muerte, a partir del cual resulta viable la *proyección* de mundos posibles. Sólo un fuerte impulso de vida, un aliento acentuadamente erótico: Platón situaba en el eros la escala que nos lleva a la belleza, permite afrontar ese buceo en las raíces de los sentidos, que deja a quien lo realiza sin defensas ante el vacío, desnudo

ante la muerte. Pues la tarea de instaurar sentido *a través de la producción de imágenes* no podría llevarse a cabo sin una experiencia continua de los límites de lo humano, de la negatividad.

Por ello, la experiencia estética es un *salto* en el vacío, un riesgo que se asume. Y la apropiación de la imagen, ya sea por parte de quien sensible y mentalmente la produce, o por parte de quien la recibe con todo su ser, sólo puede realizarse mediante un imperativo. Aunque se nos borre, aunque a menudo su reflejo se sumerja en el estanque, como dice Rainer Maria Rilke, es preciso lanzarse tras la imagen, atreverse a experimentarla, a “saberla”: *Wisse das Bild (Conoce la imagen)*. Y vuelvo aquí a algo que ya recogía en mi libro de Fundamentos de Estética, *Imágenes del hombre* (1986).

El poeta nos deja así entrever el componente de enriquecimiento antropológico, de expansión del conocimiento y la sensibilidad, propiciados por el *salto* estético: su dimensión emancipatoria. Ya que podríamos llegar a leer el verso de Rilke como una corrección o ampliación del *atrévete a saber*, del *sapere aude*, el gran lema de los pensadores de la Ilustración. Pues en pocos casos como en la experiencia estética alcanzan los seres humanos esa *autonomía* representativa y operativa, que constituyó la médula del proyecto ilustrado. Y es que el contacto con las imágenes es siempre perturbador: son una vía de transgresión de lo real, tal y como está culturalmente constituido.

Las imágenes nos reflejan y prolongan. Nos dicen lo que somos, pero también lo que quizá podríamos llegar a ser, si nos atreviéramos y se dieran las condiciones materiales para ello. *Productividad* o creatividad, conocimiento o saber: riesgo. Pero también placer. La experiencia estética es un *entrecruzamiento* continuo de niveles propiciados por la imagen. Placer que vivimos como exaltación del cuerpo, como experiencia de su plenitud y potencia cuando lo corporal se proyecta en la imagen. Y el cuerpo que primariamente somos alcanza a verse transfigurado en cuerpo *colectivo* y en cuerpo *natural*.

En virtud de la fuerza de la imagen, la experiencia estética: en la búsqueda de lo que une palabras, formas visuales y sonidos, nos abre a una apreciación intensa de *unidad*. Unidad de lo que en nosotros experimentamos como dividido: sentimiento, placer, razón, sentidos... Pero también unidad con los demás seres humanos y con el universo natural en su conjunto.

Y sin embargo, si pretende ser fiel a su raíz material y humana, la experiencia estética de la imagen no puede refugiarse en la ilusión de eternidad que su potencia configurativa hace posible. La “mentira” artística, la ficción de las artes, para ser fiel a los materiales de que se nutre, debe impulsar el reconocimiento de la temporalidad y contingencia de la vida, alabarlas en lugar de refugiarse en la ilusión de eternidad.

La *unidad simbólica* alcanzada a través del uso estético de las imágenes, si no quiere hacer de esa experiencia una vía de alienación o encubrimiento del discurrir de la vida, *ha de perfilarse sobre el trazado de la diferencia, de la diversidad, de la singularidad* de cada experiencia humana de vida. Unidad sobre la diferencia, exaltación de lo fragmentario como llamada a una experiencia de comunidad antropológica no fetichista ni reconciliatoria. Allí nos lleva la experiencia estética de la imagen: palabras, formas visuales, sonidos, cuando se asume a cuerpo descubierto. Como afirma Gottfried Benn (1979: 16): “El arte es formación y ruptura, es un juego fatal de fuerzas incipientes, pendientes de solución, fragmentarias.” En un mundo cada vez más volcado hacia la uniformidad, hacia lo homogéneo, el arte es quizás el mejor camino para el descubrimiento de la singularidad, de la individualidad. Para un crecimiento no meramente narcisista del yo. El arte no fija, cuestiona la identidad (individual, colectiva), y por ello la hace devenir, configurarse.

Aprendizaje de la soledad: ese sería su último registro, su dimensión más profunda, el motivo por el que más nos enriquece como seres humanos. En paralelo con otras formas, escasas, de la experiencia humana del

límite, como la *mística* o *el erotismo*, el arte nos conduce en sus momentos de máxima plenitud al conocimiento del fino y casi inaprehensible hilo que separa la vida de la muerte. Por eso, el auténtico artista es siempre un solitario. Como decía, y con sus palabras termino, Leonardo Da Vinci (1651: 356): “Porque la prosperidad del cuerpo no agote la del ingenio, el pintor o dibujante ha de ser solitario”. Por eso el arte es difícil. Por eso es imprescindible.

Bibliografía

- Auden, Wystan H. (1963). *The Dyer's Hand*, Londres, Faber and Faber.
- Barthes, Roland (1973). *Le plaisir du texte*, París, Seuil.
- Benjamin, Walter (1973) [1929-1933]. “Sombras breves”, en *Discursos interrumpidos-I*, tr. esp. de J. Aguirre, Madrid, Taurus, pp. 141-155.
- Benn, Gottfried (1979). *Das Gottfried Benn Brevier*, hrsg. von Jürgen P. Wallmann, Stuttgart, Ernst Klett Verlag.
- Blanchot, Maurice (1959). *Le livre à venir*, París, Gallimard.
- Da Vinci, Leonardo (1979) [1651]. *Tratado de pintura*, ed. esp. de Á. González García, Madrid, Editora Nacional.
- Jiménez, José (1986). *Imágenes del hombre*, Madrid, Tecnos.
- Jiménez, José (2002). *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos/Alianza Editorial.
- Lezama Lima, José (1958). *Tratados en La Habana*, La Habana, Universidad Central de las Villas.
- Rimbaud, Arthur (1972) [1873]. *Une saison en enfer*, en *Oeuvres Complètes*, ed. fr. de A. Adam, París, Gallimard., pp. 91-117 y 949-972.

**Verdes folhas,
verdes**

**mágoas.
sobre *Vidros***

***Partidos de*
Víctor Erice**

**Maria Filomena
Molder**

Verdes folhas, verdes mágoas sobre *Vidros Partidos* de Víctor Erice

Maria Filomena Molder

Abertura

Os últimos filmes de Víctor Erice são breves, formas particulares de miniatura. A miniatura não é um fragmento, mas uma redução, uma alteração de escala, um ornamento contendo uma perfeição própria. No caso do último filme, *Vidros partidos*, de 2012, esta completude é varada por um gesto experimental, que se observa não só pelos títulos das várias partes, pela voz do assistente e pelo som da *claque*, mas também pelos lugares comuns do género documental ao qual este filme parece pertencer. Por exemplo, a data em que aqueles que estão a ser filmados foram filmados, o banco em que se sentam essas mulheres e esses homens, antigos operários, ou que fazem de antigos operários, da Fábrica de Fiação Rio Vizela, fundada em 1845 e que fechou as suas portas em 2002. Trata-se de testes sobre vidas que foram postas à prova –lembre-se o subtítulo *Testes para um filme em Portugal*– e que aceitaram a vertigem de repetirem palavras que foram suas, mas que já estão para além deles, e, desse modo, se transfigu-

ram em emissários, xamãs, juízes que não produzem sentença. Em todos eles há uma doação maior do que a vida. Nós recebemo-la, impreparados, verificando que a vida é sempre maior do que nós. Duas exceções – não são bem exceções, mas outra coisa, que terei de esclarecer – a estes personagens-aparições. Primeira: um actor vindo dos fundos de um teatro de província, através do qual a técnica teatral, ingénua, grotesca e avisada, interrompe a pulsação do plano-sequência (apesar de aparentemente nada ter mudado). Segunda e última: a oferenda musical do acordeonista, cujo pai – que não pôde estudar como o filho –, operário daquela Fábrica, encontrava no acordeão a consolação libertadora. E no centro das palavras e da música, anterior a elas, e diante da qual se demoram os olhos de muitos dos personagens-aparições e da câmara de Víctor Erice, uma fotografia do refeitório da Fábrica (finais do século XIX/princípios do século XX). Eis as primeiras impressões de um inquérito em curso.

Entrada

Começa-se por se ouvir uma gota que cai, talvez não uma, mas um coro. O tempo acabou de entrar. Depois aparece um painel de azulejos onde se vê gente que vive e morre por onde corre o rio Ave. Aqui desenha-se o espaço. Sobre o painel projectam-se as seguintes palavras:

Fundada em 1845, a Fábrica de Fiação e Tecidos do Rio Vizela chegou a ser a segunda maior fábrica de tecidos de toda a Europa nos inícios do séc. XX. Está localizada no Concelho de Santo Tirso, na Região do Vale do Ave. Em 1990 entrou em intensa crise que iria conduzir ao seu encerramento em 2002. Hoje em dia é conhecida como a “Fábrica dos Vidros Partidos”.

E assim se engendrou o título do filme.

Continua o coro das gotas a fazer-se ouvir em surdina, mas agora diante de nós uma devastação agreste e formosa: acabámos de entrar na fábrica. A câmara vai até aos vidros partidos e sujos, de onde uma paisagem sufocada emerge. Visões do exterior da fábrica, do seu antigo refeitório. Ouve-se passar um comboio de mercadorias, invisível. Agora já estamos no refeitório, o lugar onde tudo se fez e refez neste filme: foi centro de inquérito, laboratório de testemunhos, escola de actores, *plateau* das filmagens. Cinco mesas com toalhas axadrezadas, em frente delas bancos de madeira. Num deles se sentarão todos os personagens. No canto direito uma outra mesa quase na obscuridade. Na parede atrás das cinco mesas vemos a fotografia, tirada em tempos idos neste mesmo refeitório. A câmara aproxima-se daquela multidão de operários, que acabaram ou estão a acabar a sua refeição, move-se entre eles: homens e mulheres – não há propriamente velhos, mas o cansaço atormenta-os a todos –, adolescentes, rapazes e raparigas, quase crianças. Muitos não se viraram para a máquina fotográfica, permaneceram, permanecem de costas por toda a eternidade, nunca conheceremos os seus rostos. Ouvem-se sinos que tocam e cantos de pássaros longínquos, cães a ladrar. A câmara recua e a fotografia regressa à parede, e de novo temos as mesas diante de nós. Foi o encontro com esta fotografia que levou Víctor Erice a procurar os antigos trabalhadores da Fábrica¹, e ela estará sempre em cena como o cadáver de Ajax em quase toda a tragédia

1 Assim o declara Víctor Erice numa entrevista em conjunto com José Luís Guerín, em NuevoForo “Enciende la Tierra”, organizado pela Fundación de Caja Canarias, Víctor Erice e José Luis Guerín, sobre *Vidros partidos*, 13/5/2015. Jaime Pena sublinha este aspecto, estabelecendo a sua afinidade com *El espíritu de la colmena*: “Da mesma maneira que *El espíritu de la colmena* de Erice emerge de um enquadramento do *Frankenstein* de James Whale, *Vidros partidos* tem origem numa fotografia a preto e branco pendurada numa das paredes da velha fábrica [...] Portugal nasceu aqui” (Pena, 2013: 67). Salvo outra indicação, as traduções são da minha responsabilidade.

de Sófocles, assistindo a todo o desenrolar do filme até voltar a ser o poço fundo que se vislumbrou no início, no momento em que o acordeão solta as trovas: *Verdes folhas, verdes mágoas*.

Os nomes (segundo a ordem de aparecimento)

Amândio Martins: as mãos, o dever, o amor pelas máquinas.

Maria de Fátima Braga Lima: a mãe, o irmãozinho, a filha, o riso.

Rosa Gonçalves: a máquina de fiar, a grande dor: não poder estudar. Vazio, desolação, intimidade.

Manuel Silva: puxar o carro até não poder mais, resignação triste, a recompensa que espera de Deus.

Maria Ana Coutinho Serrão (falta na ficha técnica): a fuga e a resistência, os amores, a diferença entre um animal e uma máquina (Descartes teria dificuldade em compreender).

Judite Araújo: a inimizade entre as máquinas e as mulheres; o ruído e a surdez; o sentimento de estar perdida.

Miguel Vieira da Silva: consciência política e social: os desempregados que vão fazer? para onde hão-de ir? A maior parte não sabe.

António Monteiro Bastos: consciência política e social, a vida dele cumpriu-se, não sabe o que será do futuro dos seus, não sabe.

Inês Ferreira Gomes (falta na ficha técnica): a máquina e ela, o sonho, as viagens que nunca fez, a diferença entre felicidade e alegria, o poema da prima.

Gilda Pimenta: nome que não aparece propriamente, prima de Inês Ferreira Gomes, autora do poema, “Que sentimos?”, por esta recitado.

Valdemar Santos: o actor

Américo dos Santos Cruz: o acordeonista

Alguns deste nomes correspondem à pessoa que os diz, outros não. Algu-

mas destas pessoas trabalharam na Fábrica Rio Vizela, outras não. O actor, Valdemar Santos, é actor. Mas alguns dos que se apresentam como trabalhadores também são actores amadores ou amam o teatro. O acordeonista é acordeonista e é provável que a história que ele conta sobre o pai, antigo trabalhador da Rio Vizela, seja como é².

Em todo o caso, o nosso desejo é que os nomes deles sejam os nomes deles (embora alguns tenham sido inventados por Víctor Erice), que tenham trabalhado, como declaram, na Fábrica Rio Vizela, que as suas dores, as suas mutilações, não tenham sido construídas, isto é, que o conflito entre o artifício que todo o filme – toda a obra de arte – comporta e o nosso desejo de que seja a vida a passar diante de nós, possa ser devorado pela emoção. Em todo o caso, o que sabemos é que nada foi improvisado. E isso é consolador.

Blusa molhada de leite e morcegos

A mãe só chegava para a ceia, tinha a blusa molhada de leite que se soltava e punha a criança ao peito. Deitava-lhe por cima da cabeça um lenço de assoar e, na sombra, protegida, atenta aos ruídos da casa, a criança mamava. Ela, a mãe, sentada na soleira, ou numa

2 Como diz Jaime Pena: “Erice realizou uma investigação cuidadosa entre os antigos trabalhadores e seleccionou os testemunhos recitados diante da câmara por uma série de personagens –alguns representados por esses antigos empregados da fábrica, outros por actores amadores ou profissionais. Este recurso evoca as obras de realizadores como Abbas Kiarostami, Eduardo Coutinho e Jia Zhangke, mas o seu propósito não é apenas oferecer outra meta-narrativa do género ficção-documentário. Em pouco mais de meia-hora, esse recurso leva a cabo uma síntese perfeita que consegue abranger um século e meio da história da classe operária portuguesa” (Pena, 2013).

cadeira baixa, a falar alto, a contar vidas. Se a voz era zangada, a criança chorava, ela embalava-a, ajeitando na mama a cabeça do menino. Os morcegos começavam a voar baixo, pressentindo o gado que saía para beber (Bessa-Luís, 2006).

Não compreendi logo por que é que me lembrei desta passagem, lia-a e relia-a e perguntava-me: porquê será? Só agora, no momento em que tornava a confessar para mim própria que não sabia por que a tinha escolhido, de repente, a evidência se expôs, é por causa da blusa da mãe molhada de leite, é por causa da menina de nove anos que leva ao colo o menino, seu irmão, que chora de fome e vai a pé desde Roriz até à Fábrica para a mãe lhe dar o peito durante o tempo fixado: ao todo meia-hora. “E era assim um dia e era assim outro.” Já mulher e mãe, Maria de Fátima, passou exactamente pelo mesmo e a sua filha mais velha também. Sim, as mães deviam chegar só à hora da ceia. E há ainda os morcegos, um restolho de inquietação, quando a luz cai e os animais nocturnos se levantam e começam a sua caça tenebrosa, enquanto o gado vai beber. As nossas escolhas precedem a consciência delas.

Palavras, rosto e mudez

A mudez interessa muito a Víctor Erice, a mudez que, nos primeiros filmes, a potência intensíssima dos gestos e do rostos exalava:

É sabido que rosto humano foi uma das grandes achegas da linguagem cinematográfica. A Idade de Ouro do cinema, o Mudo, deu-lhe um valor essencial. Bela Bálazs pôde escrever então que a presença do rosto humano no ecrã se tinha convertido no espelho do mundo. E continua a sê-lo” (Erice, 2013).

É no rosto humano que *Vidros partidos* se concentra, alcançando a sua

acme com a visão da fotografia. Só que esta pede, primeiro palavras, depois, música. Vejamos.

Nos seus filmes anteriores, não há muitas palavras, elas são quase sempre medidas pelas forças que se soltam dos gestos, dos silêncios e dos olhares. Mesmo em *El sol del membrillo*, as palavras são sempre do acaso, aquelas que o pintor diz falando consigo próprio, ou as palavras que troca com a mulher ou com um amigo que o vem visitar, as palavras dos operários polacos.

Inversamente, a palavra é soberana em *Vidros partidos*, ela não vem ao correr do rodagem, foi ditada (não propriamente no sentido em que Dante diz que o poema é ditado, mas há qualquer coisa disto, mais pobre, mais construído, pois não se trata de vertigem e inspiração, antes de rememoração, corte e síntese) e é recitada. Como nos soam as palavras daqueles que recitam? Perguntas, inquietações, cantigas de roda que se misturam com os duros vislumbres da invencível roda da necessidade. Víctor Erice chama-lhes monólogos. Voltaremos a isto.

A palavra é soberana e nós submetemo-nos ao seu efeito, porém, quando chegamos à fotografia, o caso muda de figura, pois é a mudez que avança sem hesitação e governa os lentos movimentos da câmara e os dos olhos que seguem a câmara. No entanto, não convém esquecer que antes da câmara mergulhar nesse poço ardente, alguns daqueles homens e mulheres tinham-se posto diante dele e tentado dizer o que viam. Nesse momento não vemos a fotografia, são eles que a estão a ver. Uma câmara intrometida, televisiva, teria deitado a perder a liberdade própria da solidão de cada um.

Segundo Hermann Broch³, sem a palavra não há testemunho nem responsabilidade, só na palavra se conjugam os actos de repor, rememorar e

3 Em muito dos seus ensaios Hermann Broch desenvolve este motivo com particular acuidade em “Leben ohne platonische Idee” e “Was ist religiöse Dichtung”, *Kommentierte Ausgabe, II Das essayistische Werk* (Molder, 2009: 27-79).

reparar. E é isso precisamente o que acontece com as palavras que eles dizem diante da fotografia: não o cinema mudo simbolizado, mas o cinema mudo cosido à parede de um refeitório que também foi deles. Deles que ainda estão vivos. Se é impossível não sentir a mudez excessiva, pungente, inquiridora, abandonada ao seu abismo que a fotografia exsuda, também é inegável que são as palavras dos vivos a conceder o acesso aos rostos dos mortos: eles estão a olhar para eles, eles querem dizer alguma coisa, “não sei bem o quê, não sei, não sei”: eis o lamento, grito contido e rememoração, de Inês.

Por sua vez, a oferenda musical, por uma exaltação quase dionisíaca, será um modo de prolongar e intensificar esse lamento, os olhos do acordeonista enchem-se de lágrimas e os nossos também, sal entregue aos mortos.

Na verdade, este filme é o menos mudo de todos os filmes de Ericce, em que mesmo o silêncio está sempre a engendrar palavras, em que a palavra está sempre a ser procurada, até pelos esforços que os personagens fazem para se lembrar delas. A palavra reina, sente-se a urgência de ela vir a ser dita: os vidros partidos e embaciados, as poças de água, a fotografia, pedem testemunhos. Aqui se insere a vontade de “dar uma voz, a palavra”, manifestada pelo realizador na *Conversa* que teve lugar na Cinemateca Portuguesa a 14 de Setembro de 2013.

Em contraste, num filme de 2002, *Alumbramiento* –parte do projecto cinematográfico *Ten Minutes Later*–, poucas palavras se ouvem e as primeiras soam quase inarticuladas, gritos de aflição. Só quando a ferida do bebé fica tratada, brotam as palavras como dádiva e agradecimento, macias, pela boca da mulher velha que sabe de partos e de recém-nascidos, palavras por que todos anseiam: “–estás salvo!”. Mas elas vêm servidas por uma ameaça que já não vai parar de rondar a vida do menino, a vida de todos os meninos, guardada e exorcizada nas palavras que a mãe sussurra: “–Luísín por que querías dejarnos?”.

Porém ainda não é bem isto, talvez melhor seja dizer assim: em *Vidros partidos* introduziu-se um pacto em que a mudez se vê reconhecida

pela palavra, em que a mudez pede a palavra e a palavra aquiesce ao carácter insondável da mudez (em termos artísticos e existenciais, uma pobre fotografia, e como poderia ser de outro modo?), e numa transição abrupta cede o lugar à música: aquelas mulheres e aqueles homens são postos diante da fotografia do refeitório –aí o rosto no rosto desencadeia as hesitações, as repetições em eco, eixos em volta dos quais se agarra aquilo que se move: os lábios, as bocas, os olhos, cheios de perplexidade, inquiridores, inquietos, compassivos. Preparam-se e preparam-nos para o domínio em que as palavras se irão recolher, a música.

Formas de vida

Este filme não pode ser visto da mesma maneira por um português e por uma pessoa que não seja portuguesa. É que a língua materna tem neste filme poderes evocativos, de misericórdia e doação, de aceitação e lamento que, inigualáveis, atravessam, como uma lançadeira, cruzando-a uma à outra, a trama e a urdidura das palavras que aqueles homens e aquelas mulheres tiveram de decorar, entrando numa região em que, em vez de articularem espontaneamente, representam (claro, excepto o actor, porque o seu ofício é mesmo esse). Mas convém não esquecer que todos os monólogos foram escritos previamente por alguém que não é português, precisamente, Víctor Erice. Também no caso da representação do actor foi o realizador a escolher as fontes literárias que seriam, por assim dizer, postas em cena:

Incluí no seu texto um monólogo de O Capital de Ernesto da Silva⁴, peça escrita para ser estreada no Primeiro de Maio de 1895,

4 “Ernesto da Silva foi tipógrafo. Participou na fundação de uma das primeiras agrupamentos teatrais operárias portuguesas, o *Grupo Dramático Socialista*. Morreu jovem, aos 35 anos, e hoje está completamente esquecido. Disseram-me os

representada por operários socialistas, que teve êxito. Pensei que era uma peça que os operários da fotografia poderiam ter visto [...] Para finalmente passar do século XIX para o XXI; quer dizer, o presente actual, com uma breve alusão a alguns dos traços do capitalismo financeiro que hoje domina o mundo.

Passagem que é propiciada por excertos de um ensaio do poeta Carlos Poças Falcão, “Breve apontamento sobre a extinção do trabalho”, de 2008. Nele se espelham as inquietações e contradições da hora presente, a saber, ninguém escapa à armadilha da rede, à prisão do virtual. Finalmente, a música tocada pelo acordeonista diante da fotografia foi composta por António Portugal para os versos de Manuel Alegre: *Trova do vento que passa*. Quem não os conhece, não sabe.

Condições de possibilidade⁵

Tudo começou com uma encomenda da Fundação Cidade de Guima-

meus amigos portugueses. Ao evocá-lo, referindo-me de forma explícita ao tema da memória, a minha intenção foi contrastar o estilo do texto teatral e a sua interpretação por parte de Valdemar com o carácter dos textos e as interpretações das outras pessoas. Tudo isto no mesmo plano-sequência” (Erice, 2013).

5 Eis as fontes para as palavras de Víctor Erice: Conversa com o público na Cinemateca Portuguesa, dia 14 de Setembro de 2013; “Entrevista com Víctor Erice” por José Luís Alvarez Cedená, Revista *Caiman. Cadernos del Cine* (on line), nº22 (73), 9 de Dezembro de 2013 (cedida amavelmente pelo realizador); “*Conversation on Vidros partidos*”, 67º Festival de Locarno 6-16 Agosto de 2014; Víctor Erice numa entrevista em conjunto com José Luís Guerín, em NuevoForo “Enciende la Tierra”, organizado pela Fundación de Caja Canarias, Víctor Erice e José Luís Guerín, sobre *Vidros partidos*, 13/5/2015.

rões feita por João Lopes, seu representante para o cinema, no âmbito da actividades de *Guimarães Cidade Cultural 2012*. Além de ter aceitado as condições de produção e os riscos inerentes –os realizadores eram também co-produtores do seu episódio, “uma quantidade igual de dinheiro estabelecida de antemão, sem sequer saber o que iam fazer e como”–, Vítor Erice também levou a sério o motivo que João Lopes lhe sugeriu: “Quem sou eu através da minha memória? Como posso partilhar a minha memória com a dos outros?”

Convidado a visitar a cidade de Guimarães⁶, tomou notas, mas não sucumbiu aos seus encantos. Ele ia à procura de qualquer coisa que não podia prever e, por isso, resistia e esperava:

Em determinado momento quis conhecer o estado actual da paisagem industrial, todas as fábricas de têxteis que constituíam a riqueza, o trabalho, do Norte de Portugal. Foi assim que conheci a Fábrica de Fiação e Tecidos do Rio Vizela, fundada em 1845 por industriais do Porto (Cinemateca Portuguesa, 14 de Setembro de 2013).

6 Não é por acaso que o artigo de Jaime Pena se chama “Here was born Portugal”, título excelentemente ambíguo, um desafio. Historicamente falando, Guimarães é considerada “o berço da nacionalidade”. Ao convite de *Guimarães Capital da Cultura 2012*, Vítor Erice respondeu com *Vidros partidos*, o que é uma forma de reter, libertar e fazer estilhaçar a crença de que Portugal tenha nascido ali, naquela região onde nasceram e trabalharam aqueles homens e mulheres. Não há naquele título nenhum traço de nacionalismo, ele aponta, antes, para uma forma de despedaçar e reparar o lugar de nascimento de um país em crise, o que faz justiça ao filme de Erice. Como diria Novalis, só agora está Portugal a nascer. (“Os Antigos nunca existiram. Só agora estão os Antigos a nascer”, palavras de Novalis num texto intitulado “Goethe”).

Como já sabemos a Fábrica fechou as suas portas em 2002. E foi assim que ele se encontrou com a fotografia que está no refeitório, a verdadeira origem do filme, fonte de todos os movimentos primeiros, de todas as decisões seguintes, constituindo o contorno e a substância de *Vidros partidos*. Na fotografia o motivo da memória estava, por assim dizer, coagulado tal como na imagem dialéctica em Benjamin (1982)⁷: a relação magnética entre um outrora e o seu agora que chega à sua fixação, interrompendo a continuidade ilusória da sequência histórica. Víctor Erice chama-lhe “memória da fábrica”⁸. A partir daí quis conhecer os antigos trabalhadores, que, convém não esquecer, tinham ido para o desemprego dez anos antes. Entrevistou muito deles:

Nessas conversas às vezes gravadas em vídeo, contavam como tinha sido a sua experiência laboral. Eram testemunhos muito interessantes, mas demasiado extensos. Um inconveniente, pois no que toca à duração do meu episódio tinha que respeitar uns certos limites de tempo. Por outro lado, não queria manipular esses testemunhos, cortar aqui e acolá. Tomados ‘ao correr da pena’ estavam mais perto de um estilo de reportagem do que de outra coisa, o que se distanciava da minha visão de cineasta” (Erice, 2013).

Salientemos as três condições de possibilidade aqui contidas, duas temporalidades distintas e questões de princípio. Primeira, a duração dos testemunhos. Segunda, a duração fixada de antemão do episódio. Era preciso coordená-los. Agora as questões de princípio: a sua visão de cineasta impedia-o de cortar

7 Especialmente [N2 a, 3] e [N7 a, 8].

8 “A memória e o tempo são motivos recorrentes nos meus filmes. A memória de um sector da classe operária portuguesa está aqui presente, mas esse é um aspecto que deriva em parte das premissas” (Erice, 2013).

aqui e acolá, numa manipulação habilidosa, ao mesmo tempo que manter a sua espontaneidade numa espécie de empatia imediata caíria no estilo televisivo. Qual foi então a solução? Deixar que aquelas palavras entrassem na vida dele, reduzi-las sem as desfigurar, mortificá-las de modo a torná-las numa “razão comum”. Por meio destas operações ficaram transformadas em “monólogos”. Ele tinha vindo para ver, “como observador”, e agora dava a palavra àqueles que lhe tinham oferecido as palavras. Por consequência, Víctor Erice redigiu em português todas as falas de *Vidros partidos*. Não será de mais salientar o carácter único deste gesto. Essa vontade de dar a voz não é uma operação que se desenrole espontaneamente num caldo de boas intenções, mas é-o ainda menos como programa. Trata-se de uma decisão cinematográfica – um filme é uma forma de conhecimento” (Erice, 2013)–, na qual se misturam em graus imponderáveis as afecções, as antecipações, as descobertas, o acaso e as técnicas, que incluem a rodagem e a sua preparação.

No conjunto chamou-se ao resultado de tudo isto, provas (tentativas). José Luís Guerín (2015) chama-lhe “trabalho de ourivesaria”. Seria, no entanto, falso, reduzir as provas ao resultado, a saber, o filme editado, pois a preparação e a rodagem fazem parte dessas provas e justificam-nas, e aqui também o acaso intervém:

Trabalhei com estas pessoas como se fossem actores. Ensaiei com eles. Quis dar uma oportunidade a pessoas que jamais tinham desempenhado aquele papel, ajudei-os a memorizar o texto, a decorá-lo. Reuníamo-nos na Fábrica, na cantina e no início era como uma escola e depois trabalhávamos sobre o modo como dizer o texto (Conversa na Cinemateca Portuguesa, Setembro 2013).

É preciso salientar que se trata de aprofundar uma técnica que pertence a Víctor Erice, não só a ele, mas a ele de maneira singular, a saber, a técnica de converter uma pessoa qualquer num actor, através de uma disciplina de

desdobramento. Na verdade esta técnica corporiza uma tendência do seu cinema, e esta é outra condição de possibilidade. Saliente-se o valor sacrificial e libertador da transformação de alguém em actor, o acto de desdobramento nascido dessa disciplina implica metamorfose e auto-descoberta e arrasta consigo uma visão. No caso destes homens e mulheres, ao mesmo tempo uma forma de reconciliação e a reabertura de uma ferida: trata-se de conseguir erguer-se da sua própria dor pelo contar dela, ficando ela, pela recitação, fora deles: eis a visão que se torna “razão comum” para o cineasta e para os personagens, que se encontram num estado de suspensão provisório, pois abandonada a cena terão de voltar à vida deles, continuar a viver.

Umhas breves palavras sobre o actor, socorrendo-me de Nietzsche (desde *O Nascimento da Tragédia até ao Ecce Homo*). O actor é um fenómeno originário, como diria Goethe, uma imagem originária dramática⁹. Dramática quer dizer: a energia, a substância, da trama formada por acções e reacções de personagens agindo uns sobre os outros. Na sua forma primitiva essa trama, que engendra o actor, a saber, o coro dionisíaco, não é ainda formada por personagens, os membros do coro encontram-se em estado de embriaguez e delírio, e esse estado é gerador de visões (da vida e da sua dor). A um certo momento um deles destaca-se, separa-se dos outros, incorporando e corporizando de modo particular essa visão, outros se hão-de seguir (na tragédia antiga até perfazerem o número de três em cena). Resumindo: o actor/personagem é alguém que sofre uma separação de si e se vê a si próprio transformado por essa separação, como aquele homem que diz: “–Eu cumpro a minha vida”.

9 Nunca será de mais citar uma passagem de uma carta de Goethe à Senhora von Stein de 3 de Março de 1785 –á o fiz repetidas vezes–, em que ele declara: “A poesia dramática é a *causa finalis* do universo e da vida humana”. No meu entender, é difícil ir mais longe na compreensão do que está em causa nisto tudo em que vivemos e no modo como vivemos.

Um belo exemplo de acaso é o poema que Inês recita no final do seu monólogo:

“Essa mulher, quando a conheci, ia pela mão da prima, apresentou-se e disse-me: ‘-A minha prima escreve muito bem, mas nunca publicou nada, escreve poemas, tenho aqui um poema dela’. Li-o e pareceu-me extraordinário e pelo facto de o ter escrito com 18 anos. E eu disse a essa mulher: ‘-Vou dar a oportunidade do poema da tua prima ser ouvido em público pela primeira vez”.

Aqui, Erice lembra as palavras de Rossellini: “bisogna avere fiducia nella realtà” (Conversa Cinemateca Portuguesa, 14 Setembro 2013).

Uma última condição de possibilidade que se liga às coacções invencíveis e, inseparáveis delas, o reconhecimento tácito do pequeno milagre que foi fazer este filme e a aceitação melancólica dos seus limites: “Aquilo que se vê no ecrã fez-se em quatro dias, mas a rodagem durou seis. Dois deles, os últimos, com uma equipa muito reduzida para gravar aspectos da fábrica abandonada, que depois, por motivos de duração, não se montaram”.

Arte e vida: monólogos, mestiçagem, razão comum

Se houver um motivo afectivo e conceptual em *Vidros partidos*, terá de chamar-se: arte e vida. Podemos seguir as suas variações desde o aparecimento do subtítulo do filme até à dedicatória final. Nas múltiplas ocasiões em que se exprimiu sobre o seu filme, Víctor Erice reacende o motivo e explicita-o, desde logo pela sua relutância em desvendar a secreta mechanê que preside à indistinção entre trabalhador e personagem, actor e pessoa real. E é aqui que o motivo se revela condição, pois para ele o que conta

“é a verdade que possam libertar as imagens cinematográficas, quer dizer, o carácter que estas pessoas adquirem no ecrã do cinema, diante dos olhos dos espectadores” (Erice, 2013). O cinema é artifício e uma coisa depois de filmada torna-se uma coisa filmada (faz lembrar a palavra de Lee Friedlander: “fotografo para saber como é que uma coisa fica depois de fotografada”, enigma que desde a *Poética* de Aristóteles –aqui em relação à pintura e à poesia– não deixou de exercer a sua influência).

Porém, ainda isto não é suficiente, é imprescindível revelar o que permite essa relação entre cinema e vida e sem o qual o filme será matéria de engano para realizador e espectadores, a saber, uma razão comum: “Os filmes podem contribuir, quando são conseguidos [...] talvez para revelar uma razão comum, quer dizer, para fazer brotar uma imagem verdadeira” (*Ibid.*)

E agora aparece o conceito-chave operatório: “Em *Vidros partidos* as presenças humanas caracterizam-se por ser o fruto de uma mestiçagem” (*Ibid.*). A mestiçagem conhece formas particulares em *Vidros partidos*, mas dessas formas particulares brota uma universalidade que alarga o conceito de mestiçagem à relação entre cinema e vida, desarticulando a classificação canónica dos géneros: documentário e ficção.

Vejamos: temos antigos trabalhadores da fábrica do Rio Vizela que incorporam no filme os seus nomes reais e antigos trabalhadores que se apresentam sob um nome falso, e ainda pessoas que nunca trabalharam na fábrica do Rio Vizela. Por outro lado, há pessoas que possuem qualidades de actor ou de actriz, ou por gostarem de teatro ou porque têm alguma prática de teatro amador. Mas “a característica mais comum entre eles era nunca se terem posto diante de uma máquina de filmar” (*Ibid.*).

Por outro lado, nada do que é dito, é dito de maneira espontânea, foi tudo escrito previamente por Víctor Erice após ter entrevistado os antigos trabalhadora da Fábrica. Já se viu o género de procedimentos que ele seguiu para chegar àquilo que ele chama monólogos, e são eles que nós ouvimos recitar. E ainda mais, nem sempre o texto a estudar e recitar cor-

respondia àquilo que os trabalhadores-personagens tinham contado nas conversas prévias. “Mas, isso sim, todos se sentiram implicados na história contida nesse monólogos” (*Ibid.*).

Continuando, era preciso escolher as pessoas que seriam filmadas, nem todos manifestaram disponibilidade, além disso, havia alguns mais fotogénicos, mas inteligentes e sensíveis do que outros. Depois da selecção, iniciou-se um período de discussão e aprovação dos monólogos e depois de breves correcções, começou propriamente a formação de actores. Sempre no refeitório, sempre na presença da fotografia.

No princípio recitavam de forma muito mecânica, como se fosse uma lição Mas, uma vez memorizado, fizemos ensaios da forma de o dizer diante da câmara. Neste trabalho esforcei-me por respeitar o mais possível a identidade de cada um, o seu carácter particular (*Ibid.*).

No entanto, e sobretudo nalguns deles, sobretudo mulheres, percebem-se vestígios desse procedimento que traz as marcas da infância.

O desdobramento e o anónimo

“Vivo alheio a essa consideração; também a essas expectativas. Como dizia Rimbaud: ‘Eu sou outro’”. A consideração procede do entrevistador (Entrevista Revista *Caiman*), que lhe fala do peso de ser um dos melhores cineastas da história, e as expectativas seguem-se-lhe naturalmente.

Em rigor, porém, Rimbaud não diz “Eu sou outro”¹⁰, mas “Je est un autre”. Eis um equívoco que dá que pensar, pois, embora não haja coincidência possível, a falsa citação de Erice pode ser vista como uma condição do verso de Rimbaud. Quer dizer –e retomando palavras referidas

¹⁰ Cf. as cartas a Georges Yzambard de 13 de Maio de 1871 e a Paul Demeny de 15 de Maio do mesmo ano.

ao engendramento do actor—, que eu seja outro é a apresentação *in nuce* do desdobramento sem o qual não há vida humana nem a sua criatividade própria. É do desdobramento que brota a multiplicidade, a variedade, o paradoxo, a contradição, o inacabamento do acto humano de estar vivo. É nele que se engendra, atravessando todos os intervalos, o elemento anónimo, o ele, no qual o eu, já arrancado de si por desprendimento e divisão, se afunda até se projectar e coagular num verso, numa imagem. Goethe tinha-lhe chamado “das Dämonische” (Goethe, 1988)¹¹.

A dor

Agora queria falar sobre a dor. As palavras destes homens e destas mulheres, sobretudo as mulheres, e em particular duas, Rosa e Inês (às quais uma secção será dedicada), erguem-se tocadas pela dor, marcadas por ela, mutiladas, emissárias de um destino que lhes vem bater no rosto, não, não como a aurora, aqui é a escuridão da noite que vinga, os olhos enxutos de tantas lágrimas que ficaram por chorar. Embora entre as mulheres haja lugar para o riso (Maria de Fátima), o humor (Maria Ana) e a alegria (Inês).

Os homens protegem-se sob o escudos da resignação, da crença religiosa, das análises políticas. Nas mulheres, com veemência ferida naquelas duas, continua íntegra a pergunta que as atormenta, elas não conhecem o consolo de nenhuma retórica política ou religiosa, talvez com a excepção de Maria Ana, que fala das suas fugas e dos seus homens e, portanto, a retórica é outra —o erotismo conhece com esta mulher uma excepção que convém salientar—, uma resistente, ousada e destemida. Como quer que seja, todos eles se apresentam como convalescentes de feridas que reabrem.

Também Nietzsche fala muito da dor. Num dos parágrafos da *Gaia Ciência* converte-a num animal de estimação: “A minha dor é um cão: que morde, que é atento, que é fiel, que não me larga”. Sim, a dor não larga

¹¹ Livro IV, cap. XX.

aquele que é atingido por ela, morde, mas a fidelidade já procede de outro reino, o daquele que se quer tornar um espírito livre, aquele para quem a vida se tornou um problema e mesmo assim ama a vida. Aqui cessa qualquer analogia.

A dor não nos torna melhores, torna-nos mais profundos. Não é um bem. É uma disciplina. Há dores que matam, outras que anestesiaram. Algumas destas pessoas não foram mortas pelas dores, mas estiveram quase à beira. Por exemplo, aquela Rosa Gonçalves, que vai levar para o caixão a dor de não ter estudado. Sente-se que ela está quase morta, aquela mulher. Cheia de compaixão por todos, mas quase morta.

A noite imemorial povoada de mortos

Entendo mal aquilo que em arte se chama um inovador. Uma obra deveria ser compreendida pelas gerações futuras? Mas porquê? E isso significaria o quê? Que elas a poderiam utilizar? Em vista de quê? Não estou a ver. Mas vejo muito melhor –ainda que muito obscuramente– que qualquer obra de arte, se quiser elevar-se às mais grandiosas proporções, deve com uma paciência, uma dedicação infinitas, desde os momentos da sua elaboração, descer os milénios, juntar-se se puder à noite imemorial povoada de mortos que vão reconhecer-se nessa obra.

[...]

Quando disse acima: ‘para os mortos’, é também para que esta multidão inumerável veja finalmente aquilo que nunca pôde ver quando estava viva, de pé sobre os seus ossos. É preciso, portanto, uma arte – não fluida, muito dura ao invés – mas dotada do estranho poder de penetrar nesse domínio da morte, de transpirar através das paredes porosas do reino das sombras. A injustiça – e a nossa dor – seriam demasiado grandes se uma só de entre elas fosse privada do

conhecimento de um só de entre nós e a nossa vitória bem pobre se ela só nos fizesse obter uma glória futura. Ao povo dos mortos, a obra de Giacometti comunica o conhecimento da solidão de cada ser e de cada coisas e que essa solidão é a nossa glória mais certa. (Genet, 1986).

Maria Ana: “–Estive a olhar para ela e não conheço ninguém”

Rosa: “–Custa-me muito olhar para esta gente que está aqui. Não reconheço aqui ninguém”

Judite: “–São pessoas de outros tempos. Já ninguém deve estar vivo”

Inês: “–Faz-me muita impressão olhar para esta gente. Eles estão a olhar para mim. Parece que querem dizer alguma coisa. Não sei bem o que é, não sei, não sei...”

(*Excertos dos monólogos de Vidros partidos*).

Observando a fotografia do refeitório, Maria Ana diz que não conhece ninguém e Rosa que não reconhece ali ninguém. Elas não podiam conhecer nem reconhecer ninguém, aquelas pessoas estão mortas há muito tempo. Parece haver uma certa equivalência entre este “não conhecer, não reconhecer, ninguém” e “querem dizer alguma coisa, não sei bem o quê”, são como operações de salvamento que fazem com que o passado não fique petrificado, fechado na sua oclusão. O acordeonista na sua libação musical acompanha-as. Alguém filmou e preparou as filmagens.

Inês, a última a falar, surpreende o olhar deles. Eles estão mortos, ela não pode ressuscitá-los, é só uma fotografia, mas é possível, como diria Benjamin, através do acto rememorativo impedir que os mortos fiquem encerrados na sua dor. Na verdade, quando nós nos encontramos com uma coisa destas, não entramos nela, é ela é que entra na nossa vida (motes com origem em Serge Daney –ser olhado por uma imagem, citado este

por Erice a propósito de *La morte rouge* (Erica, 2010)– e Benjamin¹²). Inês sente os efeitos daqueles olhares que a olham, que dirigem para ela, ela percebe que aqueles olhos estão a querer dizer-lhe alguma coisa, só que –lamentaçãõ– ela não sabe bem o que é: “–Não sei bem. Não sei bem...”, água que cai num poço.

A solidão não é neste filme um acidente. A sua percepção aguda leva Víctor Erice a chamar “monólogos” aos textos recitados. A cada um dos personagens–aparicões cabe uma voz inconfundível que engendra os seus próprios harmónicos, é essa a sua glória. Incluindo o actor e o acordeonista.

Genet escreveu aquela linhas a pensar nas esculturas de Giacometti. Em primeiro lugar, saliente–se o modo como ele avalia o que é um inovador em arte: um mal–entendido, uma idolatria vã, pois a arte não se dirige ao futuro (para quem, para quê?). O seu destino são os que esperam de nós ainda e sempre uma resposta, embora obscuramente (esta reserva não poderia ser mais maravilhosa, pois previne qualquer pretensão teórica), é isso que Genet vê melhor. Trata–se de descer até às profundezas, até encontrar as primeiras casas, os primeiros actos, esse soluço ardente “que rola de idade em idade”, ouvido por Baudelaire (*Les Phares*).

A uma carta que Horkeimer lhe escreveu em 16 de Março e 1937, acusando–o de com a sua concepção fazer entrar na ciência histórica a crença no Juízo final, acrescenta Benjamin um correctivo, a saber, a História não é apenas uma ciência, é também um gesto de rememoração que implica não se deixarem os mortos encerrados na sua dor e, ao mesmo

12 “O verdadeiro método para tornar as coisas presentes consiste em representá–las no nosso espaço (não representarmo–nos nos seus) [...] O mesmo método aplica–se, no essencial, à contemplação de grandes coisas do passado –a catedral de Chartres, o templo de Paestum [...] Não somos nós que entramos nelas, são elas que entram na nossa vida” (Benjamin, 1982, [H2, 3]).

tempo, o esforço de reconhecer que a alegria experimentada por eles possa renascer na nossa vida¹³. Por outro lado, se a pegada do tempo não se pode inverter, se não podemos voltar atrás, há uma queimadura que a imagem fotográfica não está em condições de absorver: eles estiveram ali. Também isto devemos a Benjamin (1977). E é com a lembrança e esta queimadura que o olhar de Víctor Erice se mistura, outra forma de mestiçagem, o olhar que não se consegue saciar da presença daqueles que um dia estiveram sentados nas mesas daquele refeitório, enquadrando, como numa lengalenga, os seus rostos, as suas nuças, detendo-se repetidas vezes, até à fixação última, no rosto de uma mulher nova, beleza intacta, olhar claro, ainda não perdido.

Rosa e Inês

Ficamos presos nas coisas do cinema que têm a ver com a vida, afundamo-nos nelas como num sonho de crença: as imagens saciam a nossa fome.

Voltemos à recitação. Observe-se que no caso de Inês há umas paragens que têm a ver com hesitações da memória, lembranças de como é que a frase seguinte vai ser, que trazem os vestígios das provas em que ela está e na prova que ela se tornou. Na recitação de Rosa, há como que um abandono ao monólogo desprovido de entoação, o elemento mecânico vigora, a musicalidade é elegíaca, contrastes que elevam o seu dizer a uma medida trágica.

Considero que a recitação é um exercício espiritual que não vem nos livros e do qual nós nos possamos apropriar ou que possamos aprender com um mestre, como é o caso dos exercícios que Hadot (2008), inspirado por Goethe, e apoiado nos seus estudos sobre a Antiguidade, nos descreve, mas um exercício que Víctor Erice fez entrar na vida das pessoas filmadas.

13 Benjamin, 1982, [N8, 1].

E é por isso que não se trata de um filme *sensu strictu*, mas da preparação para um filme que ainda não teve lugar. Uma forma de equivalência com “Lembra-te de viver!” (Goethe) ou “Não te esqueças de viver!” (Hadot).

Escolhi estas duas mulheres porquê? Porque nelas é mais nítido do que em qualquer um dos outros que aquilo que elas dizem faz parte de uma meditação que acompanhou e acompanha a vida delas e que as tornou atentas ao íntimo das coisas. No momento dos monólogos essa impregnação solta-se, vêmo-las despertar para a sua própria vida, um despertar mordido por uma dor muito grande.

Aquilo que Víctor Erice provocou nessas pessoas foi uma coisa tremenda, sublime e fecunda. Pela primeira vez, sobretudo aqueles que foram trabalhadores na fábrica, estas mulheres e estes homens tomaram conta de si, através de palavras que talvez não tivessem dito, que foram reescritas por outra pessoa e que eles assumiram como suas: estão a cair em si diante de nós, aceitando fazer parte do artifício complexo que implica fazer uma filmagem.

Vamos partir do princípio que as palavras de Rosa e Inês coincidem com a sua própria vida. Não quero saber se elas são actrizes ou se foram mesmo trabalhadoras, tanto me faz. Quero acreditar naquilo que me dá as condições para ver o filme e para aceitar que estou a vê-lo, sabendo, ao mesmo tempo, que há alguém que está a filmar, “7 de Maio”, “9 de Maio”, *claquettes*, sessões de ensaio, etc. e tal.

Ouçamos Inês: “Fui quase, quase, como uma máquina, só que eu pensava e a máquina não. E quando obedecia ao seu ritmo dava voltas e voltas à cabeça ... Daqui a pouco vou fazer 77 anos e ainda não sei o que é a felicidade, falam tanto dela na televisão... mas não sei muito bem o que é, sei o que é a alegria, sim, a alegria, mas a felicidade, não.”

Quase, quase... havia um automatismo muito afinado em todos os dias da vida dela, o trabalho na fábrica assim o obrigava, só que isso não a venceu, porque ela sabia que pensava, portanto, não era uma máquina e,

assim, distanciava-se o possível para poder sonhar com o que faria se não estivesse ali, viajar ou ganhar a lotaria. E depois lembra-se da prima que estudou e com quem ela tinha grandes conversas, ela que gostaria tanto de ter estudado (embora não o diga). Nos dois casos, as mulheres gostariam de ter estudado, mas Rosa confessa-o da maneira mais explícita e pungente.

Quando nós pensamos na origem da palavra *felicidade* em português, *felicitas* em latim, encontramos o sentido de fecundidade, e agregando-se mais tardiamente o sentido daquilo que é protegido pelos deuses, o proveito da vida. É isso que ela não tem, ela não foi protegida pelos deuses, não recebeu o proveito da vida, mas conheceu a alegria e isso ninguém lhe pode roubar. O que é a alegria?

Em primeiro lugar, a alegria é um vaso onde se guarda aquilo que jamais se poderá prender, mas que vem ao nosso encontro, a experiência imediata transfigurada em recordação. O vaso é inquebrável e poroso, é inquebrável porque poroso, resultado daquela transfiguração: as mudanças do céu numa tarde de aguaceiros, roupa a secar ao vento, os movimentos bruscos, ancestrais, secretos e cômicos dos melros em acasalamento, a coisa que perdemos e desistimos de procurar e um belo dia nos cai nas mãos. O tema é goethiano (*Viagem a Itália*) (Molder, 2010).

Ouçamos Rosa. Veio do campo. Primeiro a mudança foi boa porque a vida da fábrica parecia menos dura do que a vida no campo, parecia, pois em breve veio a concluir que não era menos dura. Ela era inteligente, a professora estimava-a, quis estudar, talvez para ser secretária ou para trabalhar num banco, mas os pais não deixaram. Ela não quer comunicar as suas dores, unicamente esta. E diz uma coisa tão certa como arrepiante, “compreende agora” que a dureza do trabalho daquela fábrica servia –também nos campos de concentração Primo Levi fala deste equilíbrio monstruoso,

desmedidas as distâncias–, “para não pensar nas coisas más”. Se abdicarmos de comparar o incomparável, lembremo-nos de que muitas vezes, para vencer o carácter insuportável de uma dor de dentes, batemos nos dentes, não é? Um artifício violento para abafar uma dor mais pungente, para evitar que ela tome conta de nós.

A dor dela era não poder estudar, inseparável da submissão àquela violência: a máquina ajudava-a “primeiro fiava, depois tecia, depois fui parar ao armazém do fio, empurrar uma grande máquina”. Tudo isto se vai vazar nas palavras que resumem a sua vida em relação à morte que a vai levar: “–Recordo-me de muitas coisa na minha vida. As que levo no coração, guardo-as para mim, não as vou contar aqui. As más, é melhor esquecê-las...” (e agora compreende que se lhe davam aquele trabalho tão duro na fábrica era para esquecer o mal). Eis a violência contida e a extrema doçura, que se espelham no seu porte, nos olhos vazios, uma maneira de fazer justiça à sua vida, e isso inclui aquilo que ela cala, aquilo que fica entre ela e aqueles que amou. O filme comunica esse segredo sem o desvendar.

Rosa está cosida à dor, em Inês mantém-se vivo o elemento sonhador, o devaneio, protege-a. Porém, ambas têm uma lúcida noção do poder da *Anankê*, a indomável. Para quando o reinado de *Dikê*, a justiça, mais elevada do que o Logos?¹⁴

O poema de Gilda

Demoremo-nos no poema escrito quando tinha 18 anos pela prima de Inês e recitado por esta. Aqui, a experiência das provas alcança uma das suas expressões mais potentes. Erice ficou impressionado com o poema e resolveu que ela o dissesse no final do seu monólogo – o que foi uma bela maneira de o tornar público pela primeira vez, correspondendo à genero-

14 Assim o reconheceu Heraclito (1993: 82-83).

side do acaso.

“Que sentimos?” parece pertencer àquele reino, que Marina Tsve-
taieva (1987) nos ensinou a reconhecer, aquele que está para além e aquém
da grande poesia, incerto, ingénuo, liberto de qualquer tradição literária
e crítica. “Que sentimos?” acha-se à beira da fonte a que Emerson chama
“vida partilhada” (2000).

Que sentimos?

Eis que começamos uma coisa
E todo o nosso ardor vai para ela.

Depois surgem as horas más,
As arrelias, os trabalhos.

Mas, de vez em quando,

Também há compensações.

Então quando o fim está próximo

Todos nos revemos na nossa obra

E ansiamos por dizer: acabei!

Mas quando tudo está terminado,

O que sentimos?

Saudade?

Vontade de voltar a fazer aquilo que tanto trabalho nos deu?

É deste choque de sentimentos,

Desta vida,

Que vivemos,

Desta alegria descontente.

O que está em causa neste poema diz respeito à compreensão do que seja
fazer uma obra e esforçar-se por acabá-la, matéria agreste. Ele revela-nos
o momento em que “o fim está próximo” e se percebe que o esforço, essa
mistura de preocupação e precipitação gozosa, essa parede de fogo que ti-

vemos de atravessar, foi absorvido pela obra, que aparece à frente de quem a fez como uma coisa morta-viva. Essa mistura é experimentada no poema como uma “alegria descontente”, ao mesmo tempo a experiência de plenitude de ter acabado a obra e a compreensão íntima, sentimental profunda, de que ficamos com as ruínas da nossa vida. É delas que vivemos, uma luta de afectos (um tom quase nietzschiano). Os últimos versos vêm, sóbrios e excessivos, da mina que é o nosso coração, não há outros iguais no poema.

Para quem faz qualquer obra que seja, a vida que vibrou nela enquanto estava a ser feita, ficou congelada, está afogada. E aquela jovem percebeu isto.

Dedicatória

No momento final de *Vidros Partidos* o acordeonista toca, diante da fotografia, a música composta para *Trova ao vento que passa*. Não se trata do acompanhamento de uma cena, mas a gestação da própria cena, um ritual mortuário defronte de tantos rostos que um dia foram vivos, uma oferenda musical. Parece-me um caso único da obra de Víctor Erice, e também não me lembro de outra cena igual num filme de outro cineasta.

A música de Montpou que o menino de *La morte rouge* ouve de noite, vinda do andar de cima, tocada por dedos insones, tem alguma coisa que ver com esta, pois para a criança ela tem um valor sacrificial, ritualiza o seu medo. Aqui, preparando uma dedicatória, ritualiza-se a compaixão, uma razão comum. No momento em que os foles do acordeão se fecham, lemos:

A todos os homens e mulheres que, ao longo do tempo, trabalharam na
Fábrica de Fiação e Tecidos do Rio Vizela (1845-2002).

Bibliografia

- Baudelaire, Charles** (1980). “Les Fleurs du Mal”, in *Œuvres Complètes*, Paris, Bouquins, Robert Laffont.
- Benjamin, Walter** (1977). “Kleine Geschichte der Photographie”, in *Gesammelte Schriften*, II.1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 368-385.
- Benjamin, Walter** (1982). *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften*, Vol. I e II, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Bessa-Luís, Agustina** (2006). *A Ronda da Noite*, Lisboa, Guimarães Editores.
- Broch, Hermann** (1975-1980). “Leben ohne platonische Idee” and “Was ist religiöse Dichtung?”, in *Kommentierte Ausgabe*, II *Das essayistische Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Emerson, Ralph W.** (2000). *A confiança em si*, Lisboa, Edições Vendaval.
- Erice, Víctor** (2013). “Entrevista con Víctor Erice” por José Luis Alvarez Cedena, in *Revista Caiman. Cadernos de Cine* (on line), No. 22 (73), 9 de dezembro.
- Erice, Víctor** (2014). “Conversation on *Vidros Partidos*”, The 67th Locarno Festival Film, 6-16 august.
- Erice, Víctor e Guerín, José Luis** (2015). “Sobre *Vidros partidos*”, “Nuevo Foro Enciende la Tierra”, organizado pela Fundación CajaCanarias, 13 de maio <https://www.youtube.com/watch?v=iAGlBVvApy4>
- Genet, Jean** (1986). *L’atelier d’Alberto Giacometti*, Saint-Juste-La-Pendue, L’Arbalète.
- Goethe, Johann W.** (1988a?). *Dichtung und Wahrheit, Werke*, 14 Vols., Munich, C.H. Beck.
- Goethe, Johann W.** (1988b?). *Briefe*, 4 Vols., Munich, C. H. Beck.

- Hadot, Pierre** (2008). *N'oublie pas de vivre. Goethe et la tradition des exercices spirituels*, Paris, Albin Michel.
- Heraclito, Giorgio C.** (1993). *La sapienza greca III Eraclito*. Milano, Adelphi.
- Levi, Primo** (1990). *Se questo è un uomo*. Milano, Einaudi Scuola.
- Molder, Maria Filomena** (2009). “O Absoluto que pertence à Terra”, in *O Absoluto que pertence à Terra*, Lisboa, Edições Vendasval, pp. 27-79.
- ____ (2010). “Sobre a Alegria”, in *Intervalo*, No. 4, pp. 77-86.
- Nietzsche, Friedrich** (1980). *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Berlin-New York, Walter de Gruyter.
- Novalis** (1981). “Über Goethe”, in *Die Werke Friedrich von Hardenberg*, t. 1, Stuttgart/ Berlin/Köln/Mainz, Verlag W. Kohlhammer.
- Pena, Jaime** (2013). “Portugal Was Born Here”, in *Sight and Sound*, Vol. 23, No. 4.
- Tsvetaïeva, Marina** (1987). *L'art à la lumière de la conscience*, Cognac, Il Temps qu'il fait.

Erice, Víctor. Filmes:

El sol del membrillo, Espanha, 1992 (139')

Alumbramiento, Espanha, 2002 (11')

La morte rouge, Espanha, 2006 (34')

Vidros partidos, Portugal, 2012 (37')

Conversación entre Víctor Erice e Manuel Asín, Víctor Erice, Espanha, 2010 (51')

Víctor Erice: Paris-Madrid Allers-Retours, Alain Bergala, France, 2011 (73')

Estética, resistencia y diferencia

**Giuseppe
Patella**

Estética, resistencia y diferencia

Giuseppe Patella

Resistencia, conflicto y oposición

¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? Pensar la resistencia significa, antes que nada, encontrar las palabras y los conceptos justos para hacerlo. Así, cuando hablamos de resistencia la pregunta que debemos plantearnos es: ¿cómo pensar la oposición? Hablar de resistencia equivale de hecho a suscitar el problema fundamentalmente político de los opuestos, lo que quiere decir dar respuesta al problema del conflicto. En este sentido, nada está más lejos de esto que la dimensión estética, donde está siempre implícita una tendencia a la armonía y a la reconciliación de los opuestos, que por lo tanto está en contraposición con el conflicto y la identificación de un campo de tensión típico de la dimensión política. Si partimos del reconocimiento efectivo de la existencia de una oposición y negamos de este modo toda tentativa de neutralización de los opuestos, lo que es típico de toda construcción ideológica, tanto política cuan-

to estética, debemos reconocer que, frente a los procesos crecientes de complejidad de la sociedad, la oposición ya no puede ser pensada en los términos tradicionales, según las perspectivas del pasado. Así pues, no ya según la lógica clásica, ligada al concepto de identidad, que no reconoce la existencia de lo otro, de lo heterogéneo, de lo distinto, sino tampoco según la lógica dialéctica, que aún dominaba en el siglo XX, basándose en el concepto de contradicción, en el que la lucha de los opuestos conduce a la superación del conflicto mediante una contraposición dialéctica entre positivo y negativo.

Ahora bien, si se excluye la lógica de la identidad y la lógica de la dialéctica, e incluso la lógica de la así llamada polaridad, en la cual los opuestos son considerados como entidades que se presuponen y se sostienen recíprocamente, se pueden distinguir otras cuatro perspectivas fundamentales, distintas e inconciliables entre sí, que se proponen pensar la oposición y representan otras tantas respuestas teóricas al problema de los opuestos.

En síntesis, simplificando mucho, hay una primera posición que piensa el problema de los opuestos apuntando a la reducción de la conflictividad, a la pacificación y armonización de los contrarios. Es la solución típica de la tradición estética, que siempre mira a la conciliación de los opuestos, a la superación de cualquier conflicto en nombre de un principio superior ideal, y que hoy la encontramos en todos esos discursos que proponen el redescubrimiento y la rehabilitación de la noción de belleza entendida como proporción y armonía. La segunda posición, al contrario, propone la radicalidad de los opuestos y la extremosidad del conflicto; en el campo estético, se manifiesta bajo la forma de apelación a la noción de sublime y da vida a lo que podría designarse como una especie de estética del terror. La tercera posición se mueve, en cambio, hacia la relatividad y problematicidad de los opuestos, hacia una presentación de los términos del conflicto basada en la ironía y en la máscara. Ésta es la vía considerada

por muchos como “postmoderna”, la cual tiene distintos exponentes y representantes en todas las latitudes culturales del planeta. La cuarta, en fin, es la que se puede considerar basada en la noción de *diferencia*, la que piensa los opuestos de modo no simétrico, no dialéctico, no polar, mediante los conceptos de *agudeza* y de *provocación*.

Sin entrar en el mérito de todas estas soluciones, cada una de las cuales tiene sus propias virtudes y sus propios defectos (Perniola, 2011), la única que, por decirlo brevemente, me parece en disposición de permitir una experiencia efectiva del conflicto, es la que logra pensar los opuestos, y así pues la resistencia, como articulación de la diferencia.

Pero ¿qué significa pensar la resistencia como articulación de la diferencia?

¿Quién tiene miedo a la diferencia?

En primer lugar, la resistencia va en dirección opuesta a la conciliación estética, se mueve hacia la experiencia de un conflicto mayor que la contradicción dialéctica, hacia la exploración de la oposición entre términos que no son simétricamente polares el uno respecto del otro. La resistencia presupone así una lógica de la diferencia entendida como no-identidad, como una desemejanza mayor que el concepto lógico de diversidad y que el dialéctico de distinción.

Ahora bien, como es sabido, ha sido cosa del pensamiento postestructuralista y postmoderno poner en el orden del día del debate teórico y político presente la cuestión de la diferencia (Patella, 1990). El tema de la diferencia es uno de los resultados más importantes que recibimos en herencia de esas experiencias de pensamiento de los años sesenta y setenta y que todavía podemos emplear hoy sobre la escena de la reflexión contemporánea.

En sus teorizaciones mejores –y aquí pienso sobre todo en Derrida (1967, 1972) y Lyotard (1979, 1983)– hay que reconocer que la de-

construcción y el posmodernismo nos han dejado la propensión a afinar nuestra sensibilidad por las diferencias, nuestra capacidad de aceptar lo indeterminado, lo informe, lo inconmensurable; nos ha habituado a susstraernos a la simplificación, a la mera oposición binaria, a la banalización, a la univocidad, instalando en nosotros el placer de la busca incesante, de la diseminación, del desplazamiento continuo de los horizontes de espera; nos han abierto, en síntesis, las vías de la pluralidad, de la multiplicidad y de la diferencia. Gracias a estas corrientes de pensamiento, hemos aprendido un método y una política de desmitificación y relativización de las autoridades, hemos aprendido a desconfiar de las certezas indudables, de los principios absolutos, de las visiones esencialistas y totalizantes, de las respuestas unívocas y consoladoras.

Entendido como el afirmarse de una lógica distinta del pensamiento, ya no monolítica sino plural, que sigue recorridos transversales, no lineales, diseminados y discontinuos, debemos reconocer entonces que este tipo de pensamiento, con su lógica de la diferencia y de la pluralidad, representa a partir de ahora una conquista cultural irrenunciable.

Pero hoy, en la situación actual de degradación político-cultural y de confusión ideológica ampliada por el sistema de la comunicación generalizada en el que vivimos, parece que asistimos a algo muy paradójico: por un lado, se da una especie de inflación de la diferencia, una difusión a buen precio que produce una pérdida de su valor, y por otro, como consecuencia, una especie de reificación de su concepto. En el marco de la política, por ejemplo, visto desde la vertiente geográfica europea, son las derechas de tendencia xenófobas las que se hacen portadoras de la idea de diferencia, las que celebran las diversidades, las especificidades, las exaltan por demás, antes que negarlas. Tomemos en Francia el caso de la gran difusión del llamado *Front National*, en mi país, Italia, el éxito popular de la llamada *Lega Nord*, un partido que en el pasado reciente incluso formaba parte del gobierno, y ahora pasa lo mismo también en Alemania y Holan-

da, donde crecen partidos de derecha xenófoba, y en Hungría, donde el partido casi racista de Viktor Orbán sigue gobernando el país. En todos estos casos, a los que se podrían añadir otros, se trata evidentemente de posiciones reaccionarias, en las que se produce un proceso de esencialización de la diferencia. Las diferencias identitarias se absolutizan, ligándolas a la exaltación de parámetros nacionales, regionales, provinciales, locales, a la reivindicación de intereses mezquinamente individualistas, egoístas, parciales. Nos encontramos así frente a ideas de la diferencia absolutamente ideológicas, deterministas, discriminatorias e intrínsecamente xenófobas, portadoras sólo de exclusión y división a todos los niveles.

Articulación de la diferencia

Así, frente a esta idea esencialista de diferencia se insinúa la tentación de retornar a la bien vieja idea de identidad, de unicidad, sin matices, pura, clara y distinta, olvidándose por completo de dos siglos de pensamiento crítico que ha dado un duro golpe a todas las pretensiones absolutistas, totalizantes, a toda visión ingenuamente organicista, cerrando los ojos frente a las profundas transformaciones de la sociedad y del sentir contemporáneos. Sin embargo, la idea actual de sociedad ha devenido tan compleja y diferenciada que es totalmente ilusorio pretender reducirla a una unidad identitaria o de representarla de manera orgánica. Por otro lado, el sentir perturbador que caracteriza nuestro presente se ha hecho demasiado extraño, demasiado diferente para ser comprendido por estos nuevos ideólogos y populistas que no están precisamente en condiciones de hacerse cargo teóricamente de nuestras actuales transformaciones perceptivas, afectivas y sensitivas, y de aguantar así la confrontación con los desafíos que las nuevas formas, diferentes y no conciliadas, de la sensibilidad contemporánea nos plantean hoy. Hace falta, por tanto, una toma clara de distancia tanto de una visión ingenuamente orgánica y unitaria de la sociedad, como de

una idea armónica y pacificada del saber y de la cultura.

En este sentido, debemos *resistir* a la tentación de volver a una idea indiferenciada de identidad y apostar todavía por la *diferencia*, la cual no puede, sin embargo, reducirse a una invitación ni voluntarista ni genérica al respeto y a la tolerancia de las diversidades. Porque junto al rechazo del paradigma del llamado “choque de civilizaciones” (Huntington, 1994), realmente demasiado simplista y abiertamente ideológico, hace falta distanciarse también del modelo ya trivial del multiculturalismo, que aunque desde un punto de vista teórico, parece hacerse cargo de la diferencia; de hecho, este modelo acabó convirtiéndose en la ideología liberal del *melting-pot*, es decir, en la hipocresía liberal de la tolerancia y del respeto donde todas las diferencias, en efecto, se anulan. La ideología multicultural actual está basada en una idea de tolerancia por lo menos paradójica, si no totalmente engañosa e hipócrita, porque mientras proclama la igualdad de todos puede afirmar subrepticamente su diversidad y (así) su superioridad. Por lo demás, en principio, ¿quién desea ser simplemente tolerado? Por lo tanto, se trata de una falsa idea de tolerancia, que es capaz de asimilar cualquier diferencia y neutralizar cualquier disidencia, simplemente tomándolas como una de las muchas *way of life*.

La idea de diferencia es demasiado importante para dejarla en manos de los nuevos ideólogos en circulación y de tantos viejos sustentadores de las varias formas de supremacía (de los blancos, de Occidente, de los varones...) de nuestro tiempo.

Frente a los desafíos a los que está expuesto nuestro tiempo, frente al predominio de formas de pensamiento único, de un nuevo orden global que se extiende de la economía a la política, da la religión a la sociedad, frente sobre todo a la imposición de la comunicación como ideal informativo en todo sector de la vida social y cultural (Perniola, 2010), que se manifiesta en su tendencia a conformarse con el modelo del mensaje publicitario, en la actitud de simplificar y aligerar los contenidos, de homolo-

gar y aplanar todo al nivel de la mediocridad y de la vulgaridad, mostrando así la verdadera naturaleza opresiva y mistificadora de la comunicación, es indispensable afirmar el principio de la diferencia y activar formas de resistencia, desarrollar estrategias de oposición.

En esta situación se hace aún más imprescindible el ejercicio crítico y desmitificador que hoy también se le exige a la estética, denunciando abiertamente los resultados degradantes, homologadores y populistas del sistema de la comunicación en que vivimos. Porque en la situación actual de degradación político-cultural ampliada por el sistema de la comunicación, la frontera entre la atención a las expresiones culturales colectivas y la aceptación de la lógica comercial y del mercado se ha hecho muy sutil, casi invisible. En este contexto, con frecuencia se acaba por caer en la trampa de una forma de populismo cultural, por así decirlo, en una especie de apología de la cultura del consumo de masas adaptándose a lo existente en una actitud sustancialmente sumisa a la lógica comercial.

Sería, sin embargo, absurdo reconducir la oposición a estas tendencias actualmente imperantes, que para muchos constituiría el horizonte insuperable hasta del futuro, a formas de conservación o de nostalgia por un pasado ahora ya irrecuperable. En este caso, la resistencia no puede ser expresada simplemente en términos de negatividad, mucho menos de universalidad; tendrá más bien una función específica, determinada, será a su vez diferenciada, pluralista, contingente y propositiva. Su movimiento diferencial no puede significar nostalgia, rechazo o resignación, sino transformación y traspaso. En este sentido, resistencia no significa ni inercia, ni defensa del statu quo, más lento y casi imperceptible pero continuo e insistente movimiento de transformación, de diferenciación de niveles y de la realidad.

Respecto a una visión puramente transgresiva o nihilista de la resistencia, propia tanto del vitalismo de los años sesenta como del pensamiento negativo, que piensa solo en términos de negatividad y de contra-

posición frontal, o a una visión profética que desplaza demasiado adelante su atención y renuncia a mirar al momento, hace falta, en cambio, insistir en formas de resistencia activas y presentes, múltiples y diferenciadas, concentradas siempre en el presente, que es el lugar propio del contender, renunciando a toda voluntad totalizante de dominio y de violencia.

La resistencia en la que estamos pensando rechaza la toma de una posición de tipo apocalíptico, visionario, pero al mismo tiempo evita rebajarse al nivel de lo que hay, haciendo concesiones a la sociedad del espectáculo y de la comunicación generalizada en que vivimos. La resistencia no puede caer en la ingenuidad de una contraposición frontal con el enemigo, en la cual se perpetúa lo que Nietzsche llamaba “la enfermedad de las cadenas”. No se puede ser ingenuos al punto de creer poder derrotar al adversario tan simplemente, ni mucho menos de conciliarnos con él o de pensar en cambiarnos de sitio con él.

Ahora ya no es momento de místicos exaltados ni de profetas de la desventura, sino de pensadores valientes que sepan diferenciar entre conservación y traspaso, entre inmovilismo y transformación, tecnicismo y eventualidad.

Lo que hace falta es un pensamiento sólido pero sutil, fluido pero resistente, ingenioso pero no desmemoriado. Un pensamiento del presente, que sea capaz de sumergirnos en el flujo de su corriente intentando, no obstante, distinguir siempre los niveles, trasladando mensajes esencialmente distintos, diferentes. A propósito de ello, quizá convendría recordar la enseñanza de Walter Benjamin, que aunque diciéndose privado de ilusiones respecto de su época, se pronunciaba siempre sin reservas por ella. La actitud que el hodierno resistente debe tener es así la de un partícipe distanciamiento, una suerte de desencanto confiado, de escéptica admiración, que lo hace estar en contacto directo con el presente, con sus transformaciones, sin dejarnos, empero, ni atemorizar ni mucho menos deslumbrar.

Witz y Agudezas

Pensada lejos de la lógica de la identidad y de la contradicción, la diferencia no debe entenderse, sin embargo, como extrañeza absoluta, como transgresión radical, que a menudo como comportamiento alternativo y especular es funcional al sistema mismo y termina por reforzarlo. Lacan y Derrida nos han enseñado, por lo demás, que nunca podemos encontrar verdaderamente al otro, al diferente, si no es domesticándolo, incorporándolo, reduciéndolo de algún modo a lo mismo. El trabajo de la diferencia es en realidad un movimiento diferencial, que nos incita a deconstruir la ilusión de crear una teoría pura de la alteridad y de la diferencia, y a pensar, en cambio, en una suerte de *extrañeza familiar*, en una ambivalencia que une inextricablemente identidad y alteridad, lo propio y lo extraño.

El modelo de esta extrañeza familiar podría venir del campo del psicoanálisis y ser rastreado, por ejemplo, en las “formaciones de compromiso” de las que habla Freud. De hecho, Freud, se refiere a la categoría estética del *witz*, de la *agudeza*, como de una formación o establecimiento de compromiso entre términos que están en fuerte oposición entre sí porque entre ellos se da una verdadera diferencia. La *agudeza* es así un modo estético de pensar la diferencia que da lugar a producciones culturales dotadas de gran finura, en las cuales los opuestos son pensados en modo no simétrico entre sí, sino que son reconocidos y mantenidos en su alteridad sin ser conciliados, anulados, asimilados o invertidos el uno en el otro. Por eso, la diferencia es un arte, es el producto de la sutil capacidad de pensar en formaciones dotadas de gran finura y *agudeza*.

En el ámbito de la estética occidental, junto a una idea de belleza pensada como armonía, simetría y conciliación, la que Tatarkiewicz llamaba la “Gran Teoría de la belleza”, esto es, la idea clásica de belleza, siempre ha existido también una idea diversa, alternativa, esto es, una idea que podríamos llamar *estratégica* de la belleza, pensada como experiencia de

los opuestos y como *desafío*. La estética de la diferencia hunde sus propias raíces en la Antigüedad y en el Barroco. Piénsese, por un lado, en Heráclito, que ya en la Antigüedad proponía la idea de la lucha de los contrarios como principio que gobierna todas las cosas y, por otro lado, piénsese en el jesuita aragonés Baltasar Gracián, que en el Siglo de Oro teorizaba exactamente sobre la noción de agudeza, entendiéndola como una actitud “descifradora” que penetra en la profundidad de lo real y subvierte el orden natural, descubriendo formas inesperadas de belleza agudas y eficaces, estratégicas y refinadas. Estas ideas se vuelven a encontrar después en algunas teorizaciones de los movimientos de vanguardia del siglo XX, en los surrealistas, por ejemplo, los cuales sostendrán no saber qué hacer con una idea de belleza pensada como equilibrio y armonía y por eso afirmarán, en cambio, que “la belleza será convulsiva o no será”, como dirá Breton. Pero, la teoría más radical de una estética de la diferencia se encuentra en el pensamiento de Heidegger, donde la auténtica experiencia del arte causa un choque, un golpe, Heidegger lo llama *stoss*, porque está basada precisamente en la lucha entre términos que no pueden ser asimilados ni tampoco reconciliados. En su meditación sobre el arte, la relación entre lo que llama la “tierra” y el “mundo” no puede ser pensada como un acuerdo, una síntesis, sino exactamente como una lucha. Sin embargo, lucha no significa disputa o riña; en la lucha auténtica –escribe– “los luchadores se elevan a la afirmación de su propia esencia”. De modo que, podríamos decir que, en la medida en que cada uno de los luchadores llega a ser más fuerte, ya que confía en la sencillez de lo que le pertenece, encuentra una calma, un apoyo, del que extraer la energía para mantenerse estable en su oposición.

Desafío, provocación y dandismo

A la luz de estas consideraciones, la idea de resistencia como diferencia no puede dejar de asumir ahora los trazos de una experiencia del *desafío* y de la *provocación*.

Pero ¿qué entendemos con estos términos?

En la base de una teoría del desafío está, sobre todo, el abandono de una idea orgánica y totalizante de la sociedad –como hemos visto–, así como de cualquier teoría del equilibrio social. La sociedad, y tanto más la de hoy, no es algo estático ni monolítico; lo que hace moverse a sus actores no es el deseo armónico de pacificación y de consenso, sino el conflicto, esto es, una lucha incesante por el reconocimiento individual y colectivo. Algunas recientes teorías filosóficas críticas evidencian lúcidamente estos aspectos. Por ejemplo, la del filósofo alemán Axel Honneth (1992), que habla justamente de esta dimensión del reconocimiento y, antes de ella, la teoría del dominio del sociólogo francés Pierre Bourdieu (2002), que habla de lucha tensional y de oposición de fuerzas en conflicto en cada sector de la vida.

Además, a diferencia de la transgresión, que se pone como un momento de descarte, de desviación de la norma, manteniendo así una relación dialéctica con aquello de lo que intenta tomar distancias, el *desafío* se mueve en un terreno distinto y comporta otra valoración de los contendientes y de su propio papel respecto de la simetría entre ellos.

Lo que hoy en el campo del arte contemporáneo se pone como ejemplo del arte abyecto y de los artistas “Sensation”, me parece insertarse a la perfección en el ámbito de la búsqueda de transgresión, en el cauce de la transgresividad como un fin en sí mismo. Por lo demás, este arte ahora canonizado y a la moda nace por preciso encargo de ese mundo de la comunicación y de la publicidad que sólo quiere propagar su ideología, y este arte no hace así otra cosa que ser una expresión absolutamente funcional al sistema del arte contemporáneo y perfectamente integrada en la lógica especulativo-financiera del mercado, donde los grandes coleccionistas de arte son a menudo capaces de determinar el significado y, por tanto, el valor económico de las obras. En consecuencia, en este tipo de arte no hay ningún desafío verdadero, ninguna provocación real, sino solo destreza comunicativa y marketing.

Por lo demás, el desafío por sí solo no basta aún, pues éste todavía requiere que el conflicto sea entendido como una especie de duelo entre entidades opuestas y simétricas, y exige además el recurso a un nuevo sistema de normas que regulen en el futuro la competición. Sólo con la provocación nos situamos desde el comienzo en un terreno diferente al del adversario: entre uno mismo y el adversario, se establece una radical disimetría, una diferencia, como la que existe, por ejemplo, entre la consciencia y lo inconsciente. En la provocación, lo importante es el efecto perturbador de “extrañamiento”, lo que Freud llamaba *unheimlichkeit*, que se obtiene apelando a algo que ha quedado latente en el adversario y que él no puede manifestar sin que su fuerza se vea destruida.

En esta dimensión, por ejemplo, se pueden considerar verdaderas provocaciones las de Duchamp, que con su filosofía del *ready-made* trata de convencernos, además con mucho éxito, de que cualquier cosa puede ser una obra de arte, o incluso las de Joseph Beuys, que no se complica demasiado considerando que cualquiera, sin necesidad de conocimientos especiales, puede ser un artista.

Así, cuando consideramos estas ideas de desafío y de provocación no podemos dejar de pensar en la manera en que son interpretadas, por ejemplo, en el fenómeno del dandismo, a condición, empero, de que de este fenómeno se elimine todo trazo que haga de él simplemente la expresión de una sensibilidad decadente o una forma de esteticismo.

Antes, al contrario, el terreno en el que se mueve el *dandy* es el del mundo, el terreno de la vida cotidiana, el que Baudelaire llamaba *la vie moderne*, la vida moderna de nuestras ciudades, en la que él se instala enseguida de modo alternativo, haciendo valer estrategias de comportamiento y de acción diferentes y extrañas respecto a la lógica dominante.

No se mantiene si no es en la dimensión del desafío. Toda su existencia no es sino un desafío continuo al orden constituido. Su provocación esencial es su distanciamiento, su absoluta exterioridad, su convertirse en

nada y en ninguno para adherirse plenamente a su tiempo y a la realidad de las cosas. El *dandy* es así uno que apuesta por la diferencia y la imprevisibilidad del proceso histórico. En este sentido, sigue una estrategia paradójica, una especie de política de lo imposible, que se apoya en lo imprevisto, en el choque, en las ocultas complicidades que puede suscitar. El resultado final no está garantizado, pero esto, por lo demás, no es lo esencial. No es la conquista del poder o de la riqueza lo que lo empuja; su resultado es alcanzado en la medida en que llega a provocar reacciones y a golpear la imaginación, en virtud de su capacidad de suscitar estupor y admiración. Si la vida no es más que lucha, conflicto, lo que mueve su acción es un sentido constante del desafío, de la prueba, entendida como una experiencia peligrosa a la que debe exponerse continuamente.

Ahora bien, si es cierto, como dicen Luc Boltanski y Eve Chiapello en *El nuevo espíritu del capitalismo* (1999), que la crítica artística fue parcialmente asimilada por la máquina capitalista convirtiendo a los artistas en empresarios servidores de la industria cultural, es igualmente cierto que “algunas células de resistencia” sobreviven. Y es aquí, en esta resistencia, donde hay que empezar.

El intelectual y el grano de arena

Desafíos, provocaciones y pruebas no hacen ahora sino delinear una estrategia de la resistencia entendida como práctica de la diferencia, que es ante todo una práctica cultural, una práctica, así pues, de pensamiento que reivindica ahora y siempre una dimensión efectual del saber. De ahí que lo que parece imponerse con fuerza sea una nueva figura de intelectual, no en la acepción tradicional del intelectual orgánico, sino en el sentido más fluido y descarado del término.

Creo que hoy no hay que avergonzarse de esta palabra; por el contrario, hay que reafirmar la centralidad de su presencia, reivindicar con

fuerza su autonomía. Su sentido, hoy, debe ser el de quien lanza un *desafío* a la sociedad, al mundo, encuentra fundamento en el vivir cotidiano y lleva adelante una idea conflictiva de cultura, teniendo presente el ligamen saber-poder ínsito en toda teoría.

La condición de que esto suceda es, empero, que los intelectuales guarden distancia tanto del conformismo y del academicismo de los pensadores institucionales, cuya máxima aspiración es una carrera académica bien ordenada, como del sectarismo y del extremismo de los *outsiders*, que aspiran por contra a la formación de una secta. Generalmente, lo que falta a los primeros es la energía emocional y a los segundos, una percepción realista de las dinámicas culturales.

Hoy, de hecho, sucede, por un lado, que el saber se ha burocratizado de tal manera, se ha sistematizado tanto en un orden garantizado, que se le ha hecho casi imposible poder encontrar reconocimiento a quien no sea orgánico a su misma lógica; y por otro lado, la organización de la cultura y la regimentación del sentir público se han hecho tan fuertes y capilares como para volver irrelevante incluso el disenso. Esta situación puede ser superada, sin embargo, si nos damos cuenta de que nunca como hoy nos encontramos ante un enemigo común, que es representado por la hegemonía financiera del mercado y por el predominio de la lógica exclusiva del lucro.

Así, frente a un enemigo común, hay que hacer frente común: tanto los pensadores institucionales como los *outsiders* deben comprender, de hecho, que son productores de bienes –que son bienes simbólicos, bienes culturales– que pertenecen a una economía diferente de la dominante y es interés de ambos salvaguardar la autonomía de tal ámbito. Se trata de una especie de “economía general”, como decía Georges Bataille (1967), no una economía limitada que se ocupe sólo de los productos materiales y de su reducción a términos de utilidad, sino una economía que abarque todos aquellos artefactos culturales, aquellos bienes simbólicos que escapan a los

rígidos criterios del beneficio y el provecho personal poniendo en evidencia los límites de lo útil (1976), como ocurre por ejemplo en los intercambios improductivos, en la experiencia estética, en las ceremonias rituales, en las prácticas excesivas, dispendiosas, consideradas como “pérdida” y relacionadas con formas de *dépense* (Bataille, 1967). En otros términos, una “economía de los bienes simbólicos”, como la definía exactamente Bourdieu (1992, 1994), que contrariamente a la economía del *do ut des* se basa en el vuelco o la cancelación de lo económico en sentido estricto, en el rechazo de la lógica de la maximización del beneficio inmediato. Una economía de lo difuso y lo indeterminado, podríamos decir, que se nos ha hecho tanto más impenetrable e incomprensible, cuanto más lejos estamos de las formas de economía pre-capitalista de las sociedades arcaicas.

En este sentido, las contribuciones más interesantes en la estética de las últimas décadas han venido de obras que discuten el problema de la experiencia estética, precisamente a partir de perspectivas que toman en consideración el conjunto de estas cuestiones. Piénsese, por ejemplo, en los trabajos de Pierre Bourdieu sobre la crítica social del juicio estético (1979) y el campo del arte (1992), de Terry Eagleton sobre la ideología estética (1990), o también de Slavoj Žižek sobre los complejos rasgos de la ideología y de la cultura de masas (1991; 1997) y Jacques Rancière (2000) sobre la esfera de lo sensible y los *régimes* estéticos. En todos estos casos, se trata evidentemente de obras que ofrecen una contribución esencial para repensar la estética sobre bases impíamente políticas y “diferentes” en el sentido más amplio.

En general, todos estos pensadores solicitan un cambio radical de la estética, obligándola a salir de su aislamiento, de su presunta autonomía, abandonando visiones convencionales y rigideces disciplinarias, a medirse con las condiciones reales de nuestro tiempo, a superar un punto de vista etnocéntrico y absolutista, a enfrentarse a las experiencias más diferentes del sentir contemporáneo, a verificar sus propias hipótesis en

el terreno de los saberes positivos y a estudiar, pues, los modos en los cuales sentidos, valores y experiencias se dan y son producidos en el mundo contemporáneo. Solo de esta manera la estética deja de ser pensada según una visión autónoma y meramente académica, relacionada con el estudio exclusivo de los temas tradicionales de la belleza y del arte, para presentarse más bien como un campo disputado de percepciones, visiones, experiencias, de juicios que articulan prácticas culturales, búsquedas de significado, procesos de identificación individual y colectiva en un contexto socio-político de enorme dinamismo.

En sus últimos trabajos, Pierre Bourdieu (1998, 2001) sostenía con fuerza que a la mundialización comercial de lo peor se debía oponer el internacionalismo desnacionalizado de los hombres y de las mujeres de cultura que se resisten a los productos *kitsch* de la globalización comercial, en nombre de valores conectados con el ejercicio de una actividad de búsqueda libre, autónoma, desinteresada. Es, por consiguiente, desarrollando libremente y con seriedad el propio trabajo intelectual de análisis riguroso de lo que nos circunda, como cada uno de nosotros puede contribuir a desenmascarar la ideología dominante y a resistir a su triunfo. Se trata de la operación –como decía el mismo Bourdieu (2001)– de echar un “grano de arena en el engranaje bien engrasado de las complicidades resignadas”.

Y si al final queremos preguntar cuál es la utilidad del trabajo intelectual de resistencia así entendido, deberíamos recordar –como escribía Adorno (1986, I: 404)– que “siempre ha sucedido en la historia que un trabajo que persigue objetivos puramente teóricos ha demostrado ser capaz de hecho de transformar las conciencias y por tanto la misma realidad social”.

(Traducido del italiano por José A. Marín-Casanova)

Bibliografía

- Adorno, Theodor W.** (1986). *Vermischte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2 vols.
- Bataille, George** (1967). *La part maudite*, Paris, Minuit.
- ____ (1976). *La limite de l'utile*, Paris, Gallimard.
- Boltanski, Luc y Chiapello, Ève** (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.
- Bourdieu, Pierre** (1979). *La distinction*, Paris, Minuit.
- ____ (1992). *Les règles de l'art*, Paris, Seuil.
- ____ (1994). *Raisons pratiques*, Paris, Seuil.
- ____ (1998). *Contrefeux*, Paris, Raisons d'agir.
- ____ (2001). *Contrefeux 2*, Paris, Raisons d'agir.
- ____ (2002). *Campo del potere, campo intellettuale*, Roma, Manifestolibri.
- Breton, Andre** (1962). *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Pauvert.
- Derrida, Jacques** (1967). *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- ____ (1972). *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit.
- Eagleton, Terry** (1990). *The Ideology of the Aesthetics*, London, Blackwell.
- Freud, Sigmund** (1989) [1905]. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, en Studienausgabe*, Frankfurt am Main, Fischer, vol. 4, pp. 9-219.
- Gracián, Baltasar** (2009) [1648]. *Agudeza y Arte de Ingenio*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Honneth, Axel** (1992). *Kampf um Anerkennung*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Huntington, Samuel** (1994). *The Clash of Civilisations and the Remake of World Order*, Nueva York, Simon & Schuster.
- Lacan, Jacques** (1966). *Ecrits*, Paris, Seuil.
- Lytard, Jean-François** (1979). *La condition postmoderne*, Paris, Minuit.
- ____ (1983). *Le différend*, Paris, Minuit.

- Patella, Giuseppe** (1990). *Sul postmoderno. Per un postmodernismo della resistenza*, Roma, Studium.
- ____ (2010). *Estetica culturale. Oltre il multiculturalismo*, Roma, Meltemi.
- Perniola, Mario** (2004). *Contro la comunicazione*, Torino, Einaudi.
- ____ (2011). *L'estetica contemporanea*, Bologna, Il Mulino.
- Rancière, Jacques** (2000). *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.
- Žižek, Slavoj** (1989). *The Sublime Object of Ideology*, London–New York, Verso.
- ____ (1991). *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, Mass. MIT Press.
- ____ (1997). *The Plague of Fantasies*, London, New York, Verso.

Da educação, do carácter cultivável, exercitável e corrigível do gosto e do carácter aguçável da faculdade do juízo — a actualidade da (utopia) estética de Kant

João Lemos

Da educação, do carácter cultivável, exercitável e corrigível do gosto e do carácter aguçável da faculdade do juízo – a actualidade da (utopia) estética de Kant

João Lemos

I.

Uma primeira mas atenta leitura da *Crítica da Faculdade do Juízo*¹, de Immanuel Kant, permite-nos concluir que o gosto reivindica autonomia (cf. §32), que o juízo originário da faculdade de juízo estética é livre (cf. §59) e que a beleza não pode ser objecto de uma ciência (cf. §60). De facto, na §32, o nosso autor afirma que «[o] gosto reivindica simplesmente autonomia ([d]er Geschmack macht bloß auf Autonomie Anspruch)» (§32). Essa afirmação é reforçada nas secções seguintes (§33 e §34). O prazer que

1 As citações que fazemos do texto de Kant são retiradas da sua tradução para Língua Portuguesa realizada por António Marques e Valério Rohden e editada em 1998 pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda. No nosso texto optamos por indicar a secção da Crítica a que pertence cada passagem que transcrevemos.

aquele que ajuíza tem por ocasião da representação do objecto é um prazer imediato; logo, não é através de um argumento, seja esse um argumento empírico ou um argumento a priori, que ele o sente. O fundamento do juízo de gosto é a «reflexão do sujeito sobre o seu próprio estado (de prazer ou desprazer), com rejeição de todos os preceitos e regras (*Reflexion des Subjekts über seinen eigenen Zustand (der Lust oder Unlust) mit Abweisung aller Vorschriften und Regeln*)» (§34). Na §44, Kant sustenta a tese segundo a qual não pode haver uma ciência do belo². Entretanto, nas §58 e §59, o nosso autor assinala, respectivamente, que o juízo de gosto é «livre (frei)» e tem «autonomia por fundamento (*Autonomie zum Grunde*)» (§58) e que a faculdade do gosto «dá a si própria a lei com respeito aos objectos de um comprazimento tão puro, assim como a razão o faz com respeito à faculdade da apetição (*gibt in Ansehung der Gegenstände eines so reinen Wohlgefallens ihr selbst das Gesetz, so wie die Vernunft es in Ansehung des Begehrungsvermögens tut*)» (§59).

Aquilo que desde já devemos ressaltar, porém, é que nem todos aqueles que são dotados de gosto estão nas mesmas condições para ajuizar

2 Nessa secção, Kant diz apenas que «[n]ão há (*[e]s gibt weder*)» uma tal ciência, assim como não há «uma ciência bela (*noch schöne Wissenschaft*)» (§44). Veja-se, no entanto, a sua justificação: se houvesse uma ciência do belo, «deveria então ser decidido nela cientificamente, isto é por argumentos, se algo deve ser tido por belo ou não; portanto se o juízo sobre a beleza pertencesse à ciência, ele não seria nenhum juízo de gosto (*so würde in ihr wissenschaftlich, d. i. durch Beweisgründe, ausgemacht werden sollen, ob etwas für schön zu halten sei oder nicht; das Urteil über Schönheit würde also, wenn es zur Wissenschaft gehörte, kein Geschmacksurteil sein*)» (§44). Por essa razão, não só não há, como também não pode haver uma ciência do belo. É exactamente isso que Kant salienta na §60: «não há nem pode haver uma ciência do belo (*es keine Wissenschaft des Schönen gibt noch geben kann*)» (§60).

– ou ajuizar correctamente – uma obra de arte como bela. No “Terceiro momento do juízo de gosto, segundo a relação dos fins que neles é considerada”, Kant indica que o gosto é cultivado. Fá-lo na §14, ao mencionar a «cultura (*Kultur*)» do gosto (§14). Na mesma secção, o nosso autor refere um gosto «autêntico, incorrompido e sólido (*echten, unbestochenen, gründlichen*)» e sugere diferentes fases do gosto, por exemplo aquela na qual ele é «ainda rude e não exercitado (*noch roh und ungeübt*)», é «ainda fraco e não exercitado (*schwach und ungeübt*)» (§14)³. O gosto (a faculdade de juízo estética) é, então, uma faculdade cultivável e exercitável⁴. Entretanto, na §48, Kant acrescenta que o gosto é «exercitado e corrigido através de diversos exemplos da arte ou da natureza (*durch mancherlei Beispiele der Kunst oder der Natur geübt und berichtigt*)» (§48). Essa afirmação vai ao encontro de uma outra, proferida no fecho da §32:

entre todas as faculdades e talentos o gosto é aquele que, porque o seu juízo não é determinável mediante conceitos e preceitos, maximamente precisa de exemplos daquilo que na evolução da cultura durante maior tempo recebeu aprovação, para não se tornar logo de novo grosseiro e recair na rudeza das primeiras tentativas (*unter allen Vermögen und Talenten ist der Geschmack gerade dasjenige, welches, weil sein Urteil nicht durch Begriffe und Vorschriften bestimmbar ist, am meisten der Beispiele dessen, was sich im Fortgange der Kultur am längsten in Beifall erhalten hat, bedürftig ist, um nicht bald wieder ungeschlacht zu werden und in die Rohigkeit der ersten Versuche zurückzufallen*) (§32).

3 Tal vai ao encontro da secção anterior, na qual Kant refere um gosto «ainda bárbaro (*noch barbarisch*)» (§13).

4 A afirmação de um gosto que se desenvolve não é uma novidade da *Crítica da Faculdade do Juízo*. Em *O Belo e o Sublime*, Kant refere um «gosto que por vezes se afina» (Kant, 1943, 60). Esse gosto, inicialmente «rude» (Kant, 1943: 60), pode transformar-se num «gosto muito apurado» (Kant, 1943: 63).

Em primeiro lugar, importa salientar que o gosto é uma faculdade cultivável, exercitável e corrigível; em segundo, que o gosto é cultivável, exercitável e corrigível através de exemplos e que é enquanto faculdade cujo fundamento de determinação é um sentimento, não um conceito ou um preceito, que o gosto mais precisa de exemplos⁵; finalmente, deve ser assinalado que os exemplos daquilo que na evolução da cultura durante maior tempo recebeu aprovação são os objectos referidos nas ciências mencionadas por Kant na §44, a saber, o conhecimento de línguas antigas, o conhecimento literário de autores que são considerados clássicos, a história ou, entre outros, o conhecimento das antiguidades (cf. §44). As habitual mas equivocadamente chamadas ciências belas podem, então, contribuir para o gosto enquanto faculdade de juízo estética de que cada indivíduo é dotado, para o cultivo dessa faculdade em cada indivíduo, para o seu exercitamento e para a sua correcção.

5 A propósito da noção de *exemplo* – ou, melhor, a propósito das noções de *Exempel* e *Beispiel*, traduzidas para Português através do termo “exemplo” – é de observar a distinção identificada por Fernando Gil. Sem prejuízo da admissão de que Kant «não é sempre fiel ao princípio da distinção», e notando que «a existência, em alemão, de um só adjetivo, *exemplarisch*, para os dois nomes do exemplo presta à confusão» (Gil, 1998: 267), Gil considera que, enquanto *Exempel* «está ligado à exemplificação entendida como simples instanciação de uma regra geral, como “caso particular” da regra», tratando-se, portanto, «somente de uma quantificação existencial, sem qualquer acréscimo de inteligibilidade relativamente à regra», *Beispiel*, diferentemente, «não representa a instanciação de uma regra», tratando-se «antes a invenção de um modelo» (Gil, 1998: 266–267). Nesse sentido, o *Beispiel* é «introduzido» (o verbo é *anführen*) – isto é, produzido, comparado com outros exemplos possíveis» (Gil, 1998: 266). Ele está estreitamente ligado ao objectivo de «contribuir para a “compreensão de uma expressão” (*zur Verständlichkeit eines Ausdrucks*)», e por isso é requerido «quando há um défice de compreensão» (Gil, 1998: 266–267).

II.

Em face dos dois conjuntos de teses que acabámos de enunciar, a questão que se coloca é a de saber se e como pode uma faculdade que reivindica autonomia necessitar de exemplos fornecidos por certos campos científicos para se cultivar, exercitar e corrigir. Trata-se de uma questão dupla: há que averiguar, em primeiro lugar, se as ciências históricas referidas por Kant podem contribuir para uma faculdade que reivindica simplesmente autonomia (o gosto); no caso de a resposta a essa parte da questão ser afirmativa, há que descobrir em que medida poderão tais ciências contribuir para o cultivo, o exercitamento e a correcção dessa faculdade.

À primeira parte da questão responde-se ressaltando que a afirmação segundo a qual o gosto reivindica simplesmente autonomia não impede que aquele que ajuíza tenha em conta o conhecimento que possui de línguas antigas, o conhecimento literário de autores clássicos, a história e o conhecimento das antiguidades, entre outros. Não é necessariamente que há contradição entre essa tese e a possibilidade de aquele que ajuíza ter em conta objectos que ao longo da história foram ou têm vindo a ser considerados belos, coisas que foram ou têm vindo a ser consideradas exemplos de beleza. Só há contradição se o facto de esses objectos terem sido ou terem vindo a ser considerados exemplos de beleza for o fundamento em que aquele que os ajuíza se baseia para os ajuizar como belos. No juízo de gosto, esse não é, contudo, o caso.

O facto de tais objectos terem sido ou terem vindo a ser considerados exemplos de beleza deve servir – e assim iniciamos a resposta à segunda parte da questão – tão-somente de incentivo a que aquele que ajuíza procure e encontre mais facilmente em si os princípios do gosto, o que seria mais difícil se ele ajuizasse a partir de uma índole bruta, grosseira e rude. Note-se que, na secção na qual indica que a faculdade de juízo estética reivindica simplesmente autonomia, Kant acrescenta que

[n]ão há absolutamente nenhum uso das nossas forças, por livre que ele possa ser, e mesmo da razão [que tem de haurir todos os seus juízos da fonte comum a priori] que não incidiria em falsas tentativas se cada sujeito sempre devesse começar totalmente da disposição bruta da sua índole, se outros não o tivessem precedido com as suas tentativas, não para fazer dos seus sucessores simples imitadores, mas para pôr outros a caminho pelo seu procedimento, afim de procurarem em si próprios os princípios e assim tomarem o seu caminho próprio e frequentemente melhor ([e]s gibt gar keinen Gebrauch unserer Kräfte, so frei er auch sein mag, und selbst der Vernunft (die alle ihre Urteile aus der gemeinschaftlichen Quelle a priori schöpfen muss), welches, wenn jedes Subjekt immer gänzlich von der rohen Anlage seines Naturells anfangen sollte, nicht in fehlerhafte Versuche geraten würde, wenn nicht andere mit den ihrigen ihm vorgegangen wären, nicht um die Nachfolgenden zu bloßen Nachahmern zu machen, sondern durch ihr Verfahren andere auf die Spur zu bringen, um die Prinzipien in sich selbst zu suchen und so ihren eigenen, oft besseren Gang zu nehmen) (§32).

Procurar os princípios (die Prinzipien suchen) significa tentar descobrir em que se baseia um juízo – de maneira a que possa ajuizar-se fundamentando deliberadamente o juízo nesses princípios. Ora, as ciências referidas por Kant na §44, ao providenciarem àquele que ajuíza um conhecimento daquilo que foi ou tem vindo a ser considerado exemplo de beleza, convidam-no a ser o mais correcto possível no que concerne à maneira como ajuíza. Se ele não considerar belo um objecto, mas tiver conhecimento de que esse objecto foi ou tem vindo a ser considerado belo, então é possível – será mesmo plausível ou, até, provável – que ele hesite relativamente à correcção do seu juízo, isto é, que tenha dúvidas quanto àquilo no qual está a fundar o seu juízo. Na §33, Kant chama a atenção para essa possi-

bilidade, afirmando, primeiro, que «[s]e alguém não considera belo um edifício, uma vista, uma poesia, então ele (...) pode até começar a duvidar se também formou suficientemente o seu gosto pelo conhecimento de um número satisfatório de objectos de uma certa espécie ([w]enn jemand ein Gebäude, eine Aussicht, ein Gedicht nicht schön findet, so kann er sogar zu zweifeln anfangen, ob er seinen Geschmack durch Kenntnis einer genugsamen Menge von Gegenständen einer gewissen Art auch genug gebildet habe)» e, a seguir, que «[o] juízo de outros que nos é desfavorável na verdade pode com razão tornar-nos hesitantes com respeito ao nosso ([d]as uns ungünstige Urteil anderer kann uns zwar mit Recht in Ansehung des unsrigen bedenklich machen)» (§33). Esse juízo, desfavorável, pode tornar-nos hesitantes no que concerne ao nosso, precisamente enquanto pode levar a que questionemos se, de facto, estaremos a ajuizar segundo os princípios do gosto. O conhecimento de um número satisfatório de objectos de uma certa espécie pode contribuir para o gosto precisamente na medida em que pode contribuir para que aquele que ajuíza se questione quanto à correcção do seu juízo, isto é, quanto ao fundamento, aos princípios, no qual o seu juízo se baseia – ou, por outras palavras, quanto a estar a proferir um juízo de gosto ou um juízo de outro tipo⁶.

6 É muito em especial neste contexto, de resto, que podemos compreender três teses de Kant. A primeira, da §44, é aquela segundo a qual «para a bela arte em sua inteira perfeição se requer muita ciência (*es werde zur schönen Kunst in ihrer ganzen Vollkommenheit viel Wissenschaft erfordert*)» e as equivocadamente chamadas ciências belas constituem «a preparação necessária e a base para a bela arte (*zur schönen Kunst die notwendige Vorbereitung und Grundlage*)» (§44). Ao evidenciarmos a importância dessas ciências para a faculdade de juízo estética e, mais geralmente, para a faculdade do juízo na sua totalidade, indicamos a sua importância para o artista genial. Ajudada a faculdade do juízo daquele que é dotado de génio, eventualmente tendo ele passado

de discípulo, de aprendiz, a mestre, estará mais capacitado para deliberadamente ajuizar de modo correcto e, assim, correctamente avaliar a sua própria obra. A segunda tese que podemos compreender no contexto da nossa exposição é aquela, da §60, de acordo com a qual «[a] propedêutica a toda a bela arte, na medida em que está disposta para o mais alto grau da sua perfeição, não parece encontrar-se em preceitos, mas na cultura das faculdades do ânimo através daqueles conhecimentos prévios que se chamam *humaniora* (*[d]ie Propädeutik zu aller schönen Kunst, sofern es auf den höchsten Grad ihrer Vollkommenheit angelegt ist, scheint nicht in Vorschriften, sondern in der Kultur der Gemütskräfte durch diejenigen Vorkenntnisse zu liegen, welche man humaniora nennt*)» (§60). Ajudando a que aquele que ajuíza se questione quanto à correcção do seu juízo, isto é, quanto a estar a ajuizar através da faculdade adequada e considerando os princípios dessa faculdade, o conjunto de conhecimentos supracitado possibilita-lhe o aguçamento da sua capacidade de ajuizar e, por conseguinte, se ele, além de fruidor, é criador, um embelezamento da sua arte. Finalmente, naquilo que constitui uma chamada de atenção para a relação entre a estética e a moralidade, podemos compreender a tese, novamente da última secção da Crítica da Faculdade de Juízo Estética, segundo a qual «parece evidente que a verdadeira propedêutica para a fundação do gosto seja o desenvolvimento de ideias morais e a cultura do sentimento moral (*leuchtet ein, dass die wahre Propädeutik zur Gründung des Geschmacks die Entwicklung sittlicher Ideen und die Kultur des moralischen Gefühls sei*)» (§60). Na medida em que também no caso da moralidade se requer que o sujeito supere aquilo que meramente agrada aos sentidos e, portanto, que ele não se deixe levar por inclinações, nessa medida, o desenvolvimento de ideias morais e a cultura do sentimento moral podem ser úteis no encaminhamento daquele que ajuíza para a procura e descoberta em si mesmo dos princípios do gosto. O mesmo se passa – e, de resto, de maneira ainda mais clara – relativamente ao juízo acerca do sublime. Na medida em que o seu fundamento reside preci-

A resposta à nossa questão dupla afigura-se, assim, simples: os exemplos fornecidos pelas ciências mencionadas por Kant na §44 não determinam o juízo; eles servem unicamente de incentivo a que aquele que ajuíza procure em si os princípios do gosto –os objectos que constituem os conteúdos das referidas ciências funcionam como convite a que aquele que ajuíza tente descobrir em que se baseia efectivamente o seu juízo e aquilo no qual esse juízo deve basear-se.

III.

Não é unicamente para a faculdade de juízo estética, no entanto, que as ciências históricas citadas pelo nosso autor podem contribuir. Contribuindo para o gosto, elas contribuem, mais geralmente, para a faculdade do juízo na sua totalidade. Esta nossa chamada de atenção assenta numa passagem da já citada §32. Nessa passagem, Kant refere que, apesar de inicialmente «um jovem poeta não se [deixar] demover, nem pelo juízo do público nem pelo dos seus amigos, da persuasão de que sua poesia seja bela (*lässt sich ein junger Dichter von der Überredung, dass sein Gedicht schön sei, nicht durch das Urteil des Publikums, noch seiner Freunde abbringen*)», ele pode acabar por alterar o seu juízo – pode fazê-lo, nas palavras do nosso autor, «mais tarde, quando a sua faculdade do juízo tiver sido mais aguçada pelo exercício (*späterhin, wenn seine Urteilskraft durch Ausübung mehr geschärft worden*)» (§32)⁷.

samente «na disposição ao sentimento para ideias (práticas), isto é ao sentimento moral (*in der Anlage zum Gefühl für (praktische) Ideen, d. i. zu dem moralischen*)» (§29), a preparação para ajuizar acerca do sublime deverá consistir no desenvolvimento de ideias morais e na cultura do sentimento moral.

7 Como assinala Maria Filomena Molder, no artigo “O Juízo Estético em Kant como Educação Sentimental”: «eis que a apreciação estética se descobre susceptível de ser aperfeiçoada,

A faculdade do juízo é, ou, pelo menos, pode ser, *aguçada* (*geschärft*). Uma faculdade do juízo mais aguçada é uma faculdade do juízo mais preparada para proporcionar um juízo deliberadamente correcto (seja ele de gosto, seja ele de outro tipo) do que o é uma faculdade do juízo menos aguçada. Quanto ao *exercício* (*Ausübung*) que a aguça, esse exercício é qualquer um que possa contribuir para que aquele que ajuíza ajuíze através da faculdade de juízo adequada para a questão em causa e segundo os princípios dessa mesma faculdade. Se, por exemplo, a questão em causa for a de ajuizar se um objecto é belo, nesse caso ele tem de ajuizar através da faculdade de juízo estética (o gosto) e segundo os seus princípios. Ora, como acabámos de mostrar, para que tal aconteça deliberadamente pode ser útil o conhecimento de um número satisfatório de objectos de uma certa espécie, referido por Kant na §33, conhecimento que pode ser adquirido através das ciências citadas pelo nosso autor na §44. Esse conhecimento pode aguçar a faculdade do juízo – pode fazê-lo enquanto pode contribuir para que aquele que ajuíza procure em si próprio os princípios

capaz de afinação» (Molder, 2007: 381). É certo que «[a] autonomia, isto é, a indiferença à apreciação alheia, é a regra da apreciação estética», mas «[s]e a apreciação estética deve ser de cada vez autónoma, a fim de que o juízo seja verdadeiramente puro, isso não quer dizer que não haja possibilidade legítima de alteração, isso não impede a inversão do juízo» (Molder, 2007: 381). Referindo-se especificamente à passagem que acabámos de citar da *Crítica da Faculdade do Juízo*, Molder acrescenta que «a autonomia do juízo é integrada, e não ameaçada» e que «ela é mesmo vivificada no campo tensional baptizado como exercício, o elemento da *Ausübung*, cujos efeitos se mostram no gesto de colocar-se no caminho dos outros poetas» (Molder, 2007: 381). Assim, no entender de Molder, «é da *Ausübung*, do exercício, que deriva a legitimidade da mudança da apreciação», o que significa que «[s]e o jovem poeta se comprometer num verdadeiro exercício poético, então a mudança de opinião mostra-se legítima» (Molder, 2007: 382).

do gosto e descubra em que é que um juízo de gosto se baseia, por conseguinte na medida em que pode contribuir para que ele ajuíze de maneira deliberadamente correcta. Aquilo que se usa correcta ou incorrectamente é, num âmbito alargado, a faculdade do juízo. Cultivar, exercitar e corrigir o gosto significa, mais geralmente, aguçar a faculdade do juízo, de modo a que, quando se pretende ajuizar se um objecto é belo, se o faça através da faculdade de juízo estética (o gosto) e segundo os seus princípios.

É de notar, entretanto, que nem o facto de a faculdade do juízo ser algo que é aguçado, nem o facto de as ciências belas poderem ter importância para o proferimento do juízo de gosto, nenhum desses factos interfere na validade de que Kant tenta dotar a referida espécie de juízo. Se a ignorância quanto aos conteúdos das ciências mencionadas por Kant no §44 levar a que aqueles que os ignoram discordem dos que conhecem tais conteúdos, aquilo de que deveremos falar é não de uma discórdia patente em juízos de gosto, mas simplesmente de uma incorrecção, por parte de um dos grupos, na aplicação da faculdade do juízo. A diferença que um nível superior de desenvolvimento da faculdade do juízo pode fazer em relação a um nível inferior resume-se a uma eventual maior probabilidade de, quando pretende ajuizar se um objecto é belo, aquele que possui uma faculdade menos desenvolvida ajuizar através de algo que não o gosto e os princípios do gosto, o que constitui tão-só e apenas uma incorrecção quanto àquilo mediante o qual se ajuíza⁸.

8 Esta tese pode ser perspectivada como estando presente desde logo em *O Belo e o Sublime*, de 1764, ainda que noutros termos. Afirma Kant, aí, que «[a] qualquer que seja o género das sensações tam delicadas de que tratamos até aqui, sublimes ou belas, sofrem o destino comum de aparecerem como falsas e absurdas aos olhos de todo aquêlê cuja sensibilidade não concorda com elas» (Kant, 1943: 36). Tal acontece porque «[a]inda que não falte por completo uma sensibilidade apropriada, existem graus muito diferentes, e vê-se que um

encontra nobre e digno uma coisa que para outros é extravagante» (Kant, 1943: 37). Mas o que está em causa é sempre aquilo no qual o juízo é baseado. Daí o nosso autor acrescentar que «[n]ão se tem razão quando se acusa de não entender a quem não vê o valor ou a formosura do que nos comove ou encanta», pois «[t]rata-se aqui não tanto do que o entendimento compreende como do que o sentimento experimenta» (Kant, 1943: 38). Coerentemente, no texto *Investigação sobre a Clareza dos Princípios da Teologia Natural e da Moral*, também de 1764, Kant assinala que «[o]s erros (...) não decorrem unicamente do facto de não se saber certas coisas, mas de se ousar julgar, mesmo que ainda não se saiba tudo o que para tal seria necessário» (Kant, 2006: 87). A este propósito, é igualmente relevante fazer uma referência a Donald W. Crawford. Questionando-se acerca do lugar que a apresentação de razões poderá ter na teoria estética de Kant, Crawford propõe a possibilidade de discórdia relativamente à beleza de um objecto sem que os juízos em causa deixem de ser juízos de gosto. Segundo Crawford, essa discórdia parece ser «o resultado não do tipo de atenção errado ou da atitude (“impura” como oposta a “pura”, “interessada” como oposta a “desinteressada”), mas de uma atenção ou de um apercebimento incompleto das características esteticamente relevantes da obra a ser considerada» (Crawford, 1974: 168). Exemplificando, o comentador afirma que «alguém pode ter falhado em notar e incorporar nos fundamentos do seu juízo acerca da Nona Sinfonia de Beethoven a importante estrutura da abertura do movimento final – a justaposição do baixo de cordas recitativo com o tema principal de cada um dos movimentos precedentes em jogo, dando espaço a uma voz baixa recitativa e finalmente a uma afirmação completa do tema principal do movimento final» (Crawford, 1974: 168). No entanto, como o próprio Crawford bem acaba por sugerir, a discórdia pode ser meramente aparente – cada um dos juízes pode referir-se a um objecto diferente: «o “este” em cada um dos seus juízos de gosto refere-se a diferentes objectos de apercebimento» (Crawford, 1974: 168), não havendo, portanto, «uma base comum de juízo»,

IV.

Na proposta de comunicação que apresentámos ao III Encontro Ibérico de Estética fez-se evidente –esperamos– a nossa intenção de, explicitando e analisando –eventualmente adaptando e desenvolvendo– o duplo processo de cultivo, exercitamento e correcção do gosto e de aguçamento da faculdade do juízo, rever e revitalizar quer a importância da educação para a estética, quer a importância da estética na educação.

Creemos já ter tornado manifesto que se todos somos dotados para ajuizar, se nem todos estamos nas mesmas condições para ajuizar de uma maneira deliberadamente correcta e se o gosto é uma faculdade susceptível de cultivo, exercitamento e correcção, então importará educar o gosto, alimentá-lo, treiná-lo, afiná-lo –importará, por conseguinte, sempre que o que se pretender for o proferimento de juízos estéticos, tentar ajuizar esteticamente. É no processo de descoberta dos modos de ajuizar o *urinol* que descobrimos por que se chama ele *Fonte*.

Igualmente acreditamos ter ficado claro que tentar ajuizar esteticamente, alimentar, treinar, afinar o gosto, educar a faculdade de juízo estética, corresponde, mais geralmente, a aguçar a faculdade do juízo na sua totalidade. Trata-se sempre, em qualquer uso das nossas forças, e mesmo da razão, de procurar os princípios, de descobrir em que se baseia um juízo de maneira a que possa ajuizar-se fundamentando deliberadamente o juízo nesses princípios. Quando descobrimos que o *urinol* pode ser ajuizado como *Fonte* podemos descobrir que muitas outras coisas podem ser ajuizadas de muitos outros modos.

isto é, «um objecto comum (intersubjectivo) de experiência e por conseguinte de avaliação» (Crawford, 1974: 169). Citando S. Körner, diríamos que nestes casos há uma «falha para identificar o todo final, com o qual se é confrontado com alguma obra de arte cuja estrutura se nos desvenda apenas depois de muita atenção, trabalho e paciência» (Körner, 1984: 187-188).

Voltemos à passagem da *Investigação sobre a Clareza dos Princípios da Teologia Natural e da Moral*, de 1764: «[o]s erros (...) não decorrem unicamente do facto de não se saber certas coisas, mas de se ousar julgar, mesmo que ainda não se saiba tudo o que para tal seria necessário» (Kant, 2006: 87). Aquilo que mais nos interessa salientar a partir de uma extrapolação desta afirmação é a necessidade que aquele que ajuíza tem de saber como, de que modo, por intermédio de quê, deve ajuizar. Para o seu saber, e, conseqüentemente, para que ele melhor possa ajuizar, pode contribuir a alimentação, o treino, a afinação das suas faculdades. Deve ser recordado, neste contexto, que

[a] razão numa criatura é uma faculdade de ampliar as regras e intenções do uso de todas as suas forças muito além do instinto natural, e não conhece limites alguns para os seus projectos. Não actua, porém, instintivamente, mas precisa de tentativas, de exercício e aprendizagem, para avançar de modo gradual de um estágio do conhecimento para outro (Kant, 2004: 23).

As palavras são da *Ideia de uma História Universal com um Propósito Cosmopolita*, de 1784. No ano seguinte, na *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, a propósito das leis a priori, Kant assinala que elas

exigem, para além do mais, uma faculdade de juízo aguçada pela experiência que, por um lado, permita discernir em que situações elas se tornam aplicáveis e, por outro, lhes faculte um acesso à vontade humana e eficácia no seu exercício prático, pois que o homem, afectado como é por tantas inclinações, é bem capaz de conceber a ideia de uma razão pura, mas não terá tão facilmente o poder de a tornar eficaz in concreto no seu comportamento (Kant, 2003: 55).

Ainda na mesma obra, de resto, o nosso autor refere um «juízo amadurecido pela experiência e aguçado pela observação» (Kant, 2003: 75). A faculdade do juízo é uma faculdade passível de aguçamento; e o aguçamento da faculdade do juízo pode contribuir para o seu uso correcto, por conseguinte para o proferimento de juízos deliberadamente correctos, sejam eles de gosto ou de outro tipo. Ora, se o cultivo, o exercitamento e a correcção do gosto correspondem, num sentido alargado, ao aguçamento da faculdade do juízo, na sua totalidade, então estamos em condições de afirmar que a educação da faculdade de juízo estética, precisamente ao ser educação da faculdade do juízo na sua totalidade, pode contribuir para um melhor uso do juízo nos seus diferentes contextos. Assim se compreende que a estética –pelo menos enquanto tenha alguma coisa a ver com afecção, apreciação ou criação, beleza, gosto ou arte, e por aí em diante– possa ser pensada como podendo contribuir para a educação, seja no âmbito de uma teoria do conhecimento, de uma gnoseologia ou de uma epistemologia, ou mesmo de uma ontologia, seja no âmbito da ética, da moral ou –especialmente importante no contexto do nosso Encontro– no âmbito da política.

V.

Na Crítica da Razão Pura, Kant afirma que «a faculdade de julgar é um talento especial, que não pode de maneira nenhuma ser ensinado, apenas exercido» (Kant, 2001: 177) e que «[a]guçar a faculdade de julgar (...) é a grande e única utilidade dos exemplos» (Kant, 2001: 178).

Não obstante a razão precisar de tentativas, de exercício e aprendizagem, o juízo ser amadurecido pela experiência, a faculdade do juízo, na sua totalidade, ser aguçada por exemplos, facto é que se, como indica Kant na Observação que se segue à secção da terceira Crítica intitulada

Dedução dos juízos de gosto, «na faculdade de juízo lógica (...) se subsume em conceitos», diferentemente,

na faculdade de juízo estética se subsume numa relação – que meramente pode ser sentida – da faculdade da imaginação e do entendimento reciprocamente concordantes entre si na forma representada do objecto, em cujo caso a subsunção facilmente pode enganar (§38, Observação).

Ora, é precisamente essa a razão por que o gosto, entre todas as faculdades e talentos, maximamente precisa de exemplos. Já o assinalámos: «o seu juízo não é determinável mediante conceitos e preceitos» (§32).

Independentemente da quantidade e qualidade dos exemplos que possam ser oferecidos ao gosto, porém, parece ser muito mais fácil haver erros quando se trata de ajuizar esteticamente do que quando se trata de subsumir em conceitos, de subordinar o particular ao universal, de determinar. Quando se trata de proferir juízos determinantes, as dificuldades em ajuizar correctamente parecem ser maiores do que quando se trata de proferir juízos reflexivos estéticos, isto é, juízos de gosto.

Pior –mas, eventualmente, mais interessante: mesmo que o que se pretenda seja proferir um juízo de gosto e efectivamente se ajuíze reflexiva e esteticamente, parece ser impossível garantir que tal é feito: que está a ajuizar-se reflexiva e esteticamente, que está a proferir-se um juízo de gosto. Não é necessário, sendo assim, lembrar que, como nota Kant, no texto *Que Significa Orientar-se no Pensamento*, que «muitas vezes, quem é excessivamente rico de conhecimentos é muito menos esclarecido no uso dos mesmos» (Kant, 2004: 54-55). Não é necessário lembrar que muitos proferiram ou têm vindo a proferir juízos erróneos acerca de muitas coisas durante muito tempo; que os historiadores, as maiorias, os especialistas, todos, podem estar enganados; que objectos

citados nas ciências históricas mencionadas por Kant na §44 podem ter sido citados por engano e que pode ter sido por engano que objectos não citados por essas ciências não o foram. Não é necessário lembrar que *Fonte* foi e é por muitos e muitas vezes ajuizado de modos que não permitiam nem permitem descobrir tratar-se de mais do que de um urinol –«Mas a Vénus implacável olha não sei para quê de longínquo com os seus olhos de mármore», diz Baudelaire (1991: 24). Nada disso precisa de ser recordado. São as próprias características do juízo reflexivo estético que anulam à partida a possibilidade de se garantir o proferimento de um juízo tal. A perfeição do gosto parece ser um lugar que não podemos habitar. Mesmo que nos seja possível visitá-lo, jamais poderemos estar certos de que o fazemos. Eis, aparentemente, a nossa utopia estética. Mas porventura não somos nós quem faz das obras de arte algo especial?

Bibliografia

- Kant, Immanuel** (1943) [1764]. *O Belo e o Sublime*, Porto, Livraria Educação Nacional.
- ____ (1998) [1793]. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- ____ (2001) [1787]. *Crítica da Razão Pura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- ____ (2003) [1785]. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, Lisboa, Lisboa Editora.
- ____ (2004) [1784-1797]. *A Paz Perpétua e outros opúsculos*, Lisboa, Edições 70.
- ____ (2006) [1764]. *Investigação sobre a Clareza dos Princípios da Teologia Natural e da Moral*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Baudelaire, Charles** (1991) [1857-1869]. *O Spleen de Paris. Pequenos Poe-*

mas em Prosa, Lisboa, Relógio d'Água.

Crawford, Donald W. (1974). *Kant's Aesthetic Theory*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.

Gil, Fernando (1998). *Modos da Evidência*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

Körner, Stephan (1984) [1955]. *Kant*, Harmondsworth, Penguin Books.

Molder, M. Filomena (2007). “O Juízo Estético em Kant como Educação Sentimental”, in L. Ribeiro dos Santos (org.), *Kant em Portugal: 1974-2004*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, pp. 371-386.

**O pensamento
estético e as da
consciência
ético-política à
 luz da
 fenomenologia
de Mikel
Dufrenne**

**Carlos Bizarro
Morais**

O pensamento estético e as bases da consciência ético-política à luz da fenomenologia de Mikel Dufrenne

Carlos Bizarro Morais

I.

O tópico deste trabalho faz parte de um projeto de investigação mais amplo que tem como objetivo central aprofundar as implicações que existem entre a esfera da vivência estética e o processo de formação da consciência política, quer dizer, a estruturação do campo dos valores sociais e políticos. Tal projeto pretenderá evidenciar os elementos aglutinadores e também os elementos diferenciadores destas duas modalidades da experiência do mundo humano, tendo como pano de fundo o conjunto dos textos do filósofo Mikel Dufrenne que se ocupam mais sistematicamente da análise das relações da arte e da experiência estética com a política e especificamente com o fenómeno do poder, a saber: *Art et politique* (1974); “Comment peut-on aller au cinéma?” (1976); “Création et engagement politique” (1976); “L’art de masse existe-t-il?” (1976); *Subversion, Perversion* (1977); “Arte e società” (1981); “Le spect-acteur du

film” (1981); “Vie de l’art, art de la vie”; “Révolution dans l’art?” (1990). Da leitura destes textos, rapidamente nos apercebemos do objetivo do autor em articular aqueles domínios da realidade, em construir uma ponte teórico-prática entre os dois campos da experiência humana, o campo dos valores estéticos, da experiência da arte, do belo, e mais geralmente, da *aisthesis*, e o campo dos valores políticos, que se concretiza no domínio da ação, na prossecução de um ideal de justiça, e mais geralmente, na busca de uma ordem equilibrada e justa de funcionamento do poder.

II.

Para além da atualidade pragmática que esta proposta já por si contém, imprescindível também para a análise cultural, ela apresenta um importante interesse teórico e estético-filosófico, por três razões fundamentais.

a) Em primeiro lugar, pelo facto de se mover no interior de uma clara linhagem fenomenológica, ainda que cultivada com um perfil suficientemente heterodoxo, para procurar romper as suas limitações intrínsecas, e nela abrir um itinerário conducente a uma filosofia da ação ética e política.

b) Em segundo lugar, o seu interesse reside, também, no reconhecimento da presença do legado kantiano no pensamento estético de M. Dufrenne, com todo esse peso tributário de uma visão bastante purista da experiência estética como contemplação e como perceção formal, ao mesmo tempo que nela tematiza um espetador aberto ao compromisso social e à responsabilidade de repercutir a riqueza da contemplação “desinteressada” da beleza e do sublime na dimensão política da vida humana, sob a forma de uma comunidade de sentimento, assente na experiência do gosto.

c) Em terceiro lugar, não deixa de suscitar, também, bastante interesse especulativo um pensamento que, se por um lado, se apoia

num *a priori* afetivo como instância que sinaliza não apenas uma condição de possibilidade transcendental mas um verdadeiro fundamento ontológico-metafísico da relação de conaturalidade entre o sujeito e o mundo do objeto estético, por outro lado, aposta na inserção do vivido pela *aisthêsis* na temporalidade da “polis” que, *hic et nunc* carece de uma racionalidade pragmática que compreenda a historicidade contextual da vida política.

Trata-se, pois de um amplo projeto, cuja coerência, fundamentação e consistência deve ser demonstrada. E sendo-o, não deixará de constituir um contributo de relevo para o equacionamento do papel da arte e da experiência estética na encruzilhada em que hoje se encontra o pensamento e a ação políticas, num mundo onde sobressaem sinais de fraturas extremamente preocupantes, e que arruínam totalmente qualquer desiderato de caminho comum da humanidade na busca de uma justa e harmoniosa convivência fraterna.

III.

Deixando em aberto o programa e o vislumbre do caminho enunciado, pretendemos neste momento sinalizar apenas e tão só o esteio a partir do qual Mikel Dufrenne enxerta o edifício teórico que o conduzirá a trabalhar uma estética fenomenológica capaz de se repercutir nos territórios do pensamento político, e a defender a possibilidade da experiência da arte contribuir decisivamente para desencadear a tomada de consciência política, ética e ideológica por parte não apenas do criador e artista, mas sobretudo, do espectador, recetor, leitor ou experienciador da obra de arte e do objeto estético.

Vamos pois situar-nos lá, nas fundações de um pensamento complexo mas promissor, procurando mostrar que aí se forma a seiva que estruturará a consciência política do cidadão.

IV.

Não é arbitrariamente que aqui utilizamos o termo “fundações”. Utilizamos-lo porque corresponde, sim, ao enfoque da perspectiva em que Dufrenne edifica o seu pensamento estético-filosófico. Estamos na presença de uma perspectiva *fundacionalista*. Isto significa que se trata de uma reflexão filosófica que se adentra na indagação da racionalidade que sustenta a relação que une a verdade e o sentido, a presença e a experiência do sentir. Dufrenne reafirmou com veemência a aplicação do padrão da racionalidade como uma característica distintiva da sua estética filosófica, no fio do qual se justificam as tomadas de posição nos domínios éticos, estéticos, políticos, em oposição às concepções frágeis das propostas pós-modernas. Ora, Dufrenne identifica com toda a clareza a linha de fronteira que define a sua opção:

Falou-se de um “esteto-centrismo do pós-modernismo filosófico”, que atribui à arte um “conteúdo de verdade” pronto a repelir o racionalismo e a dispensar toda a reflexão ética ou política. E sem dúvida a estética pode ser uma via real para a filosofia, porque ela reconduz o sentir às suas fontes, mas sem que se tenha por isso de deitar fora a racionalidade (Dufrenne, 1990: 56).

Consideramos que a conformação da estética a uma racionalidade intrínseca lhe confere uma certa legitimidade a procurar a verdade que, como tal, não pode deixar de consistir numa visão dialética de uma totalidade, esforçando-se por integrar todas as formas da sua manifestação: desde o âmbito da técnica, da economia, até ao âmbito do direito, da religião, da política. Perspetiva que vimos ser retomada por Maurizio Ferraris, cumprindo, aliás, o desiderato da filosofia, mesmo se o afirma contra o pensamento dominante, e portanto, em contracorrente, como aliás o fez

o próprio Mikel Dufrenne : “A filosofia –escreve Ferraris– quando põe de lado a pretensão da verdade, esvazia-se completamente” (Ferraris, 1997: 402), tópico aprofundado também no comentário de Vincenzo Costa (Costa, 1997).

É também enquanto “fundacionalista” que valorizamos o pensamento estético de Mikel Dufrenne, configurando-se como uma autêntica “teoria”, e neste sentido, de alcance muito além do de uma simples “leitura” –esta sim, mera perspectiva empírica e circunstancial, tanto mais quando, em rigor, nenhuma leitura pode dispensar em absoluto a teoria. É verdade que esta tomada de posição corajosamente assumida por Mikel Dufrenne tem pago um preço demasiado elevado, que se repercutiu numa certa marginalização do seu pensamento e da sua obra. Maryvonne Saison encontra aí a explicação para o isolamento de Dufrenne, mesmo no seio da estética fenomenológica:

O itinerário aberto por Mikel Dufrenne deixa-o a meio-caminho entre a filosofia crítica e a fenomenologia, entre uma atitude aberta às investigações científicas e históricas e uma rejeição da positividade, e mesmo se o compromisso que ele propõe não é sem testemunhar uma certa pertinência e cruzar outras investigações contemporâneas, permanece isolado nesta tentativa (Saison, 1999: 134).

Precisamente, a pertinência do seu pensamento justifica todo o esforço de o resgatar desta situação de semiclandestinidade. Também aí encontramos justificação para esta proposta analítica.

V.

Está bem patente na obra de Mikel Dufrenne um itinerário muito exigente que conduz o pensamento a problematizar as questões da contem-

poraneidade –a tensão ética, a situação da ciência, a relação da arte com a política, os problemas da linguagem– na sua articulação com uma ontologia e depois com uma metafísica do ser humano que complementa a sua antropologia, que muitos intérpretes descuram. Esse itinerário é totalmente coerente com a sua convicção de que a filosofia só tem justificação na medida em que toma o partido do homem, contra as ideologias e tecnologias que o privam da sua criatividade, que diluem o sentido da sua vida nas premissas tentaculares do sistema, da estrutura, do inconsciente, da língua. Neste aspeto, como muito bem sublinhou Elio Franzini, Dufrenne assume continuar “o espírito, senão mesmo a letra, do Husserl da *Crise das ciências europeias*, lá onde se deseja reencontrar aquele ‘sentido da humanidade’ que o objetivismo moderno ocultou” (Franzini, 1984: 354).

Tal como sucedera com Husserl, também Dufrenne não evitou equacionar o seu pensamento no limiar da ciência das questões últimas e supremas –a metafísica:

Se se denuncia a ideologia da física como ciência positiva, por quê impedir a metafísica? Esta está para o pensamento conceptual como a prática artística está para a prática utilitária; enquanto não se dogmatiza, é a poesia do pensamento (Dufrenne, 1974: 188).

É precisamente à fenomenologia da experiência estética, alargada ao campo empírico do *ethos* e da *polis*, que competirá apresentar os elementos fundamentais deste horizonte metafísico. Com uma dupla vantagem: permite, por um lado, propor um fundamento capaz de ultrapassar as provas do relativismo, e por outro lado permite ao próprio pensamento metafísico um resguardo da tentação dogmática, que em abono da verdade, sempre está presente.

Mas o pensamento de Dufrenne joga com um outro aliado poderoso que, na sua abrangência, permite ligar o horizonte do metafísico

ao transcendental e ao empírico, o transcendente ao imanente, o aquém ao além. Referimo-nos ao conceito de “Natureza”, mais precisamente à *Natura Naturans*, como realidade central e “fundo sem fundo” da esteticidade, que inflete a investigação para chegar ao seu porto de abrigo.

Com efeito, no itinerário filosófico de Dufrenne, a reflexão de carácter metafísico adquire a modalidade de uma indagação da camada de realidade e de sentido que subjaz, qual *arché*, a tudo o resto. Trata-se, portanto, mais propriamente de uma *archeologia* que, sintomaticamente, por sua vez, “não exclui uma teleologia”, na medida em que esta *Arché*-Natureza se orienta particularmente para o humano e no humano se expressa, ela deseja-se e deseja o ser humano, aspira pela realização do ser do homem (Dufrenne, 1970: 316) nos distintos domínios da existência, nomeadamente no plano ético e político. Se existe uma “teleologia da Razão” que anima a história e preserva a subjetividade (Dufrenne, 1968: 103-104) – ideia sublinhada também por Daniel Giovannangeli (1979: 87) e por Nel Rodríguez Rial, segundo o qual a fenomenologia é fundamentalmente “um recurso metodológico, privilegiado e genuíno para revelar o *telos* da razão”, e por isso a fenomenologia “é tanto *archeologia*, como *teleologia*” (2000: 275, n. 304) – então não surpreende que se perspetive um *telos* interior à Natureza, mas que emerge e vem até à superfície, que se mostra nos objetos, nas imagens, nas vontades e nos comportamentos que ela faz sair de si mesma. Num registo muito semelhante M. Ribon afirma que a Natureza, “é este ‘Fundo’, cuja força mais profunda é a de ‘aparecer’, pela qual não cessa de se realizar revelando-se pouco a pouco no mundo e no homem” (1997: 236).

Pelo lugar que a Natureza ocupa na estética de Dufrenne, esta assume-se como indagação de uma *arché*, não já de um dado de facto – como é a linguagem, ou o encontro factivo entre o homem e o mundo –, mas indagação da causa, do princípio, ou seja, “aquilo com o qual tudo começa, que é lugar dos começos sem ser ele próprio começo” (Dufrenne,

1973: 205), a origem ou a causa da correlação, e por consequência, de algo que é intrinsecamente primordial: “o princípio, a potência muda de uma Natureza que se revela através das formas e dos seres dos quais o universo está povoado, potência das potências” (Dufrenne, 1973: 206).

Uma vez identificada essa mesma fonte originária, teremos encontrado não só a unidade matricial que inspira o critério estético-artístico pelo qual poderemos definir a obra de arte “na sua transcendental artisticidade” (Barcia González, 2004: 244), como teremos também encontrado o foco deontológico onde se inscreve a exigência de um sentido de responsabilidade à arte, à experiência estética nas suas ligações com as diversas modalidades da experiência humana –seja a experiência realizada no mundo da política, da cultura, da religião, etc- e com as diferentes instituições que estruturam a vida em sociedade, tais como o Estado, a Economia, o Direito, a Religião. Estamos aqui no âmago do nosso propósito, que é o de sublinhar o elo de ligação que permite que o campo da estética se manifeste não apenas como antecâmara da consciência política, mas como seu verdadeiro esteio. E o que dizemos da consciência política, poder-se-ia aplicar a todos os outros campos dos valores humanos, numa ampliação radical da estética, até atingir aquela forma de universalidade que Kant defendeu para o sentimento de uma beleza *livre*.

Centrados nesta estética “ocupada” pela Natureza, assistimos à explosão de um novo olhar, um novo sentido, com as suas repercussões sobre a ética, arte, política, linguagem, e globalmente sobre o próprio homem no seu modo de ser e estar no mundo. Interessa-nos a Natureza como fundadora da experiência estética, no seu ser “poético” e originante, e capaz de se ressumbrar nos objetos e nas atitudes dos sujeitos que ela investe. É precisamente à poeticidade da Natureza que arte vai buscar a inspiração para moldar poeticamente o campo da ação política e assim transformar interiormente as relações de poder. Estamos assim aqui perante o dinamismo propulsor do “poético” que, enquanto “qualidade originária do Ser”

(Zini, 1991: 200), da Natureza, dá corpo a uma ontologia geral e marcadamente, a uma ontologia do sensível, e ao mesmo tempo, a uma ação transformadora no domínio social, político, ético.

Vale a pena insistir neste ponto: a força criadora da Natureza reflete-se em cada indivíduo (e especialmente no artista) que, mais do que mero correlato, é “produto” –no sentido de “filho”– desta Natureza e é nele que ela chega à consciência, à reflexão, à criatividade, à plenitude da ação livre. Como afirma o autor: “só o homem coloca fins, porque ele mesmo é produzido como fim por uma força que só nele se conhece” (Dufrenne, 1967: 14). A Natureza fala-lhe e revela-se-lhe nas “grandes imagens” que benevolmente lhe oferece, para que melhor aquele a possa dizer e manifestar em todo o pensar, julgar e em toda a decisão. Neste sentido, toda a atividade humana é essencialmente uma resposta ao apelo da “Natureza como fundo” (Dufrenne, 1967: 15): a cultura, a linguagem, a ciência, a ação moral, a atividade política, a própria praxis técnica, o trabalho, tudo responde, ou melhor, tudo deveria responder, através do homem, a este apelo essencial e fundamental. Em todas essas expressões vitais se pressente o mesmo apelo, uma semelhante inspiração provinda dos desígnios da Natureza: a operacionalização da convergência para uma certa modulação das relações integradas e integradoras no seio do todo.

Mikel Dufrenne sublinha que a experiência estética é aquela vivência onde melhor se desvela esta Natureza como fonte de todos os possíveis, capaz de nos apelar, e de exigir uma resposta ou um comportamento que não transija com o compromisso de, perante a profundidade que nos é oferecida, apresentarmos a profundidade do nosso próprio ser. A profundidade do apelo só pode ser medida e justificada pela profundidade da minha resposta. Daí termos apontado para uma deontologia que emerge também desta estética.

Em suma, todas estas potencialidades procedentes de uma reflexão sobre a estética –e sua respectiva vivência– assente no conceito de

Natureza, indicam que ela está “no início de todas as rotas que a humanidade percorre” (Dufrenne, 1967: 15), desde o campo da ética, à ontologia, conhecimento, metafísica, política, cultura... Daí a sua elevada significação filosófica.

VI.

Contudo, mesmo admitindo a excelência filosófica do desafio que Dufrenne aqui nos lança, temos bem a noção das dificuldades que esta proposta acarreta. Lembramos que, entre outros, Jean-François Lyotard criticou, com muita pertinência, esta concepção da Natureza e da conaturalidade da poesia, da arte e da experiência do mundo, como a consequência “de uma certa ideia poética que privilegia o seu poder de reconciliação e ignora a sua força de inversão”. Algo que, como vemos, pode perturbar o carácter encantatório da relação da arte com a política e com o poder que transparecia do sono tonificador anteriormente delineado. Com efeito, Lyotard considerou que o objetivo principal do trabalho poético, nesta perspectiva, consistirá em “induzir um `estado´ (...) suavemente pensado como uma doçura”, afastando de si toda e qualquer “vivacidade aberrante”, orientando a obra poética, inevitavelmente, para “a doce *rêverie*” do mundo, do qual “foram banidas as violências”. Ora, a uma poesia e a uma experiência estética sempre orientadas para “o corpo embalado, acariciado, seduzido, (...) seguro da sua `bela forma´”, e de conotações políticas bem evidentes, Lyotard contrapõe uma poesia, uma arte e uma experiência exercitando a sua radical “função crítica”, e que se traduz na opção “pelo corpo capaz de deixar ser o `mau objeto´, de se entregar às `más´ formas, que não são menos verdadeiras do que as boas, ao corpo capaz de ter ouvidos para as desarmonias, os glissandos, os choques, e de neles escutar sentido, e de ter olhos para os acromatismos, as `abstrações´ de valor, os traços divagantes, e de neles ver sentido”, em suma, “um corpo que possa afrontar a inconci-

liação sem doçuras” (Lyotard, 1978: 293–294).

Crítica frontal e sem rodeios a que Mikel Dufrenne, destemido intelectual ainda que sempre afável, respondeu diretamente, no final do seu texto *Arte e natureza*, com duas sintéticas mas muito pertinentes observações:

Por um lado, afirma ele, não creio que uma filosofia da Natureza induza necessariamente a pensar a reconciliação, e afaste por consequência do trabalho ou da luta, particularmente da luta política: a Natureza como fundo está no centro de todos os possíveis e, à imagem do inconsciente, de todas as contradições. Pode gerar a guerra como a paz: uma filosofia da Natureza não é obrigada a ser otimista. Por outro lado, cabe certamente ao homem viver a Natureza como mundo, gerar o possível que se propõe no real. Contudo, não será o homem capaz de ser naturante porque ele próprio é Natureza, porque a potência naturante da Natureza se lhe comunica? Provavelmente Formaggio concordará comigo, dado que coloca o acento no poder do corpo e aí radica a “lógica da possibilidade projetual” (Dufrenne, 1981: 48).

Num rápido acrescento, podemos dizer tanto as obras de Dufrenne *Art et Politique* como *Subversion, perversion* são ensaios que levam a termo as incidências da arte, do estado poético e da experiência estética no mundo, na existência, em todas os seus planos intencionais, políticos, sociais, éticos, de modo a que em todos eles o homem se reencontre o possível, o originário, o naturante sob o naturado, o já dado, o institucionalizado. Dufrenne demonstra aqui, que a sua estética e filosofia da Natureza não é separável, e muito menos incompatível, com uma filosofia da ação, do compromisso, mesmo quando a existência humana é afetada pelas formas desgastantes da erosão, da rutura, da incompreensão em que a vida social, política, afetiva, espiritual é tão fértil, como surpreendente.

Partilhamos com Dufrenne a convicção de que a vivência da arte, promovida naquele registo da profundidade estética, da comunicação com o fundo-*apeiron*, gera no ser humano a exaltação da alegria vital pelo facto de se sentir integrado, “de ser possuído pelo seu ato e pela resposta que recebe do outro ou do mundo conivente –ou seja do outro mundo presente neste mundo, não como seu outro mas como seu fundo” (Dufrenne, 1973: 48). Sentimento de plenitude, que é precisamente uma das características fundamentais que distinguem a experiência estética, juntamente com o debilitamento da realidade prática, a exaltação do sentimento de vida e uma certa perda do eu, de acordo com a tipologia grafada por Juan Plazaola (1977: 313-318). Esta experiência da ilimitação num mundo é uma ampliação (morfismo) que abarca a humanidade, o cosmos, o universo, e que pode mesmo ser comparada ao pano de fundo da manifestação da verdade do amor, analogia que o nosso autor chega a enunciar em *Le Poétique* (Dufrenne, 1973: 129-130).

Ora, é verdade que este prazer, apesar da sua máxima intensidade, “é precário”; é verdade que “o homem torna a ser o animal que sofre», que «perde a presença pela representação, a natureza pela cultura” (Dufrenne, 1973: 48), e é a temporalidade “que torna toda a coincidência impossível”, de modo que “não podemos ser tudo em tudo”, não podemos senão sonhar com a “eternidade do *tota simul*” (Dufrenne, 1973: 49). Não duvidamos que a temporalidade pode ser o grande recurso que alimenta uma filosofia da ausência e uma filosofia da diferença: “é por sua conta que a ausência não é pensada como solidária da presença, mas como verdadeiramente primeira, com o inconveniente de tomar o nome de ‘archi-trace’” (Dufrenne, 1973: 49). Poder-se-ia pensar que se a temporalidade joga na negatividade, na ausência, então, por antítese, a eternidade jogaria na presença, e que a presença e logo a Natureza fosse simplesmente sinónimo de horizonte do eterno. Ora, não é assim, pois obviamente também o tempo se refere à Natureza. Esta é mais uma das diversas dificuldades que o texto

de Dufrenne levanta, já que consideramos que a arte, efetivamente, é o símbolo de toda a tentativa de superação da temporalidade, da instauração de um outro tempo e de um outro espaço.

Mas por outro lado, a temporalidade, invocando a ideia de potência formulada por Schelling, não afeta negativamente a Natureza, bem pelo contrário, confirma a presença, entendida como o “por si hic et nunc do real” (Franzini, 1996: 6), na sua prodigalidade e imprevisibilidade. Convicção reiterada, também, por Dino Formaggio, segundo a qual uma filosofia da presença é uma filosofia “daquilo que sem mais adiamentos, negações, mortes e ocultamentos, é total e simplesmente o *hic et nunc*” (Formaggio, 1981: 6).

Por isso assiste-nos este sentimento de confiança de que, apesar de todas as incógnitas e dificuldades que se levantam a este projeto, a reinscrição da fenomenologia da experiência estética na versão de uma ontologia da Natureza opera, indubitavelmente, uma metamorfose decisiva, reafirmando-se sob a forma de uma “metafísica, ou filosofia primeira da presença”. Ela implica a inversão da onto-teologia negativa e das filosofias do Ser abstrato de uma metafísica tautológica, numa onto-fenomenologia “poeticamente fundada”, assente numa “renovada fundação do sentido ou da essência do poético na Natureza naturante, tal como se prolonga e atua no mundo e na arte” (Formaggio, 1981: 7). Uma filosofia da Natureza naturante: é esta a resposta de Dufrenne, revalorizando espinoseanamente uma Natureza rica de virtualidades, sempre em processo de realização num “mundo que não é mais um sistema mas uma realidade inesgotável” (Dufrenne, 1959: 275).

VII.

Regressando ao início desta síntese, o grande desafio que detetamos nesta abordagem patrocinada pelo pensamento de Mikel Dufrenne é a possibili-

dade de recentrar a questão da relação entre a estética e os outros valores, políticos, éticos, religiosos, sociais, naquele ponto axial em que a filosofia mantém intacta a via aberta para a problematização ontológica e metafísica.

Este é, para nós, um ponto fundamental que distingue o alcance da estética verdadeiramente filosófica face às abordagens do género das teorias e das ciências da arte, às quais aquela abordagem sempre lhes será exterior. Elio Franzini interpretou com muito rigor esta demarcação no texto de Dufrenne, que sintetizamos em breves palavras: em coerência com a sua versão da filosofia fenomenológica e curando de se precaver de discursos ecléticos, empíricos, de crítica sociológica ou outros, Mikel Dufrenne compreendeu que a experiência da arte e das implicações que dela emergem –políticas, sociais, culturais, espirituais, existenciais– deveriam primeiro que tudo “radicar num fundo que brota de uma génese de carácter perceptivo”, onde se dá “a inseparabilidade do sujeito e do objeto”, e cuja análise compete à estética filosófica. Faltando esse enraizamento, o mundo, a atmosfera de sentido que a arte transporta “só poderão justificar-se num outro plano, o da análise social, económica, política da sociedade” (Franzini, 1984: 436-437), que os diversos saberes sobre a arte certamente legitimam, mas que não poderão substituir a indagação genuína da filosofia. Caso contrário, a estética renunciaria à sua vocação filosófica.

De resto, convém sublinhar que não há nenhuma incompatibilidade entre este exercício de fundamentação filosófica e onto-metafísica e a própria arte. Antes pelo contrário, Mikel Dufrenne valoriza o modo como esta perspectiva transcendental fenomenológica recupera a arte, por dois motivos importantes. Em primeiro lugar, porque vê nesta recuperação da arte uma instância fluidificadora do sentido do discurso filosófico sobre a existência, na mesma linha em que Heidegger privilegia a poesia e em que Merleau-Ponty interroga a pintura, só para referir dois pensadores da arte contemporânea. Em segundo lugar, porque vê na recuperação da arte a matéria de um compromisso no qual o homem se empenha profunda-

mente -compromisso “numa ação ética ou numa ação política como em Sartre, num regresso ao fundamento, ou seja na meditação do ser, como em Heidegger, numa indagação do originário como em Merleau-Ponty” (Dufrenne, 1976: 600).

Isto é tanto mais importante quando verificamos o apreço de Dufrenne pela arte (sua) contemporânea. A sua avaliação vai sempre no sentido de argumentar que assistimos ao emergir de uma nova arte, uma nova prática artística onde a obra mostra mais livremente o fundo criador do ser humano, e que por isso, tem um efeito social, psicológico e político muito mais atuante e muito mais vital. É por isso que a obra de arte, contrariamente aos que denunciam o seu desaparecimento como autoaniquilação, não está inexoravelmente submetida a um processo de desgaste mortífero, sendo verdade também que a conceção tradicional de obra já não é de modo algum suficiente. Daí a necessidade de uma nova conceptualização, tarefa que está atribuída também à estética filosófica (Dufrenne, 1981: 40). Estabelecidos os princípios estéticos que ativam a nossa vida consciente e a mobilizam para a prática dos valores políticos, sociais e éticos, estaremos agora mais bem preparados para acompanhar a arte no desempenho das suas principais funções, respetivamente, a função crítica e a função utópica. Mesmo não sendo o momento de abrirmos aqui este capítulo, a sua enunciação já permite perceber “o carácter sempre atual do pensamento de Mikel Dufrenne para a estética, a teoria da arte e a poética” (Dussert & Jdey, 2016: 17), a que acrescentaríamos, também para a política.

Referências

- Barcia González, Javier** (2004). “La condición expresiva del objeto estético. Una reflexión en torno a Mikel Dufrenne”, in *Taula, quaderns de pensament*, No. 38, pp. 241-262.
- Costa, Vincenzo** (1997). “È possibile una estetica razionale?”, in *Aut Aut*,

No. 280–281, pp. 213–223.

Dufrenne, Mikel (1959). *La notion d'«a priori»*, Paris, Presses Universitaires de France.

____ (1967). *Esthétique et Philosophie*, t. I, Paris, Klincksieck.

____ (1968). *Pour l'homme*, Paris, Seuil.

____ (1970). “Philosophie de l'Homme et Philosophie de la Nature”, in *Les Études Philosophiques*, No. 3, pp. 307–317.

____ (1973). *Le Poétique*, Paris, Presses Universitaires de France.

____ (1974). *Art et politique*, Paris, Union Générale d'Éditions.

____ et al. (1976). *L'esthétique et les sciences de l'art* in *Tendances de la recherche dans les sciences sociales et humaines*, Paris, Mouton Éditeur/Unesco.

____ **Formaggio, Dino et al.** (1981). *Trattato di estetica*, t. II, Milano, Mondadori Editore.

____ (1990). “Révolution dans l'art?”, in *Révue d'Esthétique*, No. 17, pp. 51–56.

Dussert, Jean-Baptiste & Jdey, Adnen (2016). *Mikel Dufrenne et l'esthétique*. Entre phénoménologie et philosophie de la nature, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Ferraris, Maurizio (1997). *Estetica razionale*, Milano, Cortina.

Formaggio, Dino (1981). “Saggio Introduttivo: Mikel Dufrenne, La Natura e il Senso del Poetico”, in Mikel Dufrenne, *Il Senso del Poetico*, Urbino, Edizioni 4 venti.

Franzini, Elio (1984). *L'estética francese del '900. Analise della teorie*, Milano: Edizioni Unicopli [Edizione digitale per “Spazio Filosofico Il dodecaedro”, 2002].

____ (1996). “Mikel Dufrenne: un'estetica per l'uomo”, in *Informazione Filosofica*, No. 28.

Giovannangeli, Daniel (1979). *Écriture et répétition-Approche de Derrida*, Paris, U.G.E.

- Lyotard, Jean-François** (1978). *Discours/figure*, Paris, Éditions Klincksieck.
- Plazaola, Juan** (1977). *Introducción à la Estética, História, Teoria, Textos*, Madrid, BAC.
- Ribon, Michel** (1997). *L'art et l'or du temps*, Paris, Éditions Kimé.
- Rodríguez Rial, Nel** (2000). *Curso de estética fenomenológica*, t. I, A Coruña, Edicions do Castro-Universidad de Santiago de Compostela.
- Saison, Maryvonne** (1999). “Le tournant esthétique de la phénoménologie”, in *Revue d'Esthétique*, No. 36, pp. 125-140.
- Zini, Fosca Mariani** (1991). “L'Estetica francese degli anni settanta-novanta: metafora, sublime, gusto”, in Grazia Marchianò (coord.), *Le grandi correnti dell'estetica novecentesca*, Milano, Guerini e Associati, pp. 197-205.

**Arte, Política e
Subjetividade
segundo o
pensamento
estético de
Theodor W.
Adorno**

Sílvia Bento

Arte, Política e Subjetividade segundo o pensamento estético de Theodor W. Adorno

Sílvia Bento

O eixo conceptual *arte – política – subjetividade* poderá ser enunciado como uma das linhas definidoras da filosofia da arte segundo Theodor W. Adorno.

De acordo com o pensamento estético de Adorno, a condição *política* da obra de arte –por outras palavras: a sua dimensão *crítica, negativa*, o seu carácter de *entidade cortante* [*das Schneidende*] relativamente à empírea, ao estado de coisas envolvente, e em última instância, à *sociedade* [*Gesellschaft*])– deverá ser perspectivada à luz da noção filosófica de *subjetividade*. A tríade de conceitos *arte, política e subjetividade*, tal como delineada por Adorno, constitui, neste sentido, o nosso principal objeto de estudo.

I.

Seguindo uma postura de interpretação distinta das leituras dos comentadores Christoph Menke (1988) e Jay M. Bernstein (1992 y 2006), impor-

taria sustentar, enfatizando, o lugar central do conceito de *sujeito* [*Subjekt*] no âmbito da filosofia da arte segundo Adorno. Cumpre, pois, avaliar a dimensão de *mediação subjetiva* [*subjektive Vermittlung*] do objeto artístico, perspetivando-a como sua dimensão constitutiva –não apenas como possibilidade da sua configuração enquanto objeto ou objetivação distintos dos objetos empíricos, mas como princípio da sua *verdade* [*Wahrheit*]. Trata-se, portanto, de compreender a dimensão de produção e mediação subjetivas –a obra de arte enquanto produto subjetivo– como princípio de verdade de tal objeto. Poder-se-ia, inclusivamente, perspetivar a possibilidade de ocorrência de uma intensificação da mediação subjetiva da arte: o objeto artístico, é, com efeito, mais profundamente determinado pela subjetividade do que o objeto quotidiano, empírico, ou os modos de conhecimento científico. Cite-se o filósofo em *Ästhetische Theorie*, obra publicada em 1970: “[...] a objetividade da obra de arte é qualitativamente outra, mais especificamente mediada pelo sujeito do que a objetividade do conhecimento” (Adorno, 2003a: 245)¹. No mesmo sentido: “[o] primado do objeto não se deve ser confundido com as tentativas de extirpação da mediação subjetiva da arte, infiltrando a sua objetividade a partir de fora” (Adorno, 2003a: 478)². Tais considerações deverão definir o ponto de partida para a avaliação da arte como domínio negativo, crítico e político segundo Adorno.

A noção de subjetividade (estética) afigura-se, assim entendemos, como conceito fulcral no interior do pensamento de Adorno; como tal, a filosofia adorniana da arte assume-se menos como antecipação da pós-

1 “ [...] die Objektivität des Kunstwerks qualitativ anders, spezifischer durchs Subjekts vermittelt ist als die von Erkenntnis sonst” (Adorno, 2003a: 254).

2 “Der Vorrang des Objekts ist nicht zu verwirren mit Versuchen, Kunst aus ihrer subjektiven Vermittlung herauszuberechnen und ihr Objektivität von außen her zu infiltrieren” (Adorno, 2003a: 478).

-modernidade estética (mencionemos Lyotard, entre outros) do que como prolongamento ou aprofundamento críticos do idealismo estético (designadamente, da filosofia da arte de Hegel, como veremos). Segundo o pensamento estético de Adorno, a obra de arte define-se como produção subjetiva e como entidade que realiza um *conteúdo de verdade* [*Wahrheitsgehalt*] subjetivamente configurado e subjetivamente reportado.

Cumpramos elucidar que, no contexto da filosofia da arte segundo Adorno, a questão da *negatividade da arte* [*Negativität der Kunst*] apresenta-se erroneamente avaliada, assim sustentamos, sob a consideração de um movimento de rutura da obra para com o sujeito –um movimento de rutura pretensamente efetivado sob uma aspiração de anulação/dissolução da preponderância da mediação subjetiva na configuração da arte enquanto entidade de verdade, um movimento de rutura segundo o qual a arte constituir-se-ia como elemento destruidor do gesto subjetivo do *para-nós* [*für-uns*]. Evoquemos este tipo de interpretação do pensamento estético de Adorno: trata-se de uma leitura amplamente marcada por uma postura de ênfase na aproximação de Adorno a filósofos ditos pós-modernos. Adorno apresentar-se-ia, segundo comentadores como Menke e Bernstein, como um pré-pós-moderno, na medida em que a sua posição sobre o carácter negativo da arte decorreria de um gesto filosófico que pretendia eliminar a categoria da subjetividade enquanto categoria estética –a categoria da subjetividade enquanto princípio de verdade da arte.

Em contraste com tais leituras, importa esclarecer e sublinhar a dimensão de mediação subjetiva da obra de arte. Trata-se da atividade subjetiva de produção do objeto artístico na sua concretude sensível particular e na sua estruturação formal imanente, momento inexorável da configuração da arte na sua objetividade própria. O carácter objetivo da obra não contradiz a sua dimensão de produção subjetiva. Somente através da sua mediação subjetiva –ao longo da qual o sujeito produz a obra como um outro de si–, a arte poderá ser pensada na sua possibilidade de constituição-

–de–si em núcleos objetivados, em particulares sensíveis, concretos e estruturalmente formados. Assim escreve Adorno: “[s]ubjetivamente mediada, ela [a obra de arte] manifesta-se objetivamente” (Adorno, 2003a: 122)³; no mesmo tom: “a obra de arte torna-se objetiva enquanto completamente formada, em virtude da mediação subjetiva dos seus momentos” (Adorno, 2003a: 252)⁴; e ainda: “[s]omente através da sua própria subjetividade, ela [a obra de arte] torna-se algo objetivo –algo outro” (Adorno, 2003a: 528)⁵. E, no mesmo sentido, a obra de arte determina-se, enquanto tal, somente porquanto “o sujeito a encha de si mesmo” (Adorno, 2003a: 68)⁶.

A dimensão de mediação subjetiva da obra de arte não deverá ser avaliada como idêntica ou redutível aos modos de objetivação decorrentes das configurações lógicas do sujeito objetivante: isto é, o momento subjetivo da obra de arte não consiste num suposto movimento de configuração desta como um objeto quotidiano, objetivado na sua concretude coisal e vazia, e determinado como um idêntico sob a ratio identitária. Num outro sentido, importa compreender que o momento subjetivo da arte não poderá ser circunscrito a uma posição de recetividade ou de reação –de contemplação, porventura– da obra particular; de facto, no contexto das posições de Adorno sobre o carácter negativo da arte, o momento subjetivo deverá ser avaliado como momento constitutivo da obra –como mediação que nela, na arte, se intensifica–, determinando-a como entidade de

3 “Subjektiv vermittelt, manifestiert sie sich objektiv” (Adorno, 2003a: 122).

4 “Objektive wird das Kunstwerk als durch und durch Gemachtes, vermöge der subjektiven Vermittlung all seiner Momente” (Adorno, 2003a: 252).

5 “Einzig durch ihre einige Subjektivität hindurch wird es zum Objektiven, Anderen.” (Adorno, 2003a: 528)

6 “[...] so wahr bleibt, daß kein Kunstwerk anders mehr gelingen kann, als soweit das Subjekt es von sich aus füllt” (Adorno, 2003a: 68).

verdade, profundamente distinta da empírea circundante. Leia-se Adorno:

[a] posição da subjetividade relativamente à arte não é, como Kant pressupunha, a de um modo de reação às suas formas, mas, principalmente, o momento da sua própria objetividade, segundo a qual os objetos da arte se distinguem das outras coisas (Adorno, 2003a: 527)⁷.

Continuamente: “[f]alta distinguir com rigor a subjetividade que contempla do momento subjetivo no objeto, da sua expressão, bem como da sua forma subjetivamente mediada” (Adorno, 2003a: 246)⁸.

O carácter objetivo da obra de arte –subjetivamente mediado– apresenta-se como determinação inseparável da possibilidade de constituição–de–si como núcleo de *verdade* [*Wahrheit*], isto é, como entidade que possui, realiza, um conteúdo de *verdade* [*Wahrheitsgehalt*]: a singularidade da objetividade da obra de arte decorre, pois, da sua qualidade de entidade de verdade. E, por sua vez, o conteúdo de verdade da obra de arte afigura-se definido como uma decorrência –como possibilidade efetivada– da sua mediação subjetiva. Asseverar–se–ia: a subjetividade é o princípio de verdade da arte. Se, e citando Adorno em *Dissonanzen*, de 1956, “[t]oda a objetividade estética está mediada pela força do sujeito, a qual se apode-

7 “Die Stellung der Subjektivität zur Kunst ist nicht, wie Kant es unterstellt, die der Reaktionsweise auf die Gebilde sondern primär das Moment ihrer eigenen Objektivität, wodurch die Gegenstände der Kunst von anderen Dingen sich unterscheiden” (Adorno, 2003a: 527).

8 “Strikt zu unterscheiden bleibt die betrachtende Subjektivität vom subjektiven Moment im Objekt, seinem Ausdruck sowohl seiner subjektiv vermittelten Form” (Adorno, 2003a: 246).

ra por completo de uma coisa” (Adorno, 2003b: 165)⁹, cumpre avaliar a possibilidade de configuração de um conteúdo de verdade na arte como expressão da sua determinação –da sua mediação– subjetiva, sublinhando, não obstante, que esta não poderá ser compreendida como imediatamente decorrente do sujeito lógico, enunciador de objetivações abstratas. Portanto: o carácter objetivo –e a qualidade de entidade de verdade– do objeto artístico não se determina segundo uma rutura para com a subjetividade enquanto entidade produtora e princípio de verdade, mas, e de um outro modo, a partir da sua recusa em constituir-se como produto imediato do sujeito lógico e objetivante.

A intensificação da mediação subjetiva na obra de arte define o carácter separável e distintivo de tal objeto relativamente ao mero existente empírico e positivo: a objetivação da obra de arte segundo a intensificação da sua mediação subjetiva apresenta-se como possibilidade da sua determinação enquanto entidade de verdade, enquanto entidade que realiza um conteúdo de verdade na sua concretude formal e sensível. Na obra de arte, a mediação subjetiva devém elemento formal artístico. De facto, o denominado ‘formalismo’ de Adorno assenta –ainda que, à partida, paradoxalmente– sobre a noção de subjetividade. Com efeito, a definição de obra de arte segundo Adorno –o objeto artístico como entidade de verdade, configurada no seu ser-outro relativamente à empírea envolvente, e, como tal, avaliada como eminente objeto de pensamento filosófico– apresenta-se traçada segundo uma posição-chave: a consideração da obra de arte como entidade subjetivamente mediada, como objeto mais intensamente determinado (ou configurado) segundo a subjetividade do que os demais objetos. A intensificação da sua mediação subjetiva define-se, pois, como a condição de possibilidade da obra de arte enquanto tal: esta assume-se

9 “[a]lle ästhetische Objektivität ist durch die Kraft des Subjekts vermittelt, die eine Sache ganz zu sich selbst bringt” (Adorno, 2003b: 165).

como entidade de verdade –e como objeto de pensamento filosófico– porquanto se constitua segundo a intensificação da sua mediação subjetiva. Eis a linha de demarcação do objeto artístico, enquanto tal, perante a sua envolvência empírica. Cite-se Adorno a tal respeito: “[a] recente tendência histórica que consiste em colocar toda a ênfase na coisa –afastando, assim, o sujeito e a sua expressão– invalida a distinção entre as obras de arte e os entes reais” (Adorno, 2003a: 421)¹⁰.

A subjetividade impõe-se, não apenas como elemento de objetivação da obra de arte, mas, principalmente, como princípio de verdade desta. O movimento de objetivação –subjetivamente mediado– da obra afigura-se como potencialidade de realização do seu conteúdo de verdade; este assume-se como a dimensão ou o momento distintivos da obra perante o ente empírico. A completa configuração formal da obra nos seus momentos imanentemente objetivos e na sua organização formal sensível –trata-se do procedimento de produção artística subjetivamente mediada– coincide com a elaboração de um conteúdo de verdade que apela, reclama, reivindica a filosofia. Na obra de arte, a subjetividade expressa-se enquanto *forma [Form]* artística, e esta, a forma, devém, por sua vez, conteúdo de verdade remetido à subjetividade.

Por conseguinte, a postura de avaliação da obra de arte como produção e mediação subjetivas, tal como Adorno a apresenta, invalida proclamar tal objeto como entidade *em-si*, como coisa *em-si*, plenamente despojada de contornos subjetivos. A este propósito, importaria referir a denúncia de Adorno contra o primado modernista da *construção [Konstruktion]*, tal como formulado teoricamente por Adolf Loos e artisticamente

10 “Daß mit der historischen Tendenz neuerlich das Schwergewicht sich auf die Sache, weg vom Subjekt, jedenfalls seiner Kundgabe, verlagert, unterminiert weiter die Unterscheidung der Kunstwerke von real Seienden [...]” (Adorno, 2003a: 421).

concretizado, assim crê Adorno, no âmbito da pintura de Piet Mondrian. Ao longo de *Ästhetische Theorie*, os nomes e as obras de Loos e de Mondrian apresentam-se evocados segundo um propósito de condenação estética da postura modernista de proclamação de um ideal de objetividade pura da arte e das correlativas posições avançadas contra a inscrição de dimensões subjetivas nos objetos artísticos. De acordo com Adorno, tal gesto que aspiraria decretar a negação de elementos subjetivos na arte constitui como que uma postura de ingenuidade estética e artística: a anulação e a dissolução deliberadamente proclamadas dos aspetos subjetivos no âmbito dos processos de estruturação formal e sensível da obra de arte –assentes na crença da possibilidade de configuração de uma suposta *imago* da arte como um *em-si* sem sujeito– afiguram-se, sem mais, como impossibilidades artísticas. O ideal de pureza que envolve o primado modernista da construção –configurado segundo a recusa das dimensões subjetivas da arte e a proclamação da estrita autorreferencialidade dos objetos artísticos– impede, segundo Adorno, a possibilidade de avaliação da condição separável, distintiva da arte: em última instância, o objeto artístico apresentar-se-ia reduzido a mera objetivação vazia, inócua, elemento decorativo –ou, ironicamente, no dizer de Loos, *ornamental*. Leia-se Adorno: “...é quimérica a crença segundo a qual a arte se despojaria [...] da sua subjetividade, como que se determinando como um *em-si*, que ela, em todo o caso, pretende simular” (Adorno, 2003a: 43)¹¹.

II.

A elaboração filosófica do conceito de subjetividade estética configura o passo seguinte: a dicotomia entre *espírito* [*Geist*] e *natureza* [*Natur*], mar-

¹¹ [...] ist der Glaube, durch sie entäußere die Kunst sich ihrer Subjektivität und werde scheinlos zu dem An sich, das zu sein sie sonst nur fingiert, schimärisch” (Adorno, 2003a: 43).

ca do idealismo filosófico, apresenta-se evocada por Adorno. Importa, pois, convocar o quadro estético idealista. Contra a postulação hegeliana de progressivo encaminhamento da arte em direção ao puro espírito –a denominada *espiritualização* [*Vergeistigung*] da arte, o encaminhamento teleológico da arte em direção ao espírito plenamente *para-si-*, Adorno desenha uma compreensão relativa ao conteúdo de verdade da arte enquanto expressão da tensão subjetiva entre dimensão espiritual e dimensão natural, como que evocando as posições de Friedrich Schiller presentes em *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1794) acerca do sujeito moderno enquanto entidade não-reconciliada, dividida entre *impulso formal* [*Formtrieb*] e *impulso sensível* [*Sinnestrieb*].

Segundo Adorno, a obra de arte, entidade na qual se inscreve um conteúdo de verdade remetido à subjetividade, assume-se como domínio de *refúgio* [*Zuflucht*] de dimensões subjetivas latentes, oclusas e, em última análise, negativas: trata-se da dimensão natural, sensível, corporal do humano, também designada por Adorno segundo a expressão *a verdade do sujeito* [*Wahrheit des Subjekts*]. Cumpre, neste sentido, avaliar a comensurabilidade entre a *negatividade da arte* [*die Negativität der Kunst*] e a *negatividade do sujeito* [*die Negativität des Subjekts*]: por outras palavras, a negatividade da arte resulta da sua configuração enquanto produto subjetivamente mediado –isto é, o carácter negativo da arte decorre da negatividade do sujeito que naquela se expressa. A noção antropológica de *mimesis* –introduzida no contexto da antropologia por James George Frazer e pensada por Adorno como expressão conceptual referida à dimensão de natureza enquanto determinação do humano– devem noção estética, desenhando, assim, as continuidades teóricas entre *Dialektik der Aufklärung* (1944) e *Ästhetische Theorie* (1970). A noção de *mimesis*, em Adorno, define-se, com efeito, como conceito subjetivo e como conceito estético.

No contexto de *Dialektik der Aufklärung*, o conceito de *mimesis* afigura-se introduzido por Adorno e Horkheimer, não segundo um qua-

dro de pensamento estritamente estético ou relativo ao domínio da teoria da arte, mas no âmbito de considerações respeitantes ao denominado processo de emancipação e constituição da subjetividade perante a natureza; trata-se do delineamento de uma “proto-história da subjetividade” (Adorno & Horkheimer, 2003: 62)¹² que se entrecruza, segundo uma certa vagueza histórica e cronológica, com o processo de determinação do sujeito filosófico moderno. Deste modo, o conceito de *mimesis* assume-se traçado no interior da discussão filosófica concernente à problemática da história da configuração da subjetividade humana desde os seus inícios –dificilmente determináveis em termos cronológicos– até à época moderna e à *Aufklärung*. Ao longo de *Dialektik der Aufklärung*, a noção de *mimesis* –preponderantemente reportada, pois, à problemática filosófica da subjetividade e não a questões de ordem estritamente estética–, apresenta-se continuamente perspectivada segundo a sua referência à dimensão de natureza do sujeito, a qual se constituíra como alvo de supressão no âmbito da elaboração da definição moderna de subjetividade, tal como sustentado por Adorno e Horkheimer; o conceito de *mimesis* afigura-se, neste sentido, como a noção oposta ao conceito idealista de *espírito* [*Geist*].

Na obra referida, Adorno e Horkheimer desenvolvem –citando, sobretudo, *The Golden Bough* (1890) de James George Frazer e *Totem und Tabu* (1913) de Sigmund Freud– uma complexa teorização relativa ao estiolamento de uma faculdade humana, concretizado no decurso do movimento de afirmação da superioridade da subjetividade perante a natureza: a *faculdade mimética* [*das mimetische Vermögen*] ou o *comportamento mimético* [*das mimetische Verhalten*]. Tal perspetivação filosófica relativa ao desaparecimento da faculdade ou comportamento miméticos articula-se com as conceções respeitantes à total racionalização lógica e categorial da natureza –configurada, por seu turno, e em termos epistemológicos, como

12 “Urgeschichte der Subjektivität” (Adorno & Horkheimer, 2003: 62).

objeto de conhecimento— desenvolvida no processo de absolutização da subjetividade segundo a exclusão da dimensão natural humana. No âmbito de tal obra, *Dialektik der Aufklärung*, na qual se intersejam ininterruptamente a filosofia, a crítica cultural e a antropologia, a faculdade ou o comportamento miméticos, parcamente definidos como postura de “adaptação orgânica ao outro” (Adorno & Horkheimer, 2003: 189)¹³ ou “assimilação física da natureza” (Adorno & Horkheimer, 2003: 190)¹⁴, determinam-se pela ausência de afastamento ou distância definidos entre sujeito e natureza, bem como pela não existência de separabilidade de domínios entre o sujeito e o seu outro. Como tal, o exercício pleno da faculdade ou do comportamento miméticos apresenta-se teoricamente remetido para um momento antropológico –a que os dois filósofos, no seguimento de Frazer e de Freud, denominam de “fase mágica” (Adorno & Horkheimer, 2003: 189)¹⁵ – cronologicamente anterior à determinação do antagonismo entre sujeito e objeto e à configuração das relações conceptuais entre a identidade lógica do pensamento subjetivo e a multiplicidade de elementos ônticos concretos que sob aquela deve ser subsumida. Segundo *Dialektik der Aufklärung*, na decorrência de tal processo de emancipação do sujeito e de afirmação da supremacia do espírito sobre a natureza, a faculdade ou o comportamento miméticos do homem para com a natureza constituíra-se como alvo de extirpação; o afastamento do sujeito em relação à natureza revelara-se como condição de possibilidade de constituição da identidade do ego consigo próprio e de apropriação, mediante o trabalho humano enquanto “prática racional” (Adorno & Horkheimer, 2003: 189)¹⁶, do do-

13 “organische Anschmiegung ans andere” (Adorno & Horkheimer, 2003: 189).

14 “leibliche Angleichung an Natur” (Adorno & Horkheimer, 2003: 190).

15 “magische Phase” (Adorno & Horkheimer, 2003: 189).

16 “rationale Praxis” (Adorno & Horkheimer, 2003: 189).

mínio da natureza, até então hostil, o qual, com vista à sobrevivência humana, deveria ser subjetivamente subordinado e dominado: “[a] natureza não deve continuar a ser influenciada pela assimilação, mas dominada pelo trabalho” (Adorno & Horkheimer, 2003: 25)¹⁷. As concepções respeitantes à plena racionalização da natureza –a subsunção da multiplicidade concreta e ôntica sob a identidade lógica do conceito subjetivo– articulam-se, pois, com teorizações concernentes à problemática da técnica.

No seguimento de tais considerações, importará perspetivar a supressão da faculdade ou comportamento miméticos –a qual, em última análise, se assume como efetivação do estiolamento da dimensão de natureza no humano– como fator potenciador da configuração dos modos de pensamento lógico-conceptual enquanto determinações discursivas da subjetividade formal e categorial. Tal como sublinham Adorno e Horkheimer, a “*mimesis* refletora” (Adorno & Horkheimer, 2003: 190)¹⁸, postura humana de assimilação ou continuidade orgânicas e pré-conceptuais para com a natureza, acabara por ser anulada e substituída pela “reflexão dominante” (Adorno & Horkheimer, 2003: 190)¹⁹, isto é, pela conceptualidade lógica subjetiva, sob a qual o humano se definira, enquanto tal, na sua identidade consigo mesmo, forjada e sustentada segundo concepções relativas à superioridade e infinitude da subjetividade perante a natureza, esta perspetivada, por sua vez, como objeto de conhecimento científico e objeto de domínio técnico –em última instância, como domínio oposto. O comportamento mimético humano –“o desejo de perder-se no outro e a este tornar-se igual” (Adorno & Horkheimer, 2003: 193)²⁰ – afigu-

17 “Natur soll nicht mehr durch Angleichung beeinflusst, sondern durch Arbeit beherrscht werden” (Adorno & Horkheimer, 2003: 25).

18 “reflektorische Mimesis” (Adorno & Horkheimer, 2003: 190).

19 “beherrschter Reflexion” (Adorno & Horkheimer, 2003: 190).

20 “der Drang, ans andere sich zu verlieren und gleich zu werden” (Adorno & Horkheimer, 2003: 193).

rara-se suprimido em virtude da configuração e conseqüente postulação dos quadros de conhecimento lógico relativos ao outro enquanto “reconhecimento no conceito” (Adorno & Horkheimer, 2003: 190)²¹, determinados segundo um propósito de “remissão do diverso sob o idêntico” (Adorno & Horkheimer, 2003: 190)²². A distanciação logicamente formulada da subjetividade relativamente à natureza e a autoafirmação do sujeito autorreflexivo que se sabe *para-si* como superioridade e infinitude perante aquela apresentam-se como movimentos insertos no processo de emancipação do espírito, o qual promovera a conseqüente rejeição das dimensões miméticas do humano, consideradas como modos inferiores de vida, devido à sua “união imediata com a natureza circundante” (Adorno & Horkheimer, 2003: 193)²³.

Em *Dialektik der Aufklärung*, o conceito de mimesis apresenta-se, com efeito, delineado no contexto da problemática da subjetividade e da sua relação com a natureza. Procurando traçar como que uma proto-história da subjetividade até à sua configuração idealista, Adorno e Horkheimer elegem o idealismo filosófico alemão –a máxima expressão filosófica da subjetividade enquanto conceito central– como contínuo objeto de atenção: em *Dialektik der Aufklärung*, idealismo filosófico e antropologia assumem-se como os dois domínios teóricos a partir dos quais poder-se-á compreender a noção adorniana de *mimesis*. No seguimento de tais considerações, importará salientar que, no âmbito do pensamento estético de Adorno, a perspetivação relativa ao conteúdo de verdade da arte poderá apresentar-se compreendida segundo o conceito de mimesis –enquanto noção reportada à esfera da subjetividade. No decurso de *Ästhetische*

21 “Rekognition im Begriff” (Adorno & Horkheimer, 2003: 190).

22 “Befassung der Verschieden unter Gleiches” (Adorno & Horkheimer, 2003: 190).

23 “unmittelbaren Vereinigung mit umgebender Natur” (Adorno & Horkheimer, 2003: 193).

Theorie, o pensamento estético adorniano delineia a sustentação respeitante à arte como domínio de convocação da mimesis no âmbito da em-pírea plenamente racionalizada. Cite-se o filósofo: “[n]o caminho da sua racionalidade e através desta, a humanidade sabe, na arte, o que a racionalidade esqueceu e que a reflexão segunda exorta a relembrar” (Adorno, 2003a: 105)²⁴. Tendo presentes as posições de Adorno sobre a *mimesis* enquanto determinação humana, subjetiva, importaria asseverar: o conteúdo de verdade da arte deverá ser perspetivado segundo a sua possibilidade de convocação da dimensão mimética do sujeito. A seguinte afirmação de Adorno apresenta-se ilustrativa sobre tal matéria: “[a] arte é o refúgio do comportamento mimético” (Adorno, 2003a: 86)²⁵.

Cumprirá atentar que, nas páginas de *Ästhetische Theorie* dedicadas à problemática da mimesis enquanto questão remetida à subjetividade, a natureza apresenta-se enunciada como o conteúdo de verdade da arte: “a natureza [é] indiretamente o conteúdo de verdade da arte” (Adorno, 2003a: 121)²⁶. A verdade da arte –concebida como verdade extra–estética– constitui-se como decorrência da sua abertura à *negatividade do sujeito* [*Negativität des Subjekts*], a saber, a *natureza no sujeito* [*Natur im Subjekt*], também denominada por Adorno sob a designação *verdade do sujeito* [*Wahrheit des Subjekts*]. A noção de *mimesis* constitui-se como o elemento teórico que sustenta, no contexto da estética adorniana, a perspetivação do carácter negativo da obra de arte: a abertura da arte à mimesis assume-se, pois, como a condição configuradora da qualidade negativa de tal produção subjetiva; o objeto artístico impõe-se como elemento negativo porquanto convoque

24 “Auf der Bahn ihrer Rationalität und durch diese hindurch wird die Menschheit in Kunst dessen inne, was Rationalität vergißt und woran deren zweite Reflexion mahnt” (Adorno, 2003a: 105).

25 “Kunst ist Zuflucht des mimetischen Verhaltens” (Adorno, 2003a: 86).

26 “Natur mittelbar, der Wahrheitsgehalt von Kunst [...]” (Adorno, 2003a: 121).

e íntegro –enquanto seu conteúdo de verdade– a natureza no sujeito. A comensurabilidade entre a negatividade da arte e a negatividade do sujeito –bem como a convergência entre a verdade da arte e a verdade do sujeito– constitui, pois, um eixo estruturante da filosofia adorniana da arte.

A teorização concernente à noção de *mimesis* –uma noção de proveniência antropológica que, em *Ästhetische Theorie*, se transfigura em noção referida à subjetividade estética– integra um momento crítico no âmbito do pensamento de Adorno relativamente à filosofia da arte segundo Hegel. Se a linha teórica central da estética hegeliana se apresenta formulada sob uma concepção *espiritual* [*geistig*] de arte, no âmbito da qual esta definir-se-ia, enquanto tal e em termos valorativamente qualitativos, segundo o seu progressivo afastamento relativamente à natureza [*Natur*] enquanto domínio a *superar* [*aufheben*], haverá que assinalar o recuo estético efetuado por Adorno no que respeita a consideração da “sobrevivência da *mimesis*” (Adorno, 2003a: 186)²⁷ na arte. Poder-se-ia afirmar: ao longo de *Ästhetische Theorie*, a suposta superação da natureza pela arte postulada no âmbito da estética hegeliana –designadamente no que concerne o curso da história da arte teleologicamente composto pelos três momentos histórico-estéticos *arte simbólica* [*symbolische Kunstform*], *arte clássica* [*klassische Kunst*] e *arte romântica* [*romantische Kunst*]– apresenta-se invertida; de acordo com o pensamento estético de Adorno, a natureza –antropologicamente perspectivada sob o conceito de *mimesis*– retorna na arte como elemento negativo e enquanto conteúdo de verdade, como que invalidando a plena determinação da arte segundo a noção de sujeito enquanto totalidade espiritual. Cite-se Adorno:

[a] arte deve construir-se dialeticamente, pois o espírito nela habita, sem que, todavia, o possua ou o garanta como um absoluto. As obras de arte, conquanto pareçam um ente, são a cristalização do

27 “Fortlebende Mimesis” (Adorno, 2003a: 186)

processo entre esse espírito e o seu outro. Tal implica a diferença em relação à estética hegeliana. Nesta, a objetividade da obra de arte consiste na verdade do espírito transposta para a sua própria alteridade e a ela idêntica. O espírito, segundo Hegel, confundia-se com a totalidade, inclusivamente na arte. Mas, após o desmontamento da tese geral do idealismo, o espírito é somente um momento nas obras de arte; decerto, aquele que produz a arte, mas que não está presente sem o seu oposto. [...] O espírito é constitutivamente não puro nas obras (Adorno, 2003a: 512)²⁸.

A subjetividade estética, tal como elaborada por Hegel segundo a concepção de entidade plenamente espiritual, apresenta-se como objeto de reformulação teórica no âmbito das posições estéticas adornianas. A teorização respeitante à subjetividade estética –entidade de produção e princípio de configuração do conteúdo de verdade da arte– anuncia-se como momento fulcral no âmbito do pensamento estético de Adorno: tal não significa, pois, o abandono filosófico da noção de subjetividade enquanto conceito estético central, mas a sua reformulação crítica a partir do quadro estético hegeliano. Trata-se, poder-se-ia sustentar, de uma aspiração filosófica de configuração

28 “Dialektisch ist Kunst insoweit zu konstruieren, wie Geist ihr innewohnt, ohne daß sie ihn doch als Absolutes besäße oder ihn garantierte. Die Kunstwerke sind, mögen sie noch so sehr ein Seiendes scheinen, Kristallisation des Prozesses zwischen jenem Geist und seinem Anderen. Das impliziert die Differenz von der Hegelschen Ästhetik. In dieser ist die Objektivität des Kunstwerks die in ihre eigene Andersheit übergegangene und mit ihr identische Wahrheit des Geistes. Ihm ward Geist eins mit der Totalität, auch in der Kunst. Er ist aber, nach dem Sturz der Generalthesis des Idealismus, in der Kunstwerken bloß ein Moment; das zwar, was sie zur Kunst macht, doch gar nicht präsent ohne das ihm Entgegengesetzte. [...] Der Geist in den Werken ist konstitutiv nicht rein” (Adorno, 2003a: 512).

de uma nova subjetividade estética, a qual, não obstante, traduz como que uma postura de evocação filosófica da antiga antinomia idealista entre espírito e natureza; de facto, a perspetivação adorniana de subjetividade estética afigura-se, de certo modo, filosoficamente próxima das teorizações de Friedrich Schiller relativas à tensão não-conciliada entre espírito e natureza no âmbito da subjetividade moderna, tal como expostas em *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1794) e em *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795). A pretendida reconciliação [*Versöhnung*] hegeliana entre espírito e natureza assume-se, pois, novamente quebrada no âmbito do pensamento estético de Adorno.

Não obstante o que acima se enuncia, o carácter de autorreflexividade subjetiva da arte –que a sua experiência filosófica potencia e intensifica– apresenta-se como um eixo estético de origem hegeliana que Adorno prolonga e consagra. Todavia, o momento de saber-de-si do sujeito, possibilitado e realizado mediante a experiência filosófica da arte, não redundando, assim adverte Adorno, na univocidade da afirmação da subjetividade enquanto entidade autonomamente espiritual, mas, ao invés, na confrontação do sujeito com a natureza enquanto domínio não absolutamente outro. No âmbito da estética adorniana, cumprirá perspetivar a experiência filosófica da arte como ocasião de saber-de-si da subjetividade na sua determinação mimética, natural, continuamente representada como alteridade e postulada como elemento ausente da definição filosófica de sujeito. Segundo a expressão de Adorno, a *verdade do sujeito* –passível de determinação através da experiência filosófica da obra de arte– constitui-se, não através da efetivação da autoafirmação da subjetividade enquanto entidade plenamente espiritual, mas, em contraste, como potencialidade de revelação dos estratos miméticos do humano, concebidos como dimensão latente, oclusa, da própria subjetividade.

Importará elucidar, insistindo, que não se trata de rejeitar a perspetivação da influência do quadro estético hegeliano no âmbito da filosofia

da arte segundo Adorno: cumprirá, num outro sentido, avaliar a reconfiguração crítica da noção adorniana de subjetividade estética relativamente ao conceito hegeliano de sujeito espiritual enquanto princípio de verdade da arte. Sob o olhar de Adorno, a estética hegeliana –teleologicamente elaborada como estética do espírito– denunciaria uma postura filosófica de descuramento da dimensão de mediatidade da obra de arte e do seu conteúdo de verdade: o espírito, enunciado como princípio de verdade do objeto artístico, transfigurar-se-ia em elemento teórico imediatamente postulável no âmbito da experiência filosófica de tal objeto. De acordo com Adorno, o procedimento estético perante a obra de arte, tal como desenvolvido por Hegel, anularia a confrontação do pensamento e da conceptualidade filosóficos com a negatividade da arte –e, correlativamente, com a negatividade do sujeito. Neste sentido, a orientação teleológica da estética hegeliana, tal como interpretada por Adorno, conduziria à postulação da mesmidade identitária do sujeito enquanto entidade totalmente espiritual, promovendo, em última análise, a supressão do propósito dialético continuamente sustentado no contexto do pensamento hegeliano: “paradoxalmente, a metafísica do espírito de Hegel provocara a reificação do espírito na obra de arte enquanto ideia fixável” (Adorno, 2003a: 141)²⁹.

No âmbito da estética hegeliana, a proclamação da autonomia da denominada *arte romântica* [*die romantische Kunst*], momento teleológico final dos modos de determinação do espírito em objetivações artísticas, anuncia-se como decorrência do movimento de realização da liberdade do espírito relativamente à natureza; por conseguinte, a afirmação plena do espírito –erigido em “conceito-maior sistemático” (Adorno, 2003a: 141)³⁰ – na arte denunciaria, sob o olhar de Adorno, a impossibilidade de

29 “Paradox bewirkt die Hegelsche Geistesmetaphysick etwas wie Verdinglichung des Geistes im Kunstwerk zu dessen fixierbarer Idee [...]” (Adorno, 2003a: 141).

30 “systematischen Oberbegriff” (Adorno, 2003a: 141).

perspetivação filosófica do seu carácter negativo. No contexto da estética hegeliana, tal como lida por Adorno, a conceção de conteúdo de verdade da arte perderia a sua dimensão de negatividade: o espírito total, afirmado e postulado no interior do círculo da sua autoidentidade ou mesmidade, transfigurar-se-ia em elemento afirmativo.

Segundo a perspetivação de Adorno, a estética de Hegel denuncia uma transfiguração –ou, porventura, de modo mais rigoroso: desfiguração– do pensamento dialético em pensamento da identidade. Em *Negative Dialektik*, de 1966, Adorno apresenta a sua conceção de *pensamento dialético negativo* [*negatives dialektisches Denken*], censurando o gesto hegeliano que promovera a identidade espiritual como telos do pensar filosófico. De acordo com as posições de Adorno, tal como expostas na referida obra *Negative Dialektik*, o pensamento dialético –e correlativamente, a estética– deve movimentar-se entre contradições, elementos opostos, atentando sobre a não-identidade que emerge no âmbito da experiência do pensar e, concertadamente, recusando a elaboração de uma reconciliação afirmativa total, desenvolvida, por seu turno, sob o eixo de uma identidade acabada e incólume. Leia-se Adorno: “[o] círculo da identificação, a qual, em última instância, nunca identifica senão a si mesma, foi elaborado pelo pensamento que nada tolera fora de si; o seu confinamento é a sua própria obra” (Adorno, 2003c: 174)³¹.

Tal como assevera Adorno, a estética, enquanto pensamento dialético, deve delinear-se segundo a sua prerrogativa consistente na reflexão sobre a *não-identidade* [*die Nichtidentität*]. Relativamente à dialética –identitária– de Hegel, importaria advertir: a filosofia “não deve preparar o fantasma de um todo” (Adorno, 2003c: 25)³². A tal respeito, o *pensamento dialético negati-*

31 “Der Zirkel der Identifikation, die schließlich immer nur sich selbst identifiziert, ward gezogen von dem Denken, das nichts draußen duldet; seine Gefangenschaft ist sein eigenes Werk” (Adorno, 2003b: 174).

32 “Sie [die Philosophie] soll nicht das Phantasma eines

vo –tal como definido por Adorno– configura-se segundo o gesto filosófico de “fazer estalar a aparência de identidade” (Adorno, 2003c: 152)³³; pois “[s]ecretamente, é a não-identidade o *telos* da identificação, o que nesta se deve salvar” (Adorno, 2003c: 152)³⁴. Asseverar-se-ia: o pensamento estético, perspetivado por Adorno a partir dos contornos de uma dialética negativa, deverá desenvolver-se segundo a não-identidade; a estética filosófica deverá, pois, integrar um imperativo de atenção direcionada à não-identidade.

Por conseguinte, a dicotomia idealista entre *sujeito* [*Subjekt*] e *natureza* [*Natur*] –reformulada por Adorno segundo a recuperação do termo idealista *espírito* [*Geist*] e a introdução da noção antropológica *mimesis*–apresenta-se teoricamente transposta para o âmbito da obra de arte enquanto domínio subjetivamente produzido e mediado. A estrutura dicotômica da subjetividade –a qual se constitui, não como entidade espiritual pura, mas segundo a tensão dialética entre dimensão espiritual e dimensão negativa, não-idêntica, mimética– assume-se compreendida como a sustentação teórica da noção adorniana de conteúdo de verdade do objeto artístico: a dialética entre espírito e *mimesis* envolve a definição de conteúdo de verdade da obra de arte segundo Adorno.

A experiência filosófica da obra de arte –avaliada como experiência de autorreflexividade do sujeito sobre si mesmo através da sua objetivação artística– deverá desenvolver-se, não no interior da lógica da autoidentidade subjetiva ou espiritual, mas mediante a potencialidade de confrontação do sujeito com o *não-idêntico* [*das Nichtidentische*], o qual, importará esclarecer, não constitui o absolutamente outro, a alteridade ontologicamente mais ir-redutível, mas a sua própria dimensão de negatividade.

Ganzen bereiten” (Adorno, 2003c: 25).

33 “[...] den Schein von Identität spreng[en]” (Adorno, 2003c: 152).

34 “Insgeheim ist Nichtidentität das Telos der Identifikation, das an ihr zu Rettende” (Adorno, 2003c: 152).

III.

Eis o ponto de distância entre Adorno e a estética pós-moderna: o pensamento adorniano prolonga, com efeito, o idealismo, designadamente no que concerne o seguinte: a consideração da obra de arte como produto e mediação subjetivas e como ocasião de autorreflexividade subjetiva – como ocasião de saber-de-si do sujeito (através ou mediante a arte); e, especialmente: a assunção da noção filosófica de sujeito ou subjetividade como princípio de verdade da arte. A experiência filosófica da obra de arte configura-se como experiência subjetiva: a autorreflexividade subjetiva envolve a experiência filosófica da obra – trata-se da experiência de saber-de-si do sujeito na sua negatividade latente. *Verdade da arte, verdade da filosofia e verdade do sujeito* convergem entre si. A indagação do conteúdo de verdade da obra de arte – o elemento que a define como entidade crítica, negativa (política, se quisermos) face à empírea – assume-se como tarefa da filosofia. O movimento de pensar filosoficamente o objeto artístico – o movimento de determinação filosófica do conteúdo de verdade da obra de arte – desdobra-se em saber-de-si do sujeito. Indagar filosoficamente a verdade da arte – mediante a atenção dedicada aos seus elementos formais, e não aos conteúdos discursivamente expressos (é através da mediação da forma artística que o sujeito se expressa enquanto tal)³⁵ – equivale, em última instância, a determinar filosoficamente a verdade do sujeito (enquanto verdade filosófica). Leia-se Adorno: “[e]le [o sujeito] descobre a verdade da obra como se ela houvesse de ser a sua própria verdade. O instante desta passagem é o mais elevado da arte” (Adorno, 2003a: 401)³⁶.

35 Recorde-se a preferência de Adorno pelas formas da atonalidade musical de Schönberg, especialmente *Pierrot Lunaire* e *Erwartung*.

36 “ihm geht die Wahrheit des Werkes auf als die, welche auch die Wahrheit seiner selbst sein sollte. Der Augenblick

A noção de *verdade* [*Wahrheit*] segundo Adorno –no que respeita a arte, bem como a filosofia– assume-se continuamente perspectivada como autorreflexividade subjetiva, como saber-de-si do sujeito. De facto, a noção de *verdade* [*Wahrheit*], tal como Adorno a concebe, define-se segundo a noção-maior de sujeito/subjetividade e da sua possibilidade de autorreflexividade. A prerrogativa da filosofia sobre a arte assume-se justificada: cumpre avaliar a possibilidade de um modo de pensamento que permita pensar a verdade da obra de arte como decorrência da sua determinação subjetiva. *Arte, filosofia e subjetividade* desenham um mesmo eixo teórico no interior do pensamento de Adorno: a arte reclama a determinação filosófica da sua verdade, e o pensar filosófico, por seu turno, define-se como possibilidade de determinação da verdade do sujeito –como saber-de-si da subjetividade.

A elaboração de tal eixo teórico –*arte, filosofia e subjetividade*– traduz, em última instância, uma singular postura do pensamento de Adorno: a crescente –ou, dir-se-ia, obsidiante– perspectivação do carácter eminentemente excepcional da arte sobre os demais objetos do pensar filosófico. No contexto dos últimos escritos de Adorno, a obra de arte –entidade de verdade subjetivamente produzida e configurada– afigura-se avaliada como objeto privilegiado do pensar filosófico, ou, porventura, de modo mais rigoroso, como objeto único sobre o qual a filosofia deverá debruçar-se, determinando-o na sua verdade. Com efeito, segundo Adorno, a tarefa da filosofia consiste na elaboração de modos conceptuais passíveis de consideração da convergência entre a verdade da arte e a verdade da subjetividade.

Concluindo, importaria ter presente: a dimensão *crítica, negativa* – ou, se quisermos, *política*– da obra de arte decorre da sua condição de convocação e expressão da verdade da subjetividade. O objeto artístico é

dieses Übergangs ist der oberste von Kunst” (Adorno, 2003a: 401).

tão crítico, negativo e político quanto subjetivo. Por outras palavras: o objeto artístico é crítico, negativo e político, porquanto se configure como intensamente mediado pela subjetividade, que nela, na arte, se expressa. O elemento político da obra de arte corresponde, por conseguinte, ao seu elemento subjetivo –isto é, a sua possibilidade de desvelamento de uma verdade subjetiva latente, negativa, não manifesta da subjetividade– que, segundo Adorno, somente a arte possui a prerrogativa de expressão. A obra de arte –o objeto artístico como *o elemento cortante [das Schneidende]*– impõe-se como convocação de uma subjetividade oculta sob a ordem de objetividades dominantes, sob o estado de coisas dominante. A existência da arte é, em si mesma, política –porque subjetiva, não mais do que isso.

Referências

- Adorno, Theodor W.** (2003a). *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- ____ (2003b). *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- ____ (2003c). *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- ____ & Horkheimer, Max (2013). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.
- Bernstein, Jay M.** (1992). *The Fate of Art: Aesthetic Alienation From Kant to Derrida and Adorno*, Cambridge, UK, Polity Press.
- ____ (2006). *Against Voluptuous Bodies: Late Modernism and the Meaning of Painting*, Stanford, Stanford University Press.
- Frazer, James G.** (1994). *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, Oxford, Oxford University Press.
- Freud, Sigmund** (2001). *Totem e Tabu. Alguns Pontos de Concordância entre a Vida Psíquica dos Selvagens e a dos Neuróticos*,

Lisboa, Relógio d'Água.

Hegel, Georg W.F. (1970). *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3 vols., Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Menke, Christoph (1988). *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Schiller, Friedrich (1994). *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

_____ (2003). *Sobre Poesia Ingénua e Sentimental*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

**Transfigura-
ciones estético-
políticas. Una
reflexión
sobre *Street Art*
y la obra
de Banksy**

Raquel Cascales

Transfiguraciones estético-políticas. Una reflexión sobre Street Art y la obra de Banksy

Raquel Cascales

El grafiti, tal y como lo entendemos en nuestro días, no posee una larga trayectoria. Sin embargo, si entendemos el grafiti como una mera marca en los muros, podemos rastrear su historia desde las pinturas rupestres, ya sean las de Altamira o Lascaux, o las inscripciones mayas de Tikal, en Guatemala (Kampen, 1978: 155-180). Ahora bien, ¿son obras artísticas esas obras? Hace muchos años, el propio Arthur Danto señalaba cómo “a los pintores de Lascaux nunca se les hubiera ocurrido que estaban produciendo arte en esos muros. A menos que hubiera habido estetas neolíticos” (Danto, 1964: 581). En efecto, esas pinturas se enmarcan mejor en ritos mítico-religiosos que en una producción artística. Pero ¿qué ha pasado para que algo que nunca se concibió como arte acabara en los museos? En este artículo trataré de mostrar la transfiguración que sufre el grafiti hasta ser considerado como arte. Para ello, en primer lugar, el uso político que siempre se le ha dado en las guerrillas urbanas, donde nació.

En segundo lugar, me serviré de la filosofía del arte de Arthur Danto para explicar cómo es posible que entrara en la categoría de arte. Por último, presentaré el caso de Banksy como un ejemplo paradigmático en el que puede verse cómo en este tipo de arte van de la mano la parte artística y el contenido político.

Los orígenes del grafiti

No hay unanimidad sobre la procedencia del término, pero la etimología parece remontarse al verbo griego *graphein* (“escribir”, “dibujar”, “garabatear”), que pasó al italiano como *graffiare* (Garí, 1995). Regina Blume sostiene, basándose en este origen, que la palabra que nosotros utilizamos hoy deriva de la palabra italiana *sgraffito*, pues las primeras inscripciones encontradas se habrían realizado utilizando la técnica del esgrafiado, es decir, la incisión de una superficie dura con algún elemento cortante con el fin de dejar una huella (Kozak, 2004). Hoy en día, el término se utiliza tanto para imágenes como para palabras.

A lo largo del tiempo, el término del grafiti ha ido ampliando su significado y adquiriendo connotaciones que han cargado de sentido este simple registro denotativo. En la época antigua, el grafiti sólo hacía alusión a palabras trazadas con una punta metálica sobre la pared o sobre monumentos no destinados a ese uso. En este punto tan temprano, encontramos ya algunos elementos esenciales del grafiti, que siguen manteniéndose en nuestros días: su dimensión pública y su faceta de expresión ilegítima en cuanto a su lugar de difusión. A eso habría que añadir que si se utilizan los lugares urbanos comunes es precisamente con el fin de denunciar o protestar por algún hecho que haya tenido lugar en la urbe, tal y como señala Russo (1986: 62).

Este modo de expresión revive con especial fuerza en épocas de crisis. Un ejemplo cercano y muy significativo lo tenemos en la Alema-

nia de la II Guerra Mundial, en la que pueden encontrarse pintadas en las paredes obra tanto de los nazis, como de los estudiantes del movimiento de la Rosa Blanca contrarios al régimen (Ganz y Manco, 2004: 8). También de esta época es el caso del conocido “Kilroy was here”, que empezó siendo una marca en las planchas de los barcos y a través del transporte de tropas acabó recorriendo Europa (Figuerola, 2014: 247). En línea con este uso político del grafiti pero todavía no artístico, cabe destacar el movimiento estudiantil parisino de mayo del 68. Dicho movimiento trataba subvertir el orden establecido y todo lo que representaran los valores modernos, burgueses y capitalistas. Estas reivindicaciones ya se venían realizando por las vanguardias desde los años veinte, pero es interesante poner de manifiesto que este fue el primer movimiento juvenil, estudiantil. Los estudiantes inundaron las calles y tomaron los edificios públicos de París, donde dejaron sus famosos lemas grafitados por las paredes: “Seamos realistas, pidamos lo imposible”; “Debajo de los adoquines está la playa” o “La imaginación al poder”. Claudia Kozak describe este acontecimiento de la siguiente manera: “Contra el lenguaje funcionarizado de la burocracia y del control administrado de la vida, pero también contra la palabra poética reducida al arte institucionalizado, propusieron sacar la poesía a la calle a través de una poesía sin poema” (Kozak, 2004, IX).

De la calle al museo

La década de los sesenta es una época de rebelión y ruptura con el tiempo precedente y tiene unas manifestaciones urbanas muy marcadas. Además del citado mayo del 68, cabe mencionar los movimientos rockeros, los hippies, los punks o los graffiteros. Todos estos movimientos trataban de romper de una u otra forma con el orden establecido, a la par que buscaban configurar una cultura con una estética e intereses propios.

De alguna manera se puede decir que fueron movimientos que se

resistieron a la homogeneización cultural que imponía la cultura moderna. Frente a la uniformización moderna, se presenta la pluralidad postmoderna; el posmodernismo se caracteriza por la explosión de variedad y pluralidad. La ciudad se convierte así en esta época postmoderna en un collage de grupos distintos y de discursos plurales. En este contexto, en las grandes urbes norteamericanas los jóvenes afroamericanos, como los *Black Panther* y latinos adquieren una fuerte conciencia y desarrollan una identidad estética (pinturas, música, ropa) que no sólo les distingue del resto, sino que les permite enfrentarse al resto y mostrar su superioridad.

Uno de los movimientos que más fuerza adquirió en los barrios de Nueva York fue el hip hop. Dentro de este movimiento urbano, se pueden distinguir varias ramas, una parte vocal y musical representada por los raperos (Mc's), una parte más física, dedicada al *Break Dance*, y una parte más visual representada por los graffiteros o *writers*, como se denominaron en aquel momento. Aunque toda esta cultura, principalmente conformada por afroamericanos y latinos, era de por sí minoritaria, al grafiti le correspondía una mayor clandestinidad debido a su ilegalidad. No obstante, cualquiera de dichas manifestaciones era un campo de enfrentamiento cultural (no entraban las armas) con otros grupos.

Sin embargo, la clandestinidad de los graffiteros saltó por los aires cuando en 1971 apareció en el *New York Times* un artículo titulado “Taki 183’ Spawns Pen Pals” en el que se hablaba del grafitero Taki 183, un adolescente de 17 años de origen griego, llamado Demetrius (Castleman, 1982: 135). La firma de Demetrius era un ejemplo entre tantos de las muchas firmas pintadas en las paredes que podían encontrarse durante esa época. Solían consistir en un pseudónimo seguido de un número, generalmente su número de vivienda, y constituían un modo relativamente fácil de identificación del artista. Aunque hubo muchos¹, Taki 183 fue de

¹ Otros ejemplos de esa época son: Frank 207, Chew 127 o Julio 204 (Mailer y Naar, 2009).

los primeros en conseguir pasar de los camiones de helados neoyorkinos a las paredes de metros y aeropuertos de distintas ciudades americanas como New Jersey o Connecticut, provocando una verdadero contagio entre los jóvenes de estas ciudades.

Debido a este auge del grafiti, los ayuntamientos comenzaron una cruzada contra ellos. El número había ascendido hasta tal punto que la eliminación de los grafitis y las pintadas del metro neoyorquino costaba a la administración americana 300.000 dólares cada año². En estos años, mientras la administración se dedica a limpiar la ciudad, se van multiplicando los “tags” y van surgiendo diferentes estilos cada vez más sofisticados: de la simple firma se pasa a utilizar dos colores o añadir rellenos hasta llegar al estilo abombado o inflado que terminaría convirtiéndose en el más usado. El conjunto gráfico, al que también se fueron añadiendo imágenes, adquirió tal complejidad y refinamiento que dio lugar a un estilo propio denominado *Wild Style*, dentro del cual muchos grafiteros pudieron desarrollar un estilo personal, reconocible por el resto de sus compañeros.

Dentro de la historia que estoy narrando, esencial para entender las connotaciones propias del grafiti, un momento especialmente relevante es aquel en el que los grafitis abandonan las paredes y saltan a los vagones de metro y tren. Este hecho, en apariencia insignificante, supuso un aumento en la difusión del grafiti. De forma involuntaria, los vagones se convirtieron en escaparates publicitarios en movimiento. Realizar un grafiti en un vagón no resultaba nada fácil, ya que debían realizarse a una gran velocidad y era necesario conseguir pasar desapercibido una vez realizado, razón

2 En una entrevista del New York Times se le pregunta a “Taki” por este asunto, a lo cual responde poniendo en cuestión cómo las campañas políticas llenan de carteles las paredes del metro en época de elecciones: “I work, I pay taxes too and it doesn’t harm anybody” (“Taki 183’ Spawns Pen Pals”, New York Times, 21/7/1971).

por la cual esos grafiteros adquirirían gran prestigio. Este nuevo soporte remarcaba la crítica al orden establecido, pues se servía del mobiliario urbano y, además, mostraba cómo algunos grupos se mantenían al margen de la ley.

La dureza de las medidas que progresivamente fueron tomando las autoridades, como grandes multas, prohibiciones y más seguridad, no consiguieron acabar con las pinturas urbanas. En vez de ello, estimularon el ingenio de los grafiteros, que comenzaron a agruparse en distintos grupos como los “Crews” o los “Wanted” con el fin de alcanzar mayores espacios creativos y no ser descubiertos. Estos grupos, que en algunos casos llegaron a alcanzar los setenta integrantes, desarrollaron nuevas técnicas, elaboraron tipografías más complejas y comenzaron a introducir elementos de la cultura popular. El grafiti se estaba alejando de las meras firmas, de las meras pintadas vandálicas, y estaba alcanzando cotas artísticas insospechadas.

Un ejemplo de ello es que, en 1979, Fab 5 Freddy y Lee Quiñones llevan a cabo una de las primeras exposiciones de grafiti en Italia, lo que condujo a diversas galerías a aceptar trabajos de este estilo. El caso más significativo a este respecto es el del artista Jean Michel Basquiat, que comenzó firmando como “SAMO” (*SAME Old shit*) en las paredes del Bronx para pasar a ser considerado como un poeta callejero y, posteriormente, alcanzar fama mundial (Emmerling, 2003: 13-14).

Por otro lado, diversas publicaciones ayudaron a dar una visión más unitaria sobre el mundo del grafiti. En 1982, Craig Castleman publica la primera descripción de esta nueva cultura en su libro *Getting Up. Subway Graffiti in New York*. Dos años más tarde, en 1984 los fotógrafos Henry Chalfant y Martha Cooper publicaron su libro conjunto *Subway Art*, en el que podía contemplarse una documentación de años de grafitis urbanos. Al mismo tiempo, la película *Wild Style* dirigida por Charlie Ahearn (1983) consiguió darle una cobertura mundial a un movimiento que estaba destinado a entrar en el mundo del arte.

Estos hechos ponen de manifiesto que se había producido una transformación en el mundo del grafiti, que hasta los años ochenta se había caracterizado, como he tratado de demostrar hasta aquí, por provenir de culturas urbanas periféricas que mostraban su descontento con la sociedad a través de un medio ilegal. ¿Qué es lo que había cambiado para considerarlo ahora como arte? Al mismo tiempo, esta realidad también indica que se había producido grandes transformaciones en el mundo del arte. ¿Qué es lo que había cambiado en el arte para que pudiera el grafiti entrar en sus dominios? A continuación, trataré de explicar a través de la reflexión filosófica de Arthur Danto cómo se produjo esta transformación artística que dio lugar al postgraffiti.

La transfiguración estética del *Street Art*

Es precisamente en estos mismos años, concretamente en 1984, cuando Arthur Danto proclama lo que él considera el “fin del arte”. Aunque el filósofo americano defiende que el “fin” se había producido en 1964, no se tomó conciencia de este hecho hasta los años ochenta.

Este “fin” del que habla Danto es el fin de un modo de comprender el arte. Uno de los factores principales que tiene en cuenta para hablar de fin es la toma de conciencia y la consiguiente autonomía que el arte adquiere en esa época. La obra de Warhol, que había llevado a la reflexividad comenzada por Duchamp hasta el extremo, mostraba que la esencia del arte no está a nivel perceptivo, sino intelectual. La indiscernibilidad de las *Cajas de Brillo* de Warhol ponía de manifiesto la verdadera pregunta del arte y conducía a la transformación del arte en filosofía. Dicha transformación liberaba al arte del sometimiento que había sufrido hasta entonces.

Esto quiere decir que sólo cuando el arte dejó de estar dominado por teorías ajenas a él, ya fueran filosóficas o históricas, que determinaban cuál era la forma correcta de hacer arte, la filosofía podía plantearse tam-

bién la esencia del arte, independientemente de esas apariencias externas. La formulación de la pregunta filosófica relativa a la naturaleza del arte no pudo ser formulada hasta que el arte adquirió una forma de conciencia elevada y, precisamente por ello, estimuló también un nuevo nivel de conciencia filosófica. Como el mismo Danto dice, “sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar el arte filosóficamente. Y fue allí donde se asentó la posibilidad de una verdadera filosofía general del arte” (Danto, 1999: 36).

Aunque no cabe aquí explicar toda la filosofía dantiana, sí deseo resaltar dos rasgos que pueden ayudar a entender la transfiguración del grafiti en arte. El primero de ellos es que Danto cree estar en condiciones de poder ofrecer una definición del arte válida para todo tiempo y lugar, una definición filosófica que no se corresponda con ninguna corriente o poética determinadas, sino que se haga cargo de la esencia profunda del arte. Aunque Danto no da una definición cerrada, en *La transfiguración del lugar común* sí establece al menos dos condiciones necesarias que toda obra debe tener para ser considerada arte: “ser sobre algo” (*aboutness*, referencialidad) y “encarnar ese significado” (*embodiment*). Ambas pueden resumirse como “significados encarnados”. Estas condiciones posibilitan explicar cómo un objeto común, banal, se transfigura en una obra de arte.

En segundo lugar, en *Después del fin del arte*, Danto alude al “fin del arte” como el fin de cierta narrativa que se desplegó en la historia del arte durante siglos, y que llega a su fin al liberarse de las distintas narrativas que se han presentado a lo largo de la historia del arte. De esta manera, Danto apunta al fin de la “historia del arte” y señala el inicio de la época posthistórica. Así pues, lo que Danto intenta poner de manifiesto es que la marca histórica del presente consiste precisamente en que “no hay ninguna narrativa maestra aplicable” (Danto, 1999: 120). Y esto significa, a su vez, que aunque aparezcan nuevas narrativas, ninguna se alzará de forma hegemónica, ni se creará que tienen un rumbo teleológico fijado.

Una de las características que se derivan de la falta de una narrativa maestra es que ya no puede haber eventos que queden fuera de la narrativa, que queden en el “linde” de la historia del arte. Con esta expresión hegeliana lo que pretende decir es que durante mucho tiempo ha habido hechos, movimientos, pintores, obras que sucedieron pero que no se consideraron significativos dentro de la narración histórica. Una vez se ha dado paso a la época posthistórica, cabe atender a todos los elementos que quedaban en los márgenes. Por tanto, se puede afirmar que a partir de entonces las distintas opciones artísticas son válidas y que no existen más coerciones al artista que las que él mismo se quiera imponer³.

Desde el punto de vista del arte, este recorrido comienza a hacerse cada vez más visible a partir de las vanguardias históricas. Estas criticaron el orden establecido e institucional tanto en el mundo del arte como el social. Pero su camino no fue solamente destructivo, sino también profundamente positivo, pues su fin era conseguir más unión entre el arte y la vida. Y este objetivo anulaba las distancias impuestas por los cánones. También supone un paso adelante en este sentido el deseo de acabar con la distinción entre arte popular y arte elevado, una marca común del *Pop Art*.

En este sentido, artistas como Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Jim Die, Tom Wesselman o James Rosenquist llevaron a cabo toda una transfiguración de la vida cotidiana y sus referentes en obras de arte, pero

3 Por esta razón, “decir que la historia terminó es decir que ya no existe un linde de la historia para que las obras de arte queden fuera de ella. Todo es posible. Todo puede ser arte” (Danto, 1999: 127). Ahora bien, siempre que en Danto se haga una afirmación de este tipo es importante señalar su contrapunto, pues el hecho de que todo pueda ser arte no implica que todo lo sea. A este respecto afirma: “Sigue siendo cierto que las obras de arte constituyen una serie limitada de objetos. La diferencia es que no resulta tan fácil identificarlos como tales” (Danto, 2005: 54).

ninguno consiguió lo que Warhol. Con este artista, la distancia entre el arte y la vida desaparece. El deseo de acabar la concepción del arte como algo elevado y separado de la vida no es exclusiva de Warhol, ni del pop art, sino que está muy presente en el arte de los años sesenta como reacción frente al arte abstracto dominador del panorama artístico de ese momento. No obstante, la obra de Warhol puede verse como un elogio y canto al estilo de vida estadounidense, no porque incluya elementos pop en el arte elevado, sino porque convierte los elementos cotidianos en arte, elevando así la vida cotidiana.

Frente al arte abstracto preocupado por el medio del arte y con un discurso demasiado oscuro para el público medio, el “pop se puso contra el arte como totalidad a favor de la vida real” (Danto, 1999: 144). De esta forma, el arte pop mostraba que el arte no es un ámbito separado de otras esferas de la vida. O dicho de forma más radical, que no hay distinción entre arte y vida. La continuidad de estos planteamientos con el mundo del grafiti, que se empieza a hacer visible a partir de los años 70, es evidente. Lo que los grafiteros plasman es la vida de la calle, es la vida de la calle la que los grafiteros transfiguran para convertirla en arte. Es un arte para todo el mundo y es un arte vivo.

En este contexto destaca, por supuesto, el desarrollo en esta misma década del arte performativo, en el que se busca la participación activa del espectador hasta el punto de que deje de cumplir ese rol y pueda ser co-autor (Snyder, 2010). Pero también puede encontrarse este mismo espíritu colaborativo en cualquier otro género como en el artivismo o el *Street Art*. Los artistas reunidos en torno al *Street Art* dieron mucha más importancia a lo colectivo en el proceso creativo, difundiendo nuevas formas de producción y de sociabilidad entre los que generan las obras, así como con el espectador, pues constantemente invitan a la participación pública.

Todo este planteamiento lleva como de la mano a un necesario

cambio del concepto de artista y de museo, sin el cual el *Street Art* tampoco hubiera sido posible. El rechazo a la concepción romántica y cultural del autor individual y de la expresión privada condujo a considerar que todo el mundo puede ser artista. Esto llevó consigo un aumento de las prácticas colaborativas y participativas, que en muchas ocasiones son obras anónimas, puntuales y directas. En este contexto, se entiende mejor la postura de Banksy: aunque todo el mundo conozca su obra, él decide seguir en el anonimato.

Al mismo tiempo, también cabe señalar cómo el museo ha visto desaparecer la posición privilegiada que tenía dentro de la narrativa de la historia del arte. No se trata sólo de que se hayan multiplicado las posibilidades expositivas, sino de que se hace muy presente la consideración de que sólo entra en el museo lo que está muerto (de hecho, en el Louvre sólo podían entrar los cuadros de los autores que hubieran muerto). El arte que permanece vivo está en la calle y ahí es donde desea estar para no morir. En este sentido, las obras que se engloban bajo el concepto de *Street Art* tienen en común su reclamo de la calle como ámbito de producción y exhibición, sin intermediarios ni instituciones que las avalen. Además, todas ellas tienen una intención artística o expresiva, que al reivindicar el espacio público tienen siempre una connotación social y política, incluso en aquellos casos que sólo parece un mero embellecimiento de las paredes.

En este sentido, el “fin” de las formas unívocas de entender el arte, así como la definición de arte dantiana de condiciones necesarias, permiten dar cuenta de cómo el grafiti se convierte en arte. La trayectoria vista hasta ahora ha mostrado cómo el grafiti era mayormente una forma de reforzar la identidad individual o grupal de grupos pandilleros y marginales. A partir de los años ochenta, como ahora veremos, es cuando el grafiti se distancia de su lugar de origen para dar paso a un verdadero movimiento artístico.

El grafiti como arte

La segunda generación de grafiteros en los años ochenta ya no provenía necesariamente de sectores marginales. Eran estudiantes de bellas artes o directamente artistas que deseaban innovar nuevas técnicas expresivas y expandir sus obras más allá de los lienzos. Fueron ellos mismos los que, queriéndose alejar de las connotaciones vandálicas, comenzaron a usar el término postgrafiti o neografiti (Manco, 2002).

El lenguaje gráfico del postgrafiti pretendía alejarse de las batallas callejeras, por lo que sus autores no se limitaron a experimentar con las tipografías y los esprais, que había sido la técnica principal y prácticamente única hasta entonces, sino que fueron más allá, tal y como ha señalado Lewisohn (2008: 15-23). Transformaron el contenido, que dejó de ser un mero “tag” para convertirse en mensaje o en dibujos que estimulaban y provocaban la reflexión. Al mismo tiempo, desarrollaron nuevos elementos como posters, pegatinas y, especialmente, estencil. Estas nuevas técnicas permitieron incorporar personajes y hacer creaciones de mayor tamaño en menos tiempo. El grafiti se extendió por Europa, Latinoamérica y Asia, convirtiéndose en un movimiento global (Lewisohn, 2008: 63).

Los autores del postgrafiti ya consideran que están produciendo un tipo de arte que forma parte del marco de arte público y de acción. Por eso, muchas veces su fin no es la producción de un objeto, sino una acción artística, una intervención dentro del núcleo urbano, efímera en ciertos casos. También hay que señalar que, pese a los cambios que se están produciendo en el mundo del arte y en la sociedad, muchas de estas intervenciones siguen siendo ilegales. Este hecho (además de porque el arte nunca tiene como objetivo vender un producto) es lo que lo diferencia radicalmente de la publicidad de “guerrilla”, por mucho que ambas realicen intervenciones en la ciudad (Abarca, 2010).

Se considera que Blek le Rat fue el creador de la escuela francesa

del grafiti en los años ochenta (Reiss, 2007). Este estudiante de Bellas Artes había viajado a París en 1971 y se había quedado fascinado por los grafitis que veía en sus calles. Él quería hacer algo similar, también con aerosoles pero con una dimensión artística superior. Tras algunas experiencias frustradas, se sirvió de la técnica de “pochoir” o plantillas (que tomó de sus recuerdos sobre la publicidad fascista de Mussolini que había visto en un antiguo viaje a Italia) para desplegar su obra por todo París. El estilo quedó rápidamente definido por el material y la técnica; también por sus dibujos, que se caracterizan, además de por sus personajes de ratas y ancianos, por ser críticos e irónicos. Fue de nuevo un diario, en este caso *Le Monde*, el que le hizo saltar a la fama al presentarlo como un artista en el artículo “L’École de Blek le Rat” (Ambroise-Rendu, 1986). Durante estos años, expuso su obra en numerosas ocasiones en distintas galerías, provocando una gran controversia tanto dentro del mundo del arte tradicional como de los propios artistas “callejeros”. Esta dicotomía enfrenta la esencia del grafiti como elemento social de crítica, disconformidad o comunicación urbana al alcance de todos, con la consideración del mismo como arte creativo susceptible de ser identificado como objeto artístico, elemento de expresión gráfica que deja atrás el soporte mural improvisado, para pasar a trasladar el mensaje a un soporte autorizado. Blek le Rat explica que él, con estas exposiciones, trata de dejar una huella de un trabajo sobre un soporte que no sea efímero⁴ (Pujas, 2015).

Blek le Rat fue quien, a través de los visitadísimos muros de París, extendió el grafiti hacia toda Europa. Y de esta primera expresión de arte callejero y crítico surge a finales de los años noventa toda una efervescencia creativa en el espacio público. La proliferación del uso del estencil como un medio cómodo y rápido a la hora de elaborar las obras, implica a

4 A pesar de su fama reconocida en el mundo del arte, sus intervenciones sobre los muros urbanos le supusieron una detención en 1992.

su vez la habilidad de hacer eficaz un mensaje sencillo, una idea cómica o irónica que, insertada en los lugares más inesperados, mueva a la sorpresa, la reflexión o la simpatía directa del espectador. El artista hace que el transeúnte conecte con el dibujo de manera inmediata y pone al alcance de todos otra forma de transmisión de ideas y conceptos. Esta intencionalidad innata del postgraffiti procura romper con la exclusividad que por aquellos años había asumido el arte conceptual, un arte convertido ya en elitista y que seguía estando lejos del público no iniciado. La plantilla con su simplicidad figurativa consigue captar en un instante la atención de público, democratizando la expresión artística y rebajando las expectativas de la consideración creativa postmoderna.

Así pues, este desarrollo del postgraffiti configura un testimonio muy interesante de las relaciones entre ciertos sectores de la ciudadanía y el espacio urbano. La intervención sobre los distintos objetos del paisaje urbano, ya sea mobiliario, señalización, etc., transforman el entorno de forma lúdica. Al mismo tiempo, plantean que el viandante se vea obligado a reflexionar sobre su entidad como individuo o sobre cuestiones sociales, políticas o culturales, aunque él no lo buscara. Dentro de este movimiento, hay algunas figuras imprescindibles, tales como Invader, JR, Blu, Shepard Fairey (*Obey Movement*), Zed1, Morley, Herakut, Hot Tea o Poster Boy (Schacter, 2013). Entre los artistas más conocidos del *Street Art*, destaca hoy en día Banksy, que tiene una especial dimensión social y política, por lo que a continuación me centraré en él.

El arte político de Banksy

Banksy nació sobre 1974 en Bristol. Este es el único dato seguro sobre él, pues su identidad sigue oculta a pesar de los distintos mitos que se han generado a su alrededor (Leverton, 2015) y de las distintas tentativas que se han hecho de desenmascarar su identidad, como el que diversos científicos

realizaron basándose en datos aritméticos de la presencia de las obras de Banksy y la posible vivienda de éste (Hauge, 2016). Aunque no sepamos quién es, sí sabemos que comenzó en el mundo del grafiti tradicional en los años noventa, pero tras ser perseguido por la policía y permanecer debajo de un camión durante horas, se dijo a sí mismo que tenía que acortar la manera de hacer sus pinturas o abandonar ese mundo. Allí mismo es donde se dio cuenta de que el estarcido era una buena solución. Además, como él mismo explicó a su amigo Tristan Manco:

as soon as I cut my first stencil I could feel the power there. I also like the political edge. All graffiti is low-level dissent, but stencils have an extra history. They've been used to start revolutions and to stop wars (Ellsworth-Jones, 2013).

Hay dos aspectos importantes en esta declaración. En primer lugar, considero importante resaltar que Banksy alcanzó popularidad por medio de acciones subversivas, ya que lo era el desarrollo de los estarcidos callejeros en la ciudad de Londres. Por otra parte, está la cuestión técnica de las plantillas, que sin duda toma del grafiti francés. Es curioso ver cómo una de sus imágenes más repetidas e icónicas son las ratas, que además de ser un elemento muy callejero, son un claro homenaje a Blek le Rat (Ellsworth-Jones, 2012: 63-65)⁵.

Banksy utiliza distintos recursos estéticos para mostrar su visión crítica acerca de la sociedad actual y evidenciar las contradicciones de las sociedades modernas. Su estilo es directo y popular, y sus elementos y elementos y referencias son conocidos por todos. Su lugar es primordialmente la calle y, cuando no es así porque realiza una exposición específica,

5 De hecho, que su arte apareciera en las ciudades de todo el Reino Unido hizo que pronto le compararan también con Jean-Michel Basquiat y Keith Haring.

siempre pueden encontrarse en sus obras elementos populares que las hacen fácilmente comprensibles.

Me interesa ejemplificar en la obra de Banksy los rasgos específicamente políticos que aparecen en el arte del grafiti⁶. Por ello, quiero centrarme en dos aspectos de su obra: su crítica en general al modo de vida de la sociedad actual y algunas acciones políticas concretas con un fin específico.

1. Crítica social a nuestro modo de vida

La obra de Banksy presenta una mirada crítica sobre muchos aspectos de la sociedad, entre los cuales destaca, en primer lugar, el mundo del arte, que ya para él es, sin duda, su propio mundo. Entre sus primeras acciones artístico-delictivas, se encuentra la de introducirse en distintos museos (Tate Gallery, MoMA, Metropolitan, Museo Británico, etc.) burlar la seguridad y conseguir colgar algunos de sus cuadros de forma clandestina. En el Louvre, instaló la imagen de una Mona Lisa con un adhesivo de cara sonriente (Banksy, 2005: 138-139). Siempre disfrazado, Banksy consiguió introducir varios retratos en el Metropolitan Museum of Art y llegó a colocar una piedra de aspecto primitivo al estilo de pintura rupestre, que mostraba una figura humana entre animales salvajes empujando un carro de supermercado (Banksy, 2005: 154-155). En estas acciones, puede verse cómo su trabajo recoge el testigo de Duchamp, poniendo en cuestión no sólo la noción de bellas artes, sino del arte en su conjunto. Sin embargo, mientras que Duchamp dirigía su crítica a los artistas, la de Banksy se dirige a los críticos y, sobre todo, al público.

No considero que con estas acciones Banksy desee burlarse de los museos o, al menos, no únicamente. El fin que persigue este artista es plantear una mirada crítica hacia el arte y hacer reflexionar a los especta-

⁶ Las obras citadas de Banksy pueden encontrarse en su página web: <http://banksy.co.uk/>

dores que están contemplando aquello sobre por qué lo están haciendo. Sin embargo, también merece la pena poner de manifiesto lo bien que ha dominado todos los elementos de la denominada “sociedad del espectáculo” para dar mayor visibilidad a sus acciones artísticas. Estas interrogaciones aparecen de manera explícita en el documental *Exit Through the Gift Shop* (2010), en el que cuestiona directamente si aquello que se está realizando es arte o no. El cuestionamiento, tal como explica Moriente (2015: 42-46), se centra en poner en duda los procesos de iniciación artística, la importancia de la autoría y el sentido del plagio, así como el papel que juega la industria del arte en el mundo de la especulación económica.

Pero la crítica de Banksy abarca un ámbito mucho mayor, se dirige habitualmente a la sociedad en general. Su objetivo principal parece ser llevarnos a pensar por qué no cuestionamos el sistema: un sistema que impone unas reglas y toma unas decisiones que no siempre son adecuadas. En este sentido, todas sus acciones tienen un planteamiento político y social. Entre los elementos que critica con más frecuencia están los que definen a la sociedad capitalista: el consumismo desenfrenado, la utilización mediática de las catástrofes, el excesivo control al que estamos sometidos, la utilización descontrolada de tecnología o la destrucción del medio ambiente.

Esta crítica la realiza a través de personajes recurrentes que se han convertido en su marca de estilo. Son, por ejemplo, las figuras de niños, que aparecen en sus obras como víctimas de una estructura social corrupta. Otros son los representantes del orden y la seguridad, ya sean policías, agentes secretos o militares. Banksy muestra su posición antimilitarista de dos modos: ridiculizando de forma irónica las posturas bélicas (policías saltando felizmente por el campo o helicópteros de guerra con grandes lazos rosas) o mostrando con gran crudeza la devastadora repercusión que tiene en las personas más jóvenes. A su vez, también critica

cómo los medios de comunicación utilizan a los niños para manipular al público en la información sobre las guerras y el terrorismo.

Asimismo, el artista de Bristol también se sirve de personajes u objetos populares que recontextualiza. Pueden ser elementos de la alta cultura conocidos por todos (unos nenúfares de Manet o *La balsa de la medusa* de Géricault), símbolos políticos (el parlamento inglés), pero sobre todo son iconos popularizados por los medios de comunicación (el cartel de la película *Los miserables* o un retrato de Steve Jobs) o elementos de la vida corriente (globos, carritos de supermercado, elementos del mobiliario urbano). El último elemento que quería señalar en este apartado es el acento que Banksy pone con muchísima frecuencia en la naturaleza y en la repercusión que el consumismo está teniendo sobre el medio ambiente.

Todos estos elementos sociales que critica están condensados simbólicamente en los parques de atracciones: lugares artificiales construidos para alejarse de la realidad social y sus problemas y con el fin de ser la mejor plataforma de consumo. No es de extrañar, por ello, que una de sus acciones más representativas haya sido la colocación de un muñeco vestido con la indumentaria de un prisionero de Guantánamo en una atracción de Disneylandia (Harzman, 2015). Ni es casual que su última gran producción haya sido su propio parque de atracciones titulado Dismaland, en el que se apropia de los elementos típicos de cualquier parque de atracciones para realizar un anti-parque, tal y como señala Moriente:

En este ambiente depresivo se manifiesta la apoteosis de la distopía en dos niveles de apropiación narrativos: por un lado, la utilización de elementos tomados de la cultura popular (los personajes de los cuentos infantiles adaptados por la productora Disney, los de George Lucas o de Alfred Hitchcock) y, por otro, la realidad tomada de las noticias y la vida cotidiana (Moriente, 2015: 49).

2. Acciones artísticas con contenido político

Por último, me centraré en mostrar obras que tienen contenido político explícito, ya sea por el contenido o por el lugar en el que están representadas. Es muy importante tener en cuenta cuándo y dónde aparecieron dichas imágenes, ya que eso nos da la clave adecuada de interpretación de estas obras.

En este contexto, son especialmente importantes las intervenciones llevadas a cabo en el muro de Gaza en 2005 (posteriormente ha hecho otras), que convirtieron a Banksy quizá en el grafitero más conocido internacionalmente (Lewisohn, 2008: 120). En agosto de ese año, llegó a Israel, donde pintó una serie de imágenes en la pared de hormigón del muro de Cisjordania. Consiguió plasmar varias escenas: la de varios niños representados con cubo y pala como si estuvieran en la playa; la de un apacible cuarto de estar y la de una niña que se eleva agarrada a unos globos de plástico.

No obstante, aunque las obras del muro de Gaza son las más conocidas, no son las únicas. En 2008, Banksy realizó catorce obras murales alrededor de Nueva Orleans un día antes del tercer aniversario del huracán. En ellos, se podía ver a soldados robando una televisión o a una niña con paraguas que, evidentemente, no servía de nada frente al huracán. Imágenes que se convirtieron en icónicas durante un tiempo ya que, en el fondo, aludían a elementos presentes en cualquier catástrofe. Otro de los ejemplos son los realizados alrededor de los juegos olímpicos de Londres. En esta ocasión, Banksy aprovechó para realizar una crítica a la explotación que sufren muchos niños sometidos a trabajos forzados para realizar banderines ingleses. Al mismo tiempo, puso de nuevo de manifiesto su antibelicismo al presentar a un joven que en vez de jabalina olímpica lanzaba un misil.

Algunas de las obras realizadas en torno a 2016 se centraron en la crisis humanitaria de refugiados que sufrió Europa. Especialmente signifi-

cativa resultó una imagen de la niña de *Los Miserables* que apareció llorando frente a la embajada francesa en Londres para denunciar una violenta irrupción policial en la “Jungla de Calais” en enero del 2016. Por otra parte, en Dismaland ya denunció el drama de los refugiados mediante un bote semihundido y cargado de cientos de ellos. De hecho, cuando en septiembre de ese año Dismaland fue desmantelado, Banksy donó la mayoría de materiales del parque para construir refugios en el campamento Jungle, de Calais. También en ese mismo campamento aparecieron dos obras suyas: *El hijo de un migrante sirio*, donde se puede ver a Steve Jobs con pocas pertenencias huyendo de Siria o su particular versión de *La balsa de la medusa*, donde un grupo de migrantes hace señas a un crucero que está a lo lejos.

Por último, en la primavera del 2017 abrió The Walled Off Hotel, un hotel en Belén junto al muro de Cisjordania, en el que se pueden alquilar habitaciones con las peores vistas que alguien podría querer: los muros que separan la zona israelí de la palestina, repletas de soldados armados. El alojamiento, además de ser un hotel, es museo, tiene una galería de arte político referente al muro y a la situación que tantos habitantes del lugar sufren allí mientras miles de turistas recorren Tierra Santa. Una nueva vuelta de tuerca en la que Banksy conduce hasta los límites la experiencia artística del espectador.

Por todo ello, considero que la obra de Banksy representa una de las mejores combinaciones de estética y política de nuestro momento actual. Algunos autores critican que, pese a su anonimato, su arte se haya convertido en un espectáculo. Sin embargo, muy pocos han puesto de manifiesto cómo sus obras han ayudado a muchos artistas en territorios en conflicto. A este respecto, Toenjes analiza cómo los grafitis son usados por los palestinos para comunicar mensajes internos, así como lanzar mensajes a la audiencia internacional (Toenjes, 2015: 56). Por otra parte, Sabrina DeTurk ofrece una visión más amplia cuando habla del “efecto Banksy” para referirse a la influencia que ha tenido el artista de Bristol en los artistas callejeros del norte de África y Oriente

Medio. En este sentido, ya no sólo se busca reclamar la atención política internacional, sino desarrollarse artísticamente (DeTurk, 2015: 24-29).

Nadie duda de cómo la obra de Banksy ha influido en el auge de la valoración del Street Art, pero sin embargo, todavía falta estudiar a fondo el contenido político de sus obras, que como se ha visto a lo largo del artículo, forma parte esencial de este género artístico.

Bibliografía

- Abarca, Francisco Javier** (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad*, Madrid, Universidad Complutense.
- Ambroise-Rendu, Marc**. “L’École de Blek le Rat”, en *Le Monde* (7/11/1986).
- Banksy** (2005). *Wall and Piece*, Londres, Randomhouse.
- ____ (2010). *Exit through the gift shop*, [DVD] Gran Bretaña: Paranoid Pictures.
- Castleman, Craig** (1982). *Getting Up. Subway Graffiti in New York*, Cambridge, Mit Press.
- Chalfant, Henry & Cooper, Martha** (1984). *Subway Art*, London, Thames and Hudson.
- Danto, Arthur C.** (1964). “The Artworld”, en *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No.19, pp. 571-584.
- ____ (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós.
- ____ (2005). *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*, Barcelona, Paidós.
- ____ (2011). *Andy Warhol*, Barcelona, Paidós.
- DeTurk, Sabrina** (2015). “The ‘Banksy Effect’ and Street Art in the Middle East”, en *Street Art and Urban Creativity Scientific Jour-*

- nal, Vol. 1, No. 2, pp. 22-30.
- Emmerling, Leohnard** (2003). *Jean-Michel Basquiar: 1960-1988*, Colonia, Taschen.
- Ellsworth-Jones, Will** (2013). “*The Story Behind Banksy*”, en Smithsonian-mag.com, <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-story-behind-banksy>.
- Garí, Juan** (1995). *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*, Madrid, Fundesco.
- Ganz, Nicholas y Manco, Tristan** (2004). *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Gottlieb, Lisa** (2008). *Graffiti Art Styles. A classification system and theoretical analysis*, North Carolina, McFarland and Company.
- Harzman, Joshua Carlisle** (2015). “*Banksy at Disneyland: Generic Participation in Culture Jamming*”, en Kaleidoscope, Vol. 14, pp. 17-26.
- Hauge, Michelle V., Stevenson, Mark D. et al.** (2016). “*Tagging Banksy: using geographic profiling to investigate a modern art mystery*”, en Journal of Spatial Science, Vol. 61, No 1, pp. 185-190.
- Kampen, Michael** (1978). “*The Graffiti of Tikal, Guatemala*”, en Estudios de Cultura Maya, Vol. XI, pp. 155-180.
- Kozak, Claudia** (2004). *Contra la pared*, Argentina, Libros del Rojas.
- Leverton, Marc** (2015). *Banksy: mythes et légendes*, París, Carpentier.
- Lewisohn, Cedar** (2008). *Street Art. The graffiti revolution*, Londres, Abrams.
- Mailer, Norman y Naar, Jon** (2009). *The Faith of Graffiti*, New York, Icon It Books.
- Manco, Tristan** (2002). “*History of stencil graffiti*”, en Stencil graffiti, Londres, Thames and Hudson.
- Pujas, Sophie** (2015). “*Blek le Rat. Interview*”, en Artistikrezo.com

(16/06/2015) <http://www.artistikrezo.com/art/street-art/blek-le-rat-interview-22.html>.

Reiss, Jonh (2007). “*Blek le Rat*”, en Swindle Magazine, Los Ángeles, No. 11.

Russo, Alessandra (2005). “*Activar el monumento. La narración figurativa de los graffiti novohispanos*”, en Nuevo Mundo Mundos Nuevos (10/02/2005) <http://nuevomundo.revues.org/641>

Schacter, Rafael (2013). *The World Atlas of Street Art and Graffiti*, New Haven, Yale University Press.

Snyder, Stephen (2010). “*Danto’s Narrative Notion of History and the Future of Art*” en Ondrej Dadejík y Jakub Stejskal, *The Aesthetic Dimension of Visual Culture*, Cambridge, Cambridge Scholars, pp. 114-124.

Stahl, Johannes (2009). *Street Art*, Potsdam, Tandem Verlag GmbH.

Toenjes, Ashley (2015). “*This wall speaks: graffiti and transnational networks in Palestine*”, en Jerusalem Quarterly, Vol. 61, pp. 55-68.

**Narrar es lu-
char. El estatuto
del artista y la
mitopoiesis en la
“filosofía” y
práctica del
colectivo Wu
Ming**

**Anxo Garrido
Fernández**

Narrar es luchar. El estatuto del artista y la mitopoiesis en la “filosofía” y práctica del colectivo Wu Ming

Anxo Garrido Fernández

En el fresco soy una de las figuras del fondo. En el centro destacan el Papa, el Emperador, los cardenales y los príncipes de Europa. En los márgenes, los agentes discretos e invisibles, que asoman desde detrás de las tiaras y las coronas, pero que en realidad sostienen toda la geometría del cuadro, lo llenan y, sin dejarse descubrir, permiten a aquellas cabezas ocupar el centro.

Q, Luther Blisset

Las columnas italianas del Movimiento de Resistencia Global, cuyo apogeo político se concentra en el quinquenio final del pasado siglo y en los dos primeros años del XXI, se caracterizan por una infatigable innovación en los repertorios de actuación colectiva, en las prácticas de la protesta y en el afinado de los contornos simbólicos del antagonismo. En este sentido podemos ubicar al colectivo Wu Ming, ejemplo paradigmático del caso italiano, en la estela de la fecunda reflexión producida por la *tradición operaista*, en tanto que esta, ya desde sus publicaciones seminales en *Quaderni Rossi*, ocupó gran parte de su quehacer intelectual estudiando el modo en que producción estética y contradicciones sociales se contaminan mutuamente.

Nuestra hipótesis es clara: el (post)operaismo y la (post)autonomía son fenómenos —uno más teórico que práctico, más práctico que teórico el otro— que discurren parejos, se solapan y retroalimentan. Con este texto queremos iluminar —siquiera parcialmente— aquellos aspectos en los que, a propósito de la relación arte-política, ambas tradiciones convergen.

A dicho fin, acotamos el espacio de nuestra modesta reflexión a partir de dos cuestiones planteadas por Antonio Negri y Sergio Bologna, sendos fundadores de *Potere Operaio*.

En la presentación que Negri redacta para la edición española de *Arte y Multitudo* —compendio de cartas escritas en diciembre de 1988 y publicadas finalmente en 1990—, describe del siguiente modo su experiencia bajo condiciones de subsunción real del trabajo en el capital:

Yo no encontraba el menor rastro de ese valor de uso. El mundo se había vuelto completamente reificado, abstracto: ¿Qué sentido podía tener el arte en una situación así? ¿Cuáles podían ser, en el seno de esa realidad, los procesos de producción artística, de creación alternativa, de reinención de lo real? Esa percepción no era simplemente filosófica, era también política (Negri, 2016: 11).

Negri se explica con claridad. En primer lugar, la pregunta filosófica por el arte implica necesariamente un cuestionamiento político: es, *también*, política. Con esto, como veremos, no se establece la preponderancia de una de las partes, sino una co-dependencia, una determinación bidireccional en la que el espacio de juego para el arte se encuentra políticamente determinado y, a un tiempo, el arte se concibe como la actividad capaz de desplazar los límites de la gramática en la cual se gesta. En otras palabras, la práctica artística juega con el espacio liminar de lo (im)posible, entre la liviandad de la reproducción y la testarudez de las resistencias, y funciona como un resorte en que se proyectan los puntos de fuga del modo de organización social vigente. Por lo tanto, el arte permite un éxodo intensivo, “reinventar lo real”, nomadizarse en un mundo cuyos límites han sido exhaustivamente cartografiados al servicio de la dominación capitalista¹.

¹ Recordemos el célebre fragmento de Deleuze, autor que marca profundamente el pensamiento negriano: “el

En segundo lugar, Negri apunta las barreras con las que se topa la producción artística en la actualidad. La subsunción real, el momento en el cual la totalidad de la organización social del trabajo responde a las exigencias de la extracción de plusvalor, implica una preponderancia absoluta del valor de cambio. Esta situación condena a la inaccesibilidad de la cosa —a la imposibilidad de disfrutar inmediatamente su valor de uso— en tanto que la naturaleza profunda de lo mercantil estriba en haber sido producido para el consumo de otro, es decir, para ser intercambiado. Habida cuenta de esto, la totalidad de las experiencias posibles se circunscribe al interior del dispositivo de dominación capitalista, si bien el arte, como fuerza imaginativa capaz de prefigurar un orden otro a partir de las potencias no realizadas en el presente —del trabajo no capturado, o solo parcialmente explotado—, permitirá producir formas de vida, lucha y resistencia, ajenas a la lógica de la mercantilización.

El texto de Bologna, aún cuando se mantiene fiel a la heurística operaista que prioriza al trabajo sobre el capital como fuerza dinámica del cambio histórico (incidiendo así en el carácter parasitario del segundo elemento), es menos especulativo. Analizando las prácticas contestatarias surgidas a raíz de la proliferación de lo que la escuela de la regulación bautizó como trabajo posfordista, Bologna llega a la siguiente reflexión sobre la relación entre estética y política:

Hace falta una profunda innovación en la estética de la protesta; hay que encontrar una nueva simbología, distinta de la de los sin-

nómada no es necesariamente alguien que se mueve: hay viajes inmóviles, viajes en intensidad, y hasta históricamente los nómadas no se mueven como emigrantes sino que son, al revés, los que no se mueven, los que se nomadizan para quedarse en el mismo sitio y escapar a los códigos” (Deleuze, 2005: 330).

dicatos del trabajo por cuenta ajena [...]. Algunos componentes de esta área tan amplia del «trabajo precario» están experimentando nuevas simbologías de la protesta. En la medida en que los símbolos son vectores de comunicación, éstas proporcionan aglutinantes sociales en la actual crisis de las ideologías (Bologna, 2006: 143).

Para Bologna, una parte del antagonismo se juega en lo simbólico. Este espacio, regido por leyes irreductibles a las demás esferas de lucha social, requiere de un análisis y una estrategia diferenciados si se pretende llevar a cabo una política crítica exitosa. En este sentido, al modo del mito soreliano, el arte no solo prefigura los espacios dentro del capital que resisten a su lógica, sino que también permite aglutinar fuerzas en torno a estos imaginarios alternativos, pensados a la contra de las formas de vida hegemónicas.

En este punto se encuentran Wu Ming y el operaismo. El colectivo —la con-dividualidad (Luther Blisset, 2000: 106) Wu Ming— supone una puesta en práctica de ambas vertientes: una asunción de las coordenadas impuestas por el neoliberalismo y el trabajo posfordista para, desde su interior, experimentar con nuevas formas estéticas y tipos de politicidad destituyente. No es otro que este el sentido que los autores boloñeses dan el célebre *dictum* marxiano: “la fuerza material debe ser derribada por la fuerza material, pero la teoría se convierte en una fuerza material tan pronto como se adueña de las masas” (Marx en Wu Ming, 2002: 186).

Nuestra exposición constará de tres partes. En la primera de ellas nos ocuparemos de presentar a Wu Ming, sus antecedentes teórico-políticos y sus fuentes de inspiración. El segundo apartado consistirá en un análisis de los conceptos centrales de la reflexión wumingiana: el mito y la mitopoiesis. Finalmente nos ocuparemos con la cuestión del arte, el artista y la narración, atendiendo al encuentro con la filosofía operaista y a la modulación específica de tales nociones en el capitalismo contemporáneo.

Cuando el nombre no importa

Wu Ming —“sin nombre”, en chino mandarín— es la fórmula con que los escritores disidentes del gigante asiático firman sus obras. Es también el pseudónimo bajo el cual han escrito Roberto Bui, Giovanni Cattabriga, Luca di Meo y Federico Guglielmi a partir del año 1999. Este sujeto colectivo, formado por miembros boloñeses del *Tutte Bianche* y del Luther Blisset Project, comienza su producción literaria con *Q* (1999), novela firmada con el alias colectivo y de uso libre Luther Blisset y que alcanzó un notable éxito de crítica y ventas pese a haber sido publicada bajo una forma de propiedad intelectual que anticipaba los términos del *copyleft*².

Precisamente, esta reivindicación de los bienes comunes del conocimiento, junto a las prácticas del Movimiento Antiglobalización y las innovaciones en las luchas políticas introducidas por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN); serán los tres antecedentes fundamentales de Wu Ming.

Luther Blisset Project

El LBP³ consistió en la creación de una identidad abierta, de uso libre y no

2 Para una detallada introducción a la cuestión del *copyleft* y a los límites del modelo antagonista inspirado en las luchas contra el *copyright*, véase Rendueles, 2003: 41-93.

3 Luther Blisset es el nombre de un futbolista jamaicano, internacional con Inglaterra y primer delantero negro en anotar un *hat-trick* con la selección británica. Posteriormente, jugó con el AC Milan, pero, al no adaptarse al estilo de juego italiano, pronto fue conocido por su escasa vitalidad y se convirtió en blanco de los insultos de los tifosi. No es de extrañar que un personaje con dichas características —un *outsider*— representase una generación de activistas marcada a partes iguales por el *western* y las teorías del *antipoder*.

jerárquica, descrita por alguno de sus miembros como un plan quinquenal de producción artística activo entre dos hitos señeros del Movimiento Antiglobalización: el levantamiento zapatista de 1994 y La Batalla de Seattle en el año 1999.

La aparición del proyecto coincide con las esperanzas puestas en internet como una herramienta de organización política que, por ejemplo, hacía posible que grupos de activistas —en muchas ocasiones desconocidos entre sí— pudiesen coordinar actuaciones de muy diversa índole incluso a nivel internacional. Y lo que es aún más interesante: debido al anonimato, permitía la puesta entre paréntesis de las reivindicaciones identitarias y las formas de actuación específicas de cada grupo, posibilitando una interesante hibridación entre herramientas procedentes de múltiples tradiciones políticas.

Como resultado se llevaron a cabo acciones de “guerrilla de la comunicación”, se crearon radios autogestionadas en las que se emitían programas interactivos, se produjeron novelas, ensayos, acciones de “sabotaje cultural” y hasta un fraude a la editorial Mondadori por la que ésta, perteneciente —al menos en parte— a Silvio Berlusconi, llegó a publicar, publicitándolo como un caso de vanguardia literaria, una obra firmada por Luther Blisset y compuesta por textos aleatorios descargados de internet, lo cual produjo un agravio en su credibilidad que reforzó notablemente las posiciones de sus trabajadores, en huelga por aquel entonces (1996).

Aunque se desconoce quién fue el creador del pseudónimo, suele considerarse al movimiento estudiantil “La Pantera” como referencia en la experimentación de este tipo de prácticas. Este se gesta en la ciudad de Bolonia durante la ocupación de la Facultad de Letras en el año 1990 (Wu Ming, 2002: 61), momento en el surge, con marcados tintes situacionistas, una “oficina de agitación y propaganda” en la que se formaron diferentes grupos que acabarían por adherirse al LBP. Al modo de las prácticas partisanas, estos elaborarían estrategias de comunicación y confrontación no-frontal con diferentes sectores de la industria cultural italiana, desa-

rrollando, a fin de dirigir la distorsión que de por sí se le presuponía a los medios de comunicación, trabajos de infiltración y preconstitución del terreno informativo. En un texto titulado *Un día de sol en Kreuzberg y una grabadora*, Wu Ming atribuyen a este tipo de prácticas el hecho de que el término multitud, restringido hasta entonces a los círculos concedores de la filosofía de Spinoza, llegase a ser —incluso entre autores de la caverna mediática italiana— de uso común los meses de 2001 anteriores a la cumbre genovesa del G8 (Wu Ming, 2002: 64).

La carta de Milan, el *Tutte Bianche* y el resurgir de la autonomía

La carta de Milán supone un cambio programático en la política contracultural italiana. Concebida como un modo de aglutinar a los centros sociales del norte bajo una estrategia común, marca el punto de inflexión para un abandono de la estrategia de la tensión —propia de los *Anni di piombo*⁴— que deja espacio a nuevas formas de desobediencia civil. Estas se apoyan sobre narrativas del conflicto novedosas que permiten deconstruir prácticamente distinciones binarias —como violencia/no-violencia— útiles al relato del poder en tanto que sobre ellas basculaba la estrategia estatal de criminalización de los movimientos sociales. Con este giro se abandona el imaginario del duelo y la lucha sin cuartel para —con un gramscismo velado inasumible para un universo simbólico, el del postobrerismo⁵ y los movimientos sociales italianos, en que el legado del sardo se vincula

4 No es trivial que Wu Ming se haya negado explícitamente a tomar los “Años de plomo” y el imaginario de las *Brigate Rosse* como fuente para su trabajo mitopoético.

5 Recordemos que es Giovanni Arrighi, autor fuertemente influido por Gramsci, quien acuña el término operaismo. Sin embargo, la obra seminal de dicha corriente, *Obreros y Capital*, de 1966, se la debemos a Mario Tronti.

estrechamente con el estalinismo togliattiano y los límites de la política nacional— reconocer toda una sociedad civil con la que entablar relaciones y en la que buscar apoyos. Para ello ha de comenzarse un diálogo con las instituciones locales que, en casos como el de Nápoles, han terminado por reconocer a los centros sociales como bienes comunes autónomos y al margen de la gestión municipal.

Es en este contexto que aparecen los *Tutte Bianche* con una estrategia, práctica y simbólica a la vez, que combina la desobediencia civil protegida y nuevos modos de comunicación, basados en la gestión mediática del conflicto. Su primera aparición se remonta al año 1998, cuando, ante las reiteradas negativas de las autoridades locales, se fuerza, mediante prácticas de confrontación no agresiva, la entrada de un grupo de periodistas al centro de reclusión de inmigrantes de Trieste para que estos pudiesen dar cuenta de la situación del centro. Desde entonces, el uso del mono blanco y las protecciones, así como la estrategia cuasi teatral del choque no-violento (que en ocasiones consensuaba previamente los niveles de represión policial), se popularizó en todas las apariciones del movimiento antiglobalización.

Todos los miembros de Wu Ming tomaron parte en las prácticas de los *Tutte Bianche* y escribieron una ingente cantidad de relatos destinados a producir el imaginario adecuado al nuevo tipo de lucha: el del asedio y la infiltración, el de las multitudes contra el imperio. Véase un ejemplo del cuidado que estos autores prestaban a los matices simbólicos de la protesta:

Poco a poco [el mono blanco] comenzó a ser utilizado como metáfora del nuevo trabajo “flexible”, “precario”, “intermitente”, “post-fordista”, “postindustrial”, “atípico”. Los monos blancos no eran los monos azules, los de los obreros tradicionales. Como el blanco es la suma de todos los colores se tomó como alegoría de la diversidad; no hay solo un mono azul, sino que los hay de todos

los colores y en lugar de estar uno junto a otro y punto, como en el arco iris, se funden y se convierten en el blanco que se obtiene al hacer rodar el disco cromático (Wu Ming, 2002: 62-63).

El zapatismo

El levantamiento zapatista coincide con la entrada en vigor del NAFTA —tratado de libre comercio entre Estados Unidos, México y Canadá por el cual, entre otras cosas, se anulaba la propiedad indígena sobre la tierra— el 1 de enero de 1994. Dicho levantamiento, que pronto rechaza las estructuras vanguardistas e intenta encuadrarse en el indigenismo, tenía por fin el derrocamiento del entonces presidente mexicano Carlos Salinas de Gortari y la implantación en México de una democracia participativa, así como hacer visibles algunos de los efectos perniciosos de la globalización neoliberal. Aunque sus resultados fueron más humildes, sí consiguió avanzar en la creación de prácticas democratizadoras, comunidades auto-gestionadas, y en la creación de un red de activismo transnacional.

La horizontalidad en su organización, el rechazo a la toma del poder y la cuidada forma en que este movimiento gestionó el uso de los mitos y la simbología de cara a ganarse la simpatía de la sociedad mexicana, hacían del EZLN un movimiento original, inconmensurable con las guerrillas tercermundistas.

Desde el bricolaje mítico (claro precedente de la mitopoiesis wumin-giana) que reformulaba pasajes de la tradición maya o de la historia mexicana, hasta el propio personaje conceptual de Marcos: un subcomandante —pues el comandante es el pueblo según algunas interpretaciones, o Zapata según otras— perpetuamente oculto tras un pasamontañas que había de servir como espejo para todas las clases subalternas; el neozapatismo supuso una guía, tanto en la forma como en las reivindicaciones, para los movimientos sociales de todo el mundo que convergerían por primera vez en 1999, durante la Batalla de Seattle.

Mito y mitopoiesis

“El arte es un poder constituyente” (Negri, 2016: 63).

Esta cuestión del poder constituyente, sostiene Negri, no es ajena a las mutaciones semánticas que sufre la totalidad del léxico político con el tránsito a la posmodernidad (Negri, 2008: 17). Frente a la concepción moderna —todavía vestigialmente presente, por ejemplo, en el decisionismo schmittiano— que concibe este como un acto fundante que se agota en el poder constituido, Negri señala un desajuste estructural entre la teoría del poder constituyente como teoría de la potencia irrestricta, del poder absoluto y expansivo, y el constitucionalismo (de la índole que fuere) como teoría del poder limitado. Así, desde las primeras páginas del libro que consagra al estudio de este concepto, sostiene la esencial asimetría, el carácter necesariamente excesivo de la potencia democrática con respecto a los dispositivos diseñados para domesticarla.

Solo si nos hacemos cargo de una serie de nociones negrianas que completan la constelación conceptual en la que se enmarcan estos conceptos, podemos acotar el sentido específico en que el arte es una potencia constituyente. Veamos para ello el siguiente fragmento de *El trabajo de Dionisos*:

No se puede engullir entera y asimilar tan fácilmente la realidad de la revolución [...]. El trabajo vivo plantea un dilema trágico para el constitucionalismo. Por una parte, el trabajo vivo es el poder constituyente de la sociedad. Se presenta como lugar creativo y vital, una fábrica dinámica de valores y normas. Sin embargo, al mismo tiempo, el trabajo vivo presenta una crítica de todo poder constituido, de todo orden constitucional fijo (Negri y Hardt, 2003: 36).

Hay un trabajo vivo y concreto —diferente del trabajo humano indife-

renciado— que alimenta los dispositivos de captura biopolítica del capital. Esta trabajo vivo, que Negri asimila también al poder constituyente, es excesivo, supera los marcos del poder constituido, los niega y pugna por suprimirlos construyendo formas de vida y espacios de libertad ajenos a la reproducción ampliada del capital. Nos encontramos aquí con los tópicos operaistas: en primer lugar, la prioridad del trabajo vivo parasitado en la producción y, en segundo lugar, la particularidad de la mercancía “fuerza de trabajo” como aquella que, al imponer condiciones a (y diferir en el tiempo) la realización de su valor de uso, introduce, desde su interior, fricciones en el funcionamiento de la maquinaria capitalista.

Aún cuando la totalidad de la vida ha sido capturada, el trabajo conserva una autonomía relativa que impone ciertas condiciones (debidas, por ejemplo, a los límites insuperables de la corporalidad) a su inserción en el engranaje de unos procesos de valorización que requieren, a la vez, del trabajo vivo para su funcionamiento. Además, existe un cierto carácter ambivalente del trabajo vivo —que Paolo Virno elaborará con su concepto de multitud (2011)— consistente en su capacidad de movilizar las mismas herramientas que sirven al proceso de valorización en empresas que resisten a este⁶.

El planteamiento de Wu Ming en torno al mito y la mitopoiesis seguirá los meandros de esta cuestión. Las actuales mitologías pueden rastrearse en las leyendas urbanas y los héroes colectivos que —como Marcos para los zapatistas o el propio Luther Blisset para el MRG— contribuyen al imaginario compartido que vertebra los movimientos sociales. Más allá de

6 La misma idea está en el estudio de la mentalidad italiana post-68 que realiza Sergio Bologna: “la fuerte propensión a la autoorganización, a la puesta en marcha de actividades culturales autogestionadas, había formado un débil territorio del que podía partir una trayectoria más larga de construcción de “alternativas” de vida, siguiendo la fórmula más tradicional del trabajo autónomo” (2006: 36).

ejemplos, dos referencias filosóficas destacan en su teoría del mito: Émile Durkheim y Georges Sorel (Fernández-Savater y Wu Ming, 2003: 52). De la convergencia de los planteamientos de ambos, surge una teoría en la que, como una suerte de *conatus* comunitario, el mito funciona a la vez como lecho simbólico compartido y como mecanismo de empoderamiento que permite acometer las tareas de transformación social. En este sentido, como en Durkheim, será una argamasa social, punto de referencia que codifica y cohesiona los ritos cotidianos de una comunidad⁷. De Sorel, por su parte, se toma una concepción energética y dinámica del mito, se ve este como un potenciador, un polo de agregación y concentración de las energías revolucionarias que guía la lucha hacia la transformación del estado de cosas existente.

El mito es entonces, simultáneamente, constituyente y destituyente. Relata un acto inaugural que, en las versiones reaccionarias como la de Eliade, se sitúa *in illo tempore* (Wu Ming, 2002: 42) y que, mediante el rito, se perpetúa en aras de la reproducción social. Junto a esta función, Wu Ming incluye una pugna mítica por la que nuevas narrativas pretenden destituir los sistemas rituales obsoletos: el mito es, como el arte, “trabajo vivo, siempre subyugado pero siempre liberándose” (Hardt y Negri, 2003: 12), recreándose diferencialmente a fin de evitar la deriva identitaria y auto-referencial que lo privase de su potencia transformadora. Mito y mitopoiesis son, en tanto que la supervivencia de la comunidad siempre requiere variaciones en su identidad, indiscernibles. La sujeción a la inmanencia, vehiculada a través del rechazo de las palabras-propaganda,

7 Esta idea fue desarrollada en el mito de los tamaritanos, escrito por alguno de los miembros del LBP: “los tamaritanos citan acontecimientos sacados de su historia y de su mitología, acontecimientos que representan precedentes/ recuerdos a partir de los cuales pueden hablar en cualquier circunstancia actual” (Luther Blisset, 2000: 2).

del Líder o el origen trascendentes; garantiza este carácter abierto del mito y evita que su imaginario se fetichice impidiendo a la comunidad diferir de sí.

El narrador (para Wu Ming, figura del artista por excelencia) y el trabajo mitopoiético que este realiza, funcionan entonces como “un cómodo vehículo a través del cual la ‘biblioteca’ de una comunidad trata de replicarse a sí misma” (Wu Ming, 2002: 47). El trabajo vivo del narrador es el resorte con el que mito y presente se retroalimentan, garantizando que el primero conserve sus funciones emancipatorias y el incremento de la potencia comunitaria⁸. La mitopoesis, en tanto que coincide con la fragmentación misma de los mitos fetichizados que subyugan estas potencias, posee varias implicaciones: en primer lugar, la renuncia a la posibilidad de la crítica exhaustiva del mito, a un desencantamiento total de la realidad política que la reduciría a mera gestión; en segundo lugar, el planteamiento de la dimensión simbólica como un espacio de lucha, en cuyo interior narrativas diferenciadas pugnan por representar legítimamente la realidad. En este específico punto, el planteamiento de Wu Ming es formalmente idéntico a la estrategia diseñada por Barthes en *Mitologías*:

Parece por lo tanto extremadamente difícil reducir al mito desde el interior, pues ese mismo movimiento que hacemos para liberarnos de él, de pronto se vuelve una presa del mito: el mito puede, en última instancia, significar la resistencia que se le opone. Realmente la mejor arma contra el mito es, quizá, mitificarlo a su vez, producir un mito artificial (Barthes, 2000: 229).

8 No es otro el sentido en el que Negri habla del artista como “conducto entre la acción colectiva que construye ser nuevo, nuevo significado, y el acontecimiento de liberación que fija esta nueva palabra en la lógica de construcción de ser” (Negri, 2016: 70).

¿Qué caracteriza hoy a este proceso infinito de mitopoiesis? Wu Ming asume explícitamente los análisis de Paolo Virno respecto al posfordismo (Fernández-Savater y Wu Ming, 2003: 55) y a las consecuencias de esta mutación en la organización laboral. Una de las líneas de fuerza de estos análisis postula la pérdida de una comunidad sustancial, de una trama simbólica compartida que suministrase, mediante la seguridad ritual, una salvaguarda frente a la incertidumbre. Incertidumbre que ahora, en el régimen de trabajo posfordista, sería explotada para producir valor.

Aunque las referencias filosóficas de Virno son amplias, este no hace sino aislar un patrón isomorfo desde distintos autores. Así, partiendo de la analítica kantiana de lo sublime, el italiano distingue entre un plano de peligrosidad empírica y uno de inseguridad trascendental (Virno, 2016: 29-30), donde el segundo de los niveles no puede hallar reparo en esta o aquella salvaguarda concreta, sino que requiere de una protección respecto a un otro indeterminado, frente a la peligrosidad que, debida a la carencia de instintos especializados, caracteriza al *umwelt* humano.

La distinción kantiana —apunta Virno— se replica en el §40 de *Sein und Zeit*, donde Heidegger distingue el miedo de la angustia. Esta última, cuyo sentimiento correspondiente es la desazón, es el trascendental de todo miedo concreto, descrito como el “modo` existencial del *no-estar-en-casa*” (Heidegger, 2009: 207). Para Virno, la ausencia posfordista de una comunidad sustancial condena irremisiblemente a este ostracismo perpetuo del *no-estar-en-casa*, pues se pierden los legados simbólicos que, codificados en rutinas comunitarias habían servido de amortiguador a la angustia en tanto que generaban un *ethos* —pautas socialmente adquiridas que constituyen la urdimbre misma de la comunidad sustancial— que codificaba respuestas especializadas.

Dicha comunidad *ética* estaba a la base de las categorías políticas modernas como la de pueblo o soberanía, pues estas respondían a la posibilidad de establecer distinciones rígidas entre un ámbito de pertenencia

y un más allá de la comunidad: entre un adentro y un afuera. El concepto de multitud incluye entre sus notas una cierta porosidad en las fronteras sociales, por lo que su protagonismo cuestiona los límites que otrora garantizaban la seguridad del individuo. Ejemplo de estos sería el contrato hobbesiano, donde el acto constituyente consistía en un intercambio de seguridad por obediencia resultado del cual el pueblo tomaba entidad. Frente a este, la multitud representaba —también para Hobbes— la acontractualidad, la persistencia de lo múltiple en la esfera pública que no capitula ante los intentos de expropiación y monopolización de la agencia política (Virno, 2016: 21-22). No es de extrañar entonces que la multitud se considere el modo de ser predominante en la posmodernidad, época inaugurada por la —supuesta— “crisis del Estado-nación” (Negri, 2008: 9).

Toda esta retórica virniana, que no es más que un rodeo asaz especulativo para referirse a la situación de incertidumbre derivada de la extensión de la forma-empresa como unidad mínima del análisis social; de la generalización de la precariedad existencial decida al fin de las restricciones a la oferta de fuerza de trabajo —con la consiguiente elevación del desempleo estructural— que caracterizan a la institucionalidad neoliberal; y, concomitante a estas, de la extensión (y precarización) del sector terciario que, en los albores del posfordismo, se consideró como un sector dinámico (análisis, creemos, compartido por la fe operaista en la capacidad emancipatoria del —mal— llamado trabajo inmaterial) susceptible de reactivar los procesos de valorización en tanto que diseminaba y empleaba el capital variable excedente que hacía caer la tasa de ganancia.

Sea como fuere, Virno y Wu Ming coinciden en el diagnóstico y en la necesidad de elaborar relatos compartidos que, siempre de forma precaria y contingente —reelaborándose constantemente—, permitan orientarse en el mudable terreno del presente. Es la propia posmodernidad la que obliga a la incesante labor de mitopoiesis, y será la *poiesis* específicamente posfordista la que se asuma como punto de partida para

la creación de mitos. En *Gramática de la multitud*, Paolo Virno intenta dar una imagen de este trabajo posfordista a partir de las mutaciones acaecidas sobre la tríada aristotélica que estructuraba la experiencia humana: *poiesis*, *praxis* y *episteme*.

Si bien el modo de producción —entendiendo por tal no solo una configuración económica, sino también “el conjunto de formas de vida, una constelación social, antropológica y ética [...] relativa a las costumbres, usos y hábitos, no al deber ser” (Virno, 2016: 47)— fordista todavía permitía una distinción relativamente nítida entre las diferentes esferas, con intersecciones o acciones recíprocas meramente externas entre ellas. El posfordismo se caracteriza por la mutua contaminación de trabajo, acción política e intelecto.

Así, cuando todavía eran discernibles:

El trabajo es el intercambio orgánico con la naturaleza, la producción de objetos nuevos, en fin, un proceso repetitivo y previsible. El intelecto puro tiene una índole solitaria y poco llamativa: la meditación del pensador escapa a la mirada de los otros, la reflexión teórica acalla el mundo de las apariencias. Al contrario del trabajo, que manipula materiales naturales, la Acción política interviene en las relaciones sociales, tiene que ver con lo posible y también con lo imprevisto, no atesta el contexto en el que opera con un mar de objetos ulteriores sino que modifica ese mismo contexto (Virno, 2016: 48).

Mientras la *poiesis* se objetiva en un producto externo y material perfectamente diferenciado de la acción del productor, la *praxis* queda circunscrita al ámbito de un saber hacer con la contingencia y a una capacidad de transformación cualitativa de la realidad efectivamente existente. Dicho de otra manera: mientras que la *poiesis* posee un *tèlos* extrínseco a la acción, la

praxis es “autotélica”. La figura del virtuoso, aquel cuyo trabajo —al igual que la acción política— se caracteriza por la exposición pública y por una interpretación que se agota en sí misma, pero que, no obstante se funda en una partitura —en una obra precedente— es la categoría límite que permite la distinción entre ambas formas de experiencia.

Pues bien, la tesis que sostiene Virno es que el trabajo posfordista se caracteriza por una progresiva subsunción de la esfera del trabajo en la de la praxis. Siguiendo el itinerario inverso al descrito por Arendt en *La condición humana*, ya no el mundo del trabajo coloniza la esfera política, sino que la esfera laboral se revela política de principio a fin en tanto que las características propias del trabajador resultan ser ahora las del virtuoso. Pero, ¿qué partitura interpreta este virtuoso? Virno recurrirá aquí al famoso concepto marxiano de *General Intellect* presente, como es sabido, en el pasaje sobre las máquinas de los *Grundrisse*. En este, se sostiene que el grado de progreso de la investigación tecnocientífica condiciona la composición orgánica del capital. En otras palabras: el perfeccionamiento de las máquinas incrementa la rentabilidad de la producción reduciendo el recurso necesario a fuerza de trabajo. Este *General Intellect*, que en Marx queda circunscrito al capital fijo, es insertado por Virno en la esfera del trabajo en general: “mientras la producción material de objetos es demandada al sistema de máquinas especializadas, las prestaciones del trabajo vivo, en cambio, se asemejan cada vez más a prestaciones lingüístico-virtuosas” (Virno, 2016: 58). El virtuoso es aquel capaz de valorizar fenómenos estrictamente circunscritos al ámbito del pensamiento, hacer de los pensamientos una “abstracción real”, tangible, una mercancía con valor.

Este trabajo posfordista es público, colaborativo (creciente importancia del trabajo en grupo), basado en el lenguaje (importancia del marketing y la publicidad), consiste en entablar relaciones y, en gran medida, en la reorganización (pensemos en la logística como sector central del posfordismo) de la relaciones existentes (Bologna, 2006: 124). Estamos,

en fin, ante un trabajo en el que la *poiesis* es eminentemente prÁxica y se realiza sobre la base de un trabajo intelectual ya no privado, sino pÚblico.

La *mitopoiesis* es un ejemplo claro de cÓmo en comÚn se produce algo fundamentalmente inmaterial, que aspira a ser pÚblico y a intervenir sobre una realidad contingente de un modo intensivo mÁs que sustantivo. Es en definitiva, como el arte, una crÍtica inmanente desde la asunciÓn de las condiciones dadas y la estimulaciÓn de las potencias actualmente contenidas.

Arte, artista y narraciÓn

Una premisa subyace y emerge recurrentemente en la reflexiÓn estÉtica de Antonio Negri: la actividad artÍstica se circunscribe siempre a un determinado modo de producciÓn y, en tanto que modalidad especÍfica de la fuerza de trabajo, se encuentra determinada por la divisiÓn laboral predominante en cada sociedad. En este sentido, la reflexiÓn negriana acerca de las expresiones artÍsticas de vanguardia, se transforma considerablemente desde las cartas escritas a finales de los aÑos ochenta —en pleno reflujo de las prÁcticas antagonistas en Italia y con Negri en el exilio— y las reflexiones de los aÑos noventa, cuando el post-autonomismo parece haber encontrado formas de expresiÓn y actuaciÓn que posibilitan prÁcticas antagonistas efectivas.

Asumiendo que la subsunciÓn real imposibilita una producciÓn artÍstica mimÉtica, pues no hay un afuera no-capitalista al cual pudiera tomarse como modelo, Ésta queda circunscrita a una paradoja teÓrica: siendo interna al capitalismo, solo —y esta tesis de Negri es central— es verdaderamente artÍstica en tanto que impugna dicho modo de producciÓn, en tanto que *produce* las coordenadas de un acontecimiento que interrumpa la lÓgica mercantil. Es decir: en tanto que solventa en la prÁctica la paradoja teÓrica. El arte serÁ, en fin, un modo especÍfico de

trabajo que, desde el interior del sistema, realiza un doble movimiento de deconstrucción–constitución.

Por esto precisamente, toda práctica artística es hoy *poiesis*, asume la abstracción generalizada que implica el repliegue del valor de uso a un segundo plano, la conversión de las cosas en mero reflejo de su valor de mercado, y, desde ahí, se desenvuelve en el quicio del “sublime mercantil”, haciendo de la imaginación una “razón concreta y sutil que atraviesa el vacío y el miedo, la infinita serie matemática del funcionamiento del mercado, para determinar un acontecimiento de ruptura” (Negri, 2016: 38).

Este acontecimiento de ruptura permite, mediante la imaginación creadora, atravesar el desierto de lo abstracto (Negri, 2016: 69)⁹. Es decir: el arte funciona como una vanguardia que, desde la pura inmanencia, prefigura las alternativas emancipatorias y hace posible proyectar una recombinación radical de los elementos singulares ya dados: “[en el arte] el poder colectivo de la liberación humana prefigura su destino” (Negri, 2016: 63). Erraríamos si confundiésemos este vanguardismo con un supuesto privilegio ontológico o epistemológico del artista, antes bien el arte es un presupuesto necesario del acto revolucionario —acontecimiento de entre los acontecimientos—, cuyo artista, cree Negri, es la multitud. La cuestión de fondo, entonces, no es tanto la de qué producción artística puede activar los resortes revolucionarios, sino más bien la del modo en que se produce un relato revolucionario que haga pensable tal acontecimiento: “la atracción del acontecimiento hacia el relato y el concluirse del relato en el nuevo acontecimiento” (Negri, 2016: 70).

No es otra la idea de Félix Guattari que Raúl Sánchez trae a cola-

9 Imagen ésta, querida por Wu Ming: “los mitos (en plural) son narraciones dinámicas y espurias, relatos que nos permiten superar la cuadragésima noche en lo ignoto (el desierto, las fases de incertidumbre en el conflicto social)” (Wu Ming, 2002: 42).

ción en su carta a Negri en diciembre de 1999, en donde, por historia, no ha de entenderse otra cosa que la irrupción del acontecimiento que introduce un segmento lineal en la reproducción circular del capital:

La función constitutiva de las prácticas artísticas implica que su función central no consiste en contar historias, sino en crear dispositivos en los que la historia pueda hacerse (Guattari, cit. en Negri, 2016: 19).

La posibilidad de hablar de un trabajo liberado, un trabajo vivo que contenga el exceso de ser propio de la cosa bella, estriba en reconocer la distinción entre *labor* y *work*¹⁰. Las potencias sociales que se liberan del mando capitalista, en tanto que puestas al servicio del común y no de la extracción de plusvalía, son capaces de producir un éxodo sobre el que desarrollar nuevas formas de vida en común.

Si bien en condiciones fordistas —como hemos descrito— este éxodo tenía que atravesar la abstracción a la que se había sometido al trabajo; con la preponderancia adquirida por el trabajo intelectual en condiciones posfordistas, la vida ya no se ve subsumida en la abstracción, sino que, muy al contrario, la ha asumido: el trabajador intelectual utiliza el lenguaje como una prótesis, como códigos comunes que moviliza en su trabajo productivo.

Si ya no hay arte se debe a que los cuerpos se han apropiado de él; está verdaderamente por todos lados en las prácticas de la multitud; dentro de los cuerpos el arte experimenta nuevas com-

10 Entendemos por labor “el trabajo vivo [que] produce y constituye la sociedad en un tiempo que no respeta la división que establece la jornada laboral, dentro y fuera de las prisiones del trabajo capitalista (*work*) y de su relación salarial, tanto del ámbito del trabajo, como del no-trabajo” (Negri y Hardt, 2003: 7).

posiciones metamórficas: ¡Cuánto puede el cuerpo! Así, el arte ha dejado de ser una consolación, y asimismo de representar cualquier tipo de polaridad trascendente o trascendental... Es vida, es incorporación, es trabajo... El arte ha dejado de ser una conclusión; el contrario, es un presupuesto. Sin alegría, sin poética, ya no habrá revolución. Una vez más el arte se ha anticipado a la revolución (Negri, 2016: 80).

Wu Ming asume esta intelectualización del trabajo posfordista¹¹ y, al modo descrito, piensan el contar historias —al narrador que replica las funciones del bardo— en la forma de la producción de un horizonte receptivo al acontecimiento. El marco en el cual se desarrolla esta reflexión, circunscrito como decimos a la división social del trabajo, huye de hueros tipos ideales en los que el artista es un genio en contacto “con dimensiones más elevadas del ser” (Wu Ming, 2002: 34) y asume el diagnóstico negriano por el cual si el artista es un ser superior lo es solo en tanto que ser colectivo y que sirve al común. No otro es el sentido en que el artista se concibe como un artesano de la narración, en un plano horizontal con respecto a los demás trabajadores de una comunidad:

Que el estereotipo del artista ‘mortificado’ y ‘atormentado’ despierte mayor interés en los medios y tenga mayor peso de opinión que el esfuerzo de quien limpia las fosas sépticas nos hace comprender en qué sentido la actual escala de valores está distorsionada (Wu Ming, 2002: 34).

¹¹ “¿Qué estatus puede ya reclamar para sí un escritor cuando narrar historias es solo una de tantas tareas del trabajo mental [junto a] la programación de software, el diseño, la música, el periodismo, la información, los servicios sociales, etc.?” (Wu Ming, 2002: 30).

Se parte, por lo tanto, de la presuposición del artista colectivo —tomando por modelo el teatro isabelino o la novela por entregas que permitía un *feedback* entre el lector y el escritor— y se completa la mundanización de la labor artística con una renuncia a la imagen demiúrgica del creador. El elogio del plagio como punto cero del que participan todas las técnicas de producción artística, será el resultado de esta renuncia. Tal desacralización de la obra —y la consiguiente “socialización” de los resultados artísticos— se funda sobre una consideración del arte (muy marcada por el papel preponderante que se concede a la narrativa) como un bien no-rival, es decir, no sujeto al principio de escasez que hace que el consumo por parte de un particular restrinja el acceso al mismo bien por parte de otro. Para Wu Ming, el arte es intrínsecamente excedente y no puede asimilarse a los meros soportes materiales capturables por el mercado. Con este gesto evasivo, los autores confrontan toda estética que goce del poder de disertar sobre lo bello y aspiran a elaborar una poética¹²: un discurso productivo con repercusión política. En este sentido resulta comprensible la defensa a ultranza que miembros del LBP realizaron de Piero Cannata, artista conocido y encerrado por romper a martillazos el pie izquierdo del *David* de Miguel Ángel.

Pero, si Wu Ming quiere destruir alguna idea, esta sería la de la propiedad del arte. El arte es un sedimento filogenético. La autoría —pensada como un mero eslabón más en la cadena— no justifica la restricción del acceso a un bien que sería inconcebible sin todos los desarrollos que le han precedido, sin el *general intellect* de una sociedad dada. Del mismo modo que el trabajo vivo empuja los límites de lo posible —introduce un clinamen en la repetición—, toda historia contiene hilos no desarrollados, potencias cuya actualización no ha de ser impedida por el dispositivo de la propiedad. Los personajes secundarios portan historias latentes que —y

12 Para esta distinción, véase Negri, 2016: 79.

esta es la postura normativa fuerte que subyace a toda la teoría wumin-giana— las restricciones de acceso a la obra no deben amputar. Así, el narrador que vive de su trabajo, al que los autores asignan un catálogo de derechos y deberes (Wu Ming, 2002: 33-35) en tanto que trabajador que cumple una función social, no lo hace por contar sus historias, sino por narrar historias que son *también* suyas a través de representaciones u objetos particulares que, estos sí, se venden como cualquier mercancía.

Esta es la manera en que la “empresa mental” Wu Ming, asumiendo el “dentro y contra” operaista, hace de su trabajo un intento de reorganización inmanente de los elementos que, en el modelo de producción posfordista, permiten prefigurar las vías para su supresión. Permiten, en fin, usar el trabajo intelectual y las prácticas productivas de mayor valor añadido en una creación artística que prefigura la supresión del estado de cosas vigente.

Bibliografía

- Barthes, Roland (2000). *Mitologías*, Madrid, s. XXI.
- Bologna, Sergio (2006). *Crisis de la clase media y Posfordismo*, Madrid, Akal.
- Deleuze, Gilles (2005). “Pensamiento nómada”, en *La isla desierta y otros textos*, Valencia, Pre-Textos.
- Fernández-Savater, Amador (2002). “Wu Ming, las historias como hachas de guerra”, en Wu Ming, *Esta revolución no tiene rostro*, Acuarela, Madrid.
- Fernández-Savater, Amador y Wu Ming (2003). “Entrevista con Wu Ming 4: Mitopoiesis y acción política”, en *El viejo topo*, n° 180, pp. 52-63.
- Heidegger, Martin (2009). *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta.
- Luther Blisset (2000). *Pánico en las redes*, Madrid, Literatura gris.
- Negri, Antonio (2008). *La fábrica de porcelana*, Paidós, Madrid.

— (2016). *Arte y multitud*, Madrid, Trotta.

Negri, Antonio y Hardt, Michael (2003). *El trabajo de Dionisos*, Madrid, Akal.

Rendueles, César (2013). *Sociofobia*, Madrid, Capitán Swing.

Virno, Paolo (2011). *Ambivalencia de la multitud*, Buenos Aires, Tinta Limón.

— (2016). *Gramática de la multitud*, Madrid, Traficantes de sueños.

— Wu Ming (2002). *Esta revolución no tiene rostro*, Madrid, Acuarela.

La abstracción de la palabra poéti- ca, voz silente de la catástrofe

**Javier Domínguez
Muñino**

La abstracción de la palabra poética, voz silente de la catástrofe

Javier Domínguez Muñino

Paul Celan nace en Czernowitz, Rumanía, en otoño de 1920: una ciudad que entonces se gozaba multicultural en etnias, lenguas y religiones. Acude a la universidad, pero su juventud no tarda en romperse: ayudado por un amigo, evita su deportación a los campos de concentración nazis, ocultándose en una fábrica. No pudo convencer a sus padres de abandonar la casa para esconderse, y perdió a ambos en manos de los alemanes. Y el alemán, era su lengua materna: la hablada en casa, por encima del rumano y del hebreo que –como judíos practicantes– conocían. Huérfano, y habiendo conocido los campos de concentración de los rusos, viajó apátrida de este a oeste, pasando por Bucarest y Viena, hasta llegar a París, donde puso fin a su vida con cincuenta años en 1970.

Relatan que al ser hablado el tema del Holocausto –o, dicho de otro modo, al ser tratado el Holocausto como un tema conversable– respondía con el silencio y una amable sonrisa murada. Dicen que una noche de paseo en París, un desagradable encontronazo con Max Ernst –estando el

pintor ebrio-, provocó su recaída (Ortega, C. en Celan, 2013: 9-35). Más, se ha comentado y elucubrado, acerca de su encuentro con Heidegger en la casa de retiro que el filósofo ocupaba en la Selva Negra, y del que sólo existe un “testimonio” certero: el poema *Todtnauberg*, 26 versos que dicen acerca de la decepción de la poesía –como bien comenta Lacoue-Labarthe-; 26 versos que profieren la desesperanza ante el propio silencio de Heidegger, que nunca denunciara los crímenes de un movimiento que inicialmente apoyó (Lacoue-Labarthe, 2006: 15). Su relación intelectual con Adorno es harto conocida; y cruzó lecturas y comentarios a Benjamin. Cuando abandonó su apartamento y se dirigió al puente Mirabeau, donde saltó al río Sena aquel 20 de abril, había dejado abierto un libro de Hölderlin sobre la mesa. Y daba así fin, a la datación, con la última fecha que todos suscribimos en vida. A partir de ahí, queda su palabra indatable, ilocalizable más que en un no-lugar al que bien se referirá Celan a lo largo de su discurso *El Meridiano*, pronunciado en 1960 con motivo de la concesión del premio Büchner. Allí encontramos el problema del arte como objeto del que se conversa hasta que “sobreviene algo”; como aquella pregunta extrema que plantea el encuentro con el poema, “¿Cómo hablar de una presencia así, indecible tal vez por única y singular, tal vez imposible por repetidamente irrepetible?” (Cuesta Abad, 2001: 12).

La poesía celaniana plantea fundamentalmente tres problemas imbricados: la cuestión de la datación, implicando el estatuto ontológico del poema –que Celan resolverá en su texto *El Meridiano*-; la superación de la *palabra esencial* mallarmeana, al margen del espacio afectado por el discurso; y el silencio devenido como palabra que perpetúa un testimonio frente a la catástrofe. Un testimonio discontinuo que irrumpe en el encuentro del lector y el poema. Articulemos estos presupuestos.

En primer orden, a la ontología poemática nos conduce la discusión de las disyuntas hermenéutica y fenomenología; pero no para enfrentarlas, sino integrar un proceso. Es, la lectura del poema, un acto fenomé-

nico, irrepetible, e intransferible, que sólo puede afectar a un cuerpo en ese momento indeterminable. Es su interpretación, antesala o prelude; ciencia preparatoria o umbral del poema; una llave maestra o un vehículo que nos conduce a comprender *algo en cuanto algo es*: ese `en cuanto`, nos dice Heidegger que “expresa la estructura explicitante de lo comprendido; es lo constitutivo de la interpretación” (Escalante, 2002: 82). Comprender es proyectarnos y conciliar el objeto del poema con nuestra expectativa.

Celan nos desafía. Nos reta a que aguardemos que su canto, entretanto mudo, se nos muestre fenoménicamente en su carácter irreductible: *¡Ipse re!* En este proceso hacia lo intransferible, como decimos, la hermenéutica es un puente que tiende a desaparecer en la *medida* en que hace posible la experiencia de la palabra, o de toda obra de arte. Debemos evitar el exceso hermenéutico, para que su saturación no obstruya el valor óntico del poema, sin riesgo de que éste quede sepultado por la conjetura o el comentario. El acceso al verbo celaniano es un asunto al que Gadamer dedica: pues lo que nombra el verbo, denota cómo seguimos al idioma, al código cifrado y descifrable del lenguaje; pero esto es sólo el foco que alumbrará a la cosa, al ente del poema, vivificada más allá de cualquier interpretación u homóiosis. Luego esto nos aterriza ya en la idea de `singularidad` (a la que Lacoue-Labarthe dedica sus páginas). Aquí brota la idea gadameriana acerca del `oído poético`: aquél que juzga, quien comprende, quien se deleita en todos los casos (Gadamer, 2001: 153).

Confluimos al poema; él se muestra, confluente a nosotros. Se produce el encuentro inexorablemente en la metáfora y en la tierra; en el tropo y en el trópico o paralelo que la recorre. A raíz de la voz alemana *Trope* (y su plural *Tropen*), Celan construye su juego verbal en el titulado Meridiano. Reproduzco el final de su discurso:

Señoras y señores, encuentro algo que me consuela un poco de haber recorrido ante ustedes este camino imposible. Encuentro lo

que une y lo que lleva al encuentro como el poema. Encuentro algo –como el lenguaje– inmaterial, pero terrenal, terrestre, algo circular, que vuelve sobre sí mismo a través de ambos polos y a la vez atraviesa –cosa graciosa– incluso los tropos: encuentro... un Meridiano (Celan, 2013: 510).

¿Se resuelve aquí el problema de la datación? En su otro discurso, de Bremen, el poeta profirió una clave al respecto. Le cito:

El poema no es intemporal. Por supuesto encierra una pretensión de infinitud, intenta pasar a través del tiempo: a través de él, no por encima de él. Puesto que es una manifestación del lenguaje y por tanto esencialmente dialógico, el poema puede ser una botella de mensaje lanzada con la confianza [...] de que pueda ser arrojada a tierra en algún lugar y en algún momento [...] los poemas están de camino: rumbo hacia algo [...] Obras del hombre, [...] que sin amparo, en un sentido inimaginable hasta ahora, terriblemente al descubierto, va con su existencia al lenguaje, herido de realidad y buscando realidad (Celan, 2013: 498).

Celan vino a subrayar, en efecto, lo que hay de valor de uso en el poema: lo que ha de percibirse sólo una intransferible vez, aquí y ahora. Quizá por eso el poema pretende que reduzcamos al absurdo las metáforas, como él mismo señala; y que abandonemos la significación por la reducción. En palabras de Escalante: “Que no leamos las metáforas metafóricamente, esto es, como derramamientos del sentido, sino literalmente, a la letra, como incisiones” (Escalante, 2002: 91). La propuesta invita a un diálogo, cuerpo a cuerpo, con los seres y las cosas. Asimismo, nos habla acerca de qué realidad es relevante para el poema: no los cerrados hechos consumados (de una II Guerra Mundial y el Holocausto), sino ‘lo abierto’ en que el poema

encamina su rumbo hacia algo, hacia alguien. Buscando nueva realidad. La palabra es datable en esa búsqueda, que no es simplemente evasiva ni pragmática; sino soberana de sus propias cenizas.

Reproduzco otro fragmento del discurso *El Meridiano* que pronunció el poeta el 22 de octubre de 1960:

Quando hablamos así con las cosas estamos siempre preguntando también por su de dónde y su hacia dónde: en una pregunta `que queda abierta', `que no llega nunca a su fin', que apunta hacia un espacio abierto, vacío y libre; estamos muy afuera, lejos. El poema busca, creo, también ese lugar. ¿El poema? ¿El poema con sus imágenes y sus tropos? Señoras y señores, ¿de qué hablo propiamente cuando hablo (...) *del poema*? ¡Hablo del poema que no existe! ¡El poema absoluto no existe, no puede existir! Pero existe, con cada poema verdadero, existe con el poema menos exigente, esa cuestión insoslayable, esa pretensión inaudita. ¿Y qué serían entonces las imágenes? Lo que se ha percibido y lo que se ha de percibir sólo una vez, siempre una vez y sólo ahora y sólo aquí. El poema sería así el lugar donde todos los tropos y metáforas nos invitan a reducirlos al absurdo (Celan, 2013: 507).

Su voz, aquí tintada de un existencialismo camusiano, no pretende fascinarnos con la cuestión de la datación del poema y de cómo injertar éste en el tiempo, siendo el tiempo una urdimbre discontinua (y aquí late la idea benjaminiana de Historia). Su voz habla aquí de la falta de garantías: no podemos garantizar una lectura definitiva, exhaustiva o total, del poema. Y así es como el poema queda liberado del garante absoluto, de la verdad exegética que se arroja sobre él para sepultarlo, igual que fueron sepultados los seres víctimas de la catástrofe en que se explica la vida de Paul Celan. La catástrofe en que se explican las vidas, y las muertes impropias, de los sin nombre (no la Europa del siglo XX).

Hanna Arendt caviló que allí donde fracasa el pensamiento es donde debemos perseverar en el pensamiento, o más bien darle un nuevo giro (Didi-Huberman, 2004: 47). Traslademos esta afirmación al lenguaje: y no será algo baladí que Celan continuara escribiendo, su obra, en la misma lengua de los verdugos (pues son pocos, aunque de lograda calidad, los poemas en prosa y verso escritos en rumano –y cuya traducción debemos a la Universidad de Zaragoza–). A colación del asunto idiomático, Félix Duque recuerda con agilidad: que su obra “podría parecer un [recreo] dadaísta, pero es el testimonio más trágico y sincero de una edad de penuria, sin más redención *posible* que la restitución de los muertos en el lenguaje de los matarifes” (Duque, 2010: 180). El propio Celan encarna y aborda este tema en su poema póstumo *Wolfsbohne*. Cito unos versos:

Ayer vino uno de ellos y
te mató
otra vez en
mi poema.

[...]
Madre, ¿de quién
la mano he estrechado
cuando fui con tus
palabras a
Alemania?

[...]
Madre, nadie
contradice a los asesinos.
Madre, ellos escriben poemas
(Celan, 2003: 48–49)

Hilando lo manifestado por Hanna Arendt, la palabra poética nos ocupa, ahora y aquí, como un brote radical de verdad que no podría cesar ante el imperativo de ningún acontecimiento ni catástrofe. Se trata de restaurar, pero sin enrolarse interpelado por los violentos. Se trata de perseverar o, como refirió Auden, de sobrevivir (pues la poesía sobrevive, no rige acontecimientos ni relatos de que otros se ocuparon).

Es difícil iluminar, con la escritura, la oscuridad del desastre humano; de ahí, la conocida restricción que Adorno señala a la poesía tras Auschwitz animando al compromiso –y oportunamente matizada, contra un esteticismo que florece la palabra que habría de sobrevivir a los seres exterminados–. Paul Celan parece desafiar un reto intelectual y moral, en cambio él sólo desprende, la palabra, de su rigor representacional: liberándola del hilo argumental que otros habrían impuesto, y generando una grieta o cesura (Peidro, 2013). A esto llamamos, empleando su término, la *contra-palabra*: aquel objeto estético que parece desbordar su ilación con la historia material, con la catástrofe ocurrida, para no prohibirse el paso a lo que otros pretenden inefable. La poesía en Celan es un *cambio de aliento*, hecho desde el ruido violento de la guerra y la debacle.

Esto nos obliga a replantear la capacidad, representativa de un hecho, que el verbo pueda asumir. Si el arte no hace explícitamente memoria, como ocurre en gran volumen de la obra de Celan, no por ello el arte renuncia a ser memoria. Quien lo crea, nunca ha vivido en la amnesia; aun pueden, los hechos, arrojarte al río Sena claudicando treinta años después. La catástrofe tampoco se limita al evento histórico; continúa, siendo portada en aquellos testigos, y sudada en los objetos escriturales a que hoy lanzamos la mirada. En cambio, Félix Duque (y la más oficial literatura de estudios celanianos) no duda en emplear el término “testimonio”. Justamente finaliza así un poema: “Nadie / testimonia por el / testigo” (Celan, 2013: 235).

A raíz de estos versos, Maurice Blanchot añade:

Y sin embargo, siempre, escogemos un compañero: no por nosotros, sino por algo en nosotros, fuera de nosotros, que necesita que nos anulemos [...] ¿Dónde buscar el testigo para el que no hay testimonio? (Blanchot, 2001: 89).

Asumamos que la denuncia es heredable. Porque frente a la pretensión de acallar, o tomar el relato como única voz sonora, me sugiere un interrogante: ¿cuál es el sentido de lo indecible, de lo inefable, como categoría estética que defina límites, si los propios testigos dedican su vida a esta acción de *mostrar lo indecible* en la cesura de su palabra?

Así empieza un poema, publicado en 1955, del que tomase Blanchot el título de su opúsculo de 1972 *El último en hablar* :

Habla también tú,
habla el último,
dicta tu sentencia.

Habla—
Pero no separes el no del sí.
Dale a tu sentencia también sentido:
dale sombra.

[...]
Dice verdad quien dice sombra

(Celan, 2013: 108)

El silencio del hombre que nació como Paul Pésaj Ansel, e inventó el apellido Celan, no es una claudicación. No implica capitulación —como bien asevera Massimo Cacciari— (Cacciari, 2007: 43). Ni siquiera es un

silencio. Blanchot, a propósito de la escritura, nos caracteriza el “desastre” como algo en que nunca estamos sino más bien bajo su amenaza. Blanchot da un paso más allá: afirma que “el hastío ante las palabras es también el deseo de las palabras espaciadas [...] [y que] el ‘misticismo’ de Wittgenstein [...] vendría de que no cree que se pueda *mostrar* allí donde no se puede hablar. Pero, sin lenguaje, nada se muestra. Y callarse es asimismo hablar. El silencio es imposible. Por eso lo deseamos” (Blanchot, 2015: 23). El filósofo reivindica, en suma, la ‘contra-palabra’ como memoria frente a un desastre que está del lado del olvido.

En su texto en prosa *Diálogo en la Montaña*, Celan escribe:

El silencio no es un silencio, ninguna palabra ha enmudecido, ninguna frase, es simplemente una pausa, un blanco, un vacío, tú ves todas las sílabas que se alzan alrededor; lengua son y boca, [...] y en sus ojos está suspendido el velo (Celan, 2013: 484).

Estas líneas se tornan reminiscencia de aquéllas, las que constituyen la IX tesis de Benjamin –sobre el regreso de la mirada del ángel, en una dialéctica de catástrofe y redención que Levinas comentará en su *Ética del infinito*–. El *Angelus novus* de Paul Klee quiere ser testigo de la ruina (porque “nadie testimonia por el testigo”). Pues “nuestra existencia ontológica” se mantiene alerta, asediada, hafiz insomne, en una historia siempre abierta en que ninguna dialéctica puede clausurar; sino historia entendida como “re-creación del sentido”. La dramaturga Angélica Liddell, firme ejemplo en dar luz política al acto estético, equipara el lenguaje creado a “dejar paso al *sentido*”. Liddell afirma que “los hechos a menudo no resisten la interpretación, el *sentido* en cambio se ofrece [a ella]”. Y añade que “la ignominia necesita la réplica de los poetas” (Liddell, 2015: 52) en memoria de un verso de Juvenal: “Si los niega la naturaleza, la indignación hace versos”. ¿O, cómo, decía Celan?: “con su existencia al lenguaje, herido de realidad y buscando realidad”.

Pero no es *despertar a los muertos y reunir lo destrozado*, como dice Benjamin a propósito del *Angelus* de Klee (Benjamin, 2009: 140), la sola razón que explique la obra celaniana. Los crímenes quedan hacinados en su estrecho cubículo de horror, pero los supervivientes son antes y después, y siguen disponiendo del lenguaje para hacer nueva palabra. Quizá por esto, el arte que denuncia es disruptivo (la disrupción, como remedio al olvido). No tiene aspiraciones de continuidad. No propaga el desastre. Es, como dijimos, soberano de sus cenizas.

Así habla un poema póstumo de sus últimos años:

¿Las devastaciones? –No, menos
que esto, más
que esto,

son las omisiones
con las charlatanas palomas
torcaces en su borde,

[...]

un lenguaje
se pare a sí mismo
con cada poema
vomitado por los
autómatas o con sus
conocidas–desconocidas
partes

(Celan, 2003: 140)

De ahí el aparente ejercicio experimental que, la poesía celaniana, con-

fundes con un programa estético (como ocurre en Mallarmé y en Valéry, o en su también admirado Stefan George –centro de un Círculo elitista–). Tampoco es aquí, la poesía, un refugio del dolor; sino un lenguaje de vida rehaciéndose, recreando el sentido aun con el mismo signo en el idioma. El propio Ulisse Dogà reconoce que

el gesto verbal [de Celan] es exacta contraposición del [apasionado] culto al lenguaje del círculo de George, de la literatura esotérica y la poesía dórica [...] el poema de Celan presenta lo escrito como cita [...] pero compensado con una extrema literatureidad, mecanismo importante en un lenguaje expuesto de continuo al peligro de sobrepasar patéticamente la medida o, a la inversa, rayar en el silencio por impotencia (Dogà, 2012: 37).

Dogà asume que Celan se confía a otras experiencias verbales, a otros materiales literarios (muy admirados, eran René Char y Edmond Jabès); puesto que el lenguaje es tradición (en la forma) y es valor (en cuanto al lenguaje como objeto mismo del poema).

Jean Bollack prescribe que “las palabras no designan directamente algo, [que] no sirven para significar los referentes” (Bollack, 2005: 340). Quizá así entendamos la tesis a que se adhiere Hugo Echagüe: Celan pide que se nos enseñe de nuevo a leer (su poesía), pues su obra está anclada en una circunstancia, pero sin embargo no provee una lectura referencial (Echagüe, 2011: 69–79). De ahí que su datación, asunto que imbricamos con su abstracción, resulte contingente en el enigma del meridiano. Sobre el cronotopo del poema, Derrida ha reflexionado: si la unicidad del poema queda anclada allí, corre el riesgo de “permanecer indescifrable, mudo y emparedado en su fecha: la no-repetible” (Derrida, 2002: 22). De ahí que su palabra, sin admitir una lectura referencial, deba ser a la vez que singular iterable, rastreable en lo sucesivo. “La tensión del lenguaje nos alcanza”, advierte Blanchot.

A pesar de la abstracción con que Celan frecuenta a la palabra, más acusado esto en su producción tardía, la legibilidad del poema radica en su iteración como una acción performativa que permite su acceso únicamente a través de la acción (no por el conocimiento). Y este procedimiento es ya un pasaje al sentido. De ahí que propongamos, entender su escritura, como una literatura llevada al extremo en un estado de resistencia y de vigilia (de alerta a la amenaza incesante). ¿Cumple, el arte, esta importante misión fraternal y centinela? ¿Y lo sabe? El énfasis de Artaud en un espectáculo mudo, o el de Brecht en el textual, son movimientos –maniobras estéticas– inexplicables sin la beligerancia del mundo. Las composiciones más tardías y abstractas de Celan –pensamos– no bajan la guardia. Resisten. El compromiso permea su obra.

Un temprano poema empieza así:

Levantes la piedra que levantes–
despojas
a quienes precisan el amparo de las piedras:
desnudos
renuevan ahora el enredo.

Tumbes el árbol que tumbes–
construyes
el lecho en donde
las almas una vez más se estancan

(Celan, 2010: 91)

Esta actitud confiere al lenguaje un “principio ético”; nos acerca al principio de Benjamin de la lengua como madre de la justicia, no propagando el peligroso poder de las teúrgias que acometen los que se pretenden

maestros o amos de la lengua. Son las dos traducciones que se han hecho del célebre verso de Celan, que se repite en su Fuga de muerte : “la muerte es un maestro de Alemania” (versión de Valente y Reina Palazón), y “la muerte es un amo de Alemania” (versión de Semprún y Munárriz).

El mismo compromiso que lleva al poeta a componer *In memoriam Paul Éluard*, un intenso poema en que lanza contra el surrealista su culpa en la muerte del poeta checo Zavis Kalandra, por el que Éluard no quiso interceder. Celan escribe: “Ponle al muerto en los párpados la palabra / que le negó a aquél / que le hablaba de tú” (Celan, 2010: 93).

No faltó razón a Félix Duque: su obra no es un recreo dadaísta. Es, la verdad y la libertad, en forma de palabra. Una palabra que amanece, estrenando un sol del que no hay registro; unos filamentos o *hebras de sol*, una *compulsión de luz*, como titulara sus sexto y séptimo libros.

Bibliografía

- Benjamin, Walter** (2009). *Estética y Política*, Buenos Aires, Editorial Las Cuarenta.
- Blanchot, Maurice** (2001). *La bestia de Lascaux / El último en hablar*, Madrid, Tecnos.
- ____ (2015). *La escritura del desastre*, Madrid, Trotta.
- Bollack, Jean** (2005). *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*, Madrid, Trotta.
- Cacciari, Massimo** (2007). *Soledad acogedora. De Leopardi a Celan*, Madrid, Abada.
- Celan, Paul** (2003). *Los poemas póstumos*, Madrid, Trotta.
- ____ (2010). *De umbral en umbral*, Madrid, Hiperión.
- ____ (2013). *Obras completas*, Madrid, Trotta.
- Cuesta Abad, José Manuel** (2001). *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*, Madrid, Trotta.

- Derrida, Jacques** (2002). *Schibboleth*. Para Paul Celan, Madrid, Arena.
- Didi-Huberman, Georges** (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós.
- Dogà, Ulisse** (2012). *Port Bou: ¿Aleman? Paul Celan lee a Walter Benjamin*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- Duque, Félix** (2010). *Residuos de lo sagrado. Tiempo y escatología: Heidegger/Levinas, Hölderlin/Celan*, Madrid, Abada.
- Echagüe, Hugo D.** (2011). “Datación/actuación en la obra de Paul Celan: lecturas a través de Derrida y Blanchot”, en *El hilo de la fábula, Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, No. 11, pp. 69-79.
- Escalante, Evodio** (2002). “Fenomenología y hermenéutica a propósito de Paul Celan”, en *Signos filosóficos*, No. 8, pp. 81-92.
- Gadamer, Hans-Georg** (2001). ¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a “Cristal de aliento” de Paul Celan, Barcelona, Herder.
- Lacoue-Labarthe, Philippe** (2006). *La poesía como experiencia*, Madrid, Arena.
- Liddell, Angélica** (2015). *El sacrificio como acto poético*, Madrid, Continta Me Tienes.
- Peidro, David** (2013). “La pregunta por el arte en Paul Celan y Mallarme: pliegue, cesura y discontinuidad en el espacio del poema”, en *Revista Observaciones filosóficas*, No. 15, en línea.

**O gesto político
em germe: arte,
artesanato,
design e feminis-
mo: perspectivas
insulares
atlânticas**

Ana Nolasco

O gesto político em germe: arte, artesanato, design e feminismo: perspectivas insulares atlânticas

Ana Nolasco

Gesto

No início do seu livro *Gestos*, Flusser define o gesto como “um movimento do corpo ou de um instrumento ligado a ele para o qual não há nenhuma explicação causal satisfatória”, ao contrário do puro movimento reflexivo do corpo ou da ação prática, que apenas executa maquinalmente uma função, os quais se podem “explicar satisfatoriamente de forma causal” (Flusser, 1994: 7). Ao contrário destes movimentos, cujo significado é dado à partida por uma causa fisiológica ou por um objetivo pré-definido, o que caracteriza o gesto é que ele visa o futuro: é o seu fim a vir que lhe confere o significado, o seu significado está sempre porvir (1994, p. 90). Este facto é determinante para outra característica atribuída por Flusser ao gesto: ele é simbólico. Isto é: o seu futuro, ou seja, quem o interpreta, ao fazer a sua própria leitura, é que lhe atribui um significado. Nesse momento, quem vê o gesto tem consciência da convivência no mesmo mundo de si e de quem

realizou o gesto, ganhando através dele, por sua vez, consciência de si.

O gesto é expressão: tal o entenderam, entre outros, Wittgenstein. Para este, o gesto exprimia o que não podia ser expresso por palavras e tinha uma expressão dupla: por um lado, enquanto causador de formas estéticas como a arquitetura –afirmando que “a arquitectura é um gesto” (Wittgenstein, 1994: 510)–; por outro lado, enquanto expressão da recepção das mesmas a qual, apesar de não substituir a obra, indica um caminho a seguir. Produção estética e recepção são duas metades que formam o enigma. Definitivamente, o gesto dá-se ao outro, pressupõe a comunidade. É também deste modo que Brecht o entende definindo, na sua teoria do *Grundgestus* (Gesto fundador), o *Gestus* como “todo um complexo das mais diversas espécies de gestos dos indivíduos, juntamente com manifestações que estão na base de um processo singular entre os homens e que diz respeito à atitude de todos os que participam neste processo” (Brecht, 1989: 753). No contexto teatral, o gesto tem uma potencialidade de emancipação política na medida em que, ao suspenderem a narrativa clássica aristotélica –em cuja conceção orgânica todos elementos estão ligados ao todo–, dá-se um efeito de estranhamento no qual o espetador ganha consciência da possível transformação histórica dos acontecimentos. Daí que Walter Benjamin, na segunda versão do texto *O gesto no teatro*, 1935, para além da importância da suspensão da narrativa provocada pelo gesto, referida na primeira versão, caracterize o gesto no teatro pela sua citabilidade e determinabilidade. Ou seja, é na medida em que tem um princípio e um fim determinados que se constitui em fragmento do todo e que, por isso é citável, i. é, passível de ser repetido, aleatoriamente, em contextos diferentes na mesma peça, colocando a nu a sua não fatalidade e portanto, a sua possível transformação. Os gestos, portanto, definem porvires comunitários futuros. Distinguem-se dos movimentos porque oferecem ao Outro o seu significado num processo de construção mútua. Para Merleau Ponty, os gestos, a “carne do mundo”, são fundadores de uma trajetória no espaço

e no tempo cuja unidade é produzida na medida em que “trazem um estilo de ser sempre que há um fragmento de ser (...)”. Essa “carne” – “espécie de princípio encarnado que comporta um estilo de ser por todo o lado onde se encontra uma parcela” (Merleau-Ponty, 1964: 139)– constitui tudo e comunica entre si pela sua reversibilidade, pelo hiato pleno de entrelaçamentos entre as coisas, espécie de “zero de pressão entre dois sólidos que faz com que eles adiram um ao outro” (1964: 192). Esse hiato é, portanto, o fundador de toda a comunicação na medida em que não permite a total equivalência entre as coisas: é a sua “identidade de princípio (sempre falhada)” (1964: 192) que faz com que as coisas se desejem ou se apelem umas às outras, o significado e o significante, o vidente e o visível, as palavras e as coisas, sem que nunca se fundam num abraço completo.

Assim, o gesto é sempre uma expressão desse hiato na medida em que torna visível a identidade, sempre não alcançada, entre o significado e o significante, a intenção do sujeito e o seu efeito, a sua interpretação. Daí a sua semelhança com a arte: é o signo da liberdade pois não está acorrentado a uma origem mas abre-se para o infinito horizonte de um futuro. É significativo que Wittgenstein, a seguir à sua afirmação “a arquitetura é um gesto”, acrescente que “nem todo o movimento intencional do corpo é um gesto. Nem tão pouco se concebem como arquitetura todos os edifícios construídos de um propósito” (Wittgenstein, 1994: 510). Isto é, se por um lado, o gesto não é um movimento reflexivo, por outro, ele também não coincide com um movimento intencional: cumpre-se quando a ligação com a intenção primordial é suspensa e o destino do gesto se torna incerto, abrindo-se para um conjunto inesgotável de possibilidades.

Estética e política

Se, enquanto sujeitos fenomenológicos, na aceção de Merleau Ponty, o que nos move, é no fundo, o amor, no sentido em que sentimos a inal-

cançável identidade da carne do mundo que nos constitui e por isso somos levados a auscultar as coisas e a tateá-las, sentindo, através do gesto e da palavra, a magia da sua reversibilidade, enquanto sujeitos sociais e políticos, segundo Foucault, é o ódio e a violência, subjacente à malha de poder, que vai criando as realidades e os sujeitos mutantes. Em *A Verdade e as Formas Jurídicas*, Foucault torna bem manifesta a ideia que subjaz à sua teoria política do poder. Na sua introdução à publicação deste ciclo de conferência, Foucault expõe o modelo base da sua análise das formações de saber e das relações de forças políticas na sociedade, a partir das leituras de Nietzsche (1994: 542). Parte, assim, da ideia base nietzscheana de que o que subjaz ao conhecimento é a luta entre os instintos, mas não qualquer instinto: apenas aqueles aos quais é inerente uma distanciação e/ou aniquilação do outro, a saber “o rir, o deplorar e o detestar (o ódio)” (Nietzsche, 1994: 548). O conhecimento que nasce dessa luta não é idêntico aos instintos mas, diz Foucault citando Nietzsche, “uma centelha entre duas espadas” que “não é do mesmo ferro que as espadas” (Foucault, 1994: 545). Deste modo, segue um fio lançado por Nietzsche que vai contra a tradição metafísica: não só o conhecimento “é um desconhecimento” (Foucault, 1994: 552) sobre o mundo, como a ideia de origem –na base da ideia de sujeito– é destruída, pois não existe um objecto pré-existente ao conhecimento que nos seria desvendado por este, como não existe um sujeito pré-existente às “condições políticas, económicas de existência” (Foucault, 1994: 552), sendo estas, ao invés, que o criam. Isto é, não há uma verdade ou um objecto à espera de ser “descoberto” por um sujeito, mas são ambos tecidos por discursos estratégicos que resultam de relações de forças em permanente desequilíbrio.

Poder-se-á dizer que o lado político do gesto resulta de uma luta entre várias forças e que, na medida em que somos seres fenomenológicos, sentimos também o ímpeto existencial de nos fundirmos com o que amamos e de comunicarmos, de tactearmos pela palavra e pelo gesto.

Esta ambivalência do nosso ser, existencial e fenomenológico e, ao mesmo tempo, social e político, reflecte-se nos fios de amor e ódio que entrelaçam os gestos sem nunca se fundirem.

Da mesma forma, como há uma estética subjacente à política, i. é um certo conjunto de configurações que delimitam os possíveis conteúdos políticos, também há uma política subjacente à estética marcada pela distribuição dos diferentes papéis e por uma cartografia que define uma topologia social e os lugares de onde se fala, os seus canais de distribuição e modos de recepção e visibilidade. Neste sentido, a cosmética da política não é o seu lado estético, pois este é, também, um resultado do que é desejado e prescrito como possível numa certa época. Como sabemos desde Foucault, o poder não engana nem convence, pois só o pode fazer depois de pressuposto o que é a verdade. Ele cria um consenso, i. é, aquilo que, coletivamente, é tido como real, o qual é mutável conforme os tempos. Não sendo personificável, para circular, o poder vai criando diferenças de intensidade, concentradas em cada instância por uma relação de forças em constante equilíbrio em relação umas às outras. É uma cartografia que se desenha com linhas que estabelecem fronteiras de vigilância. O controlo é exercido pelos aduaneiros dessas fronteiras, pelos que controlam os aguilhões e decidem quando levantar as pontes movediças, os diques das barragens, regulando o nível desejado de contrapoder.

O diagrama, no sentido foucaultiano é flutuante e instável (Deleuze y Guattari, 1980: 42). O poder actualiza-se na sua constante reprodução. Reproduz-se igual a si e, ao fazê-lo, diferencia-se e afirma-se de novo integrando o diferente, multiplicando-se. Daí que ele é uma causa imanente (Deleuze y Guattari, 1980: 44-5). Está constantemente a atualizar-se, sem o que desapareceria. Os efeitos actualizam as causas: estas são virtuais, estão dependentes dos efeitos, “definem apenas possibilidades, probabilidades de interação” (Deleuze y Guattari, 1980: 45). Como a causa é o modelo virtual, a sua efetivação é sempre diferentemente declinada, e daí o modelo

propagar-se na assimilação da diferenciação que é reapropriada. É nesta bifurcação, entre o mesmo e o diferente de si, entre o poder e o saber, que se criam as clivagens, irreduzíveis, embora pertencendo ao mesmo regime, entre o visível e o dizível. O saber constitui-se, na perspectiva foucaultiana, como um entrelaçado de visível e enunciado, não existindo sem o poder que vai criando essa bifurcação à medida que se vai atualizando e expandindo. Poder e saber são assim duas faces do mesmo movimento (Foucault, 1975: 25). Este é, assim, um “dispositivo biforme” (Deleuze y Guattari, 1980: 47), constituído por dois elementos heterogêneos. É nesta bifurcação, entre poder e saber, que Foucault denomina de não-lugar, o hiato insuperável (Foucault, 1975: 25) e irreduzível entre as palavras e as coisas, que a arte se instala enquanto manifestação do invisível e do não-dito.

O gesto, enquanto configurador da experiência, tem o potencial de deslaçar os nós da rede do diagrama do poder vigente, fazendo emergir novos pontos de emergência de significado. Na medida em que o gesto manifesta através de uma forma algo que é intrínseco à própria forma e que se abre para um fim indeterminado, é do domínio da estética. Por outro lado, enquanto fomentadores de formas singulares de comunicação entre os homens na sociedade, os gestos são também políticos. Mas, há que não confundir o lado político da estética ou do gesto, com a estetização ou cosmetização da política como ela foi praticada nos regimes totalitários e contra a qual Benjamin, no seu famoso texto, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, 1955, se insurgiu. É o que parece fazer Zizek ao considerar o termo “estética” apenas no seu sentido comum, enquanto mera aparência, quando se refere à “apaixonada defesa de Rancière da dimensão estética do político”, indicando, como exemplos de resiliência política na pós-modernidade os “body-piercings”, os “cross-dressing”, os espetáculos públicos e os “flash-mobs” (Rancière, 2006: 79).

Pelo contrário, Rancière concebe o termo estética como uma rela-

ção indeterminada entre o visível e o invisível, entre o dizível e o pensável, entre a intenção da obra e a sua interpretação que caracteriza

[...] o modo de ser sensível próprio dos produtos da arte. A palavra estética não remete aqui para uma teoria da sensibilidade, do gosto e do prazer daqueles que apreciam a arte, mas antes para o modo de ser específico daquilo que pertence à arte, para o modo de ser dos seus objectos (Rancière, 2010a: 24).

Esta suspensão torna manifesta, a nosso ver, o hiato, a que se referia Merleau Ponty, entre as coisas que fundam todas as existências individuais, as distâncias entre estas assim como a própria possibilidade da sua comunicação. Rancière realiza uma espécie de periodização do fenómeno a que hoje chamamos arte para, finalmente, desembocarmos no período actual que cancela a própria ideia de progresso da arte, se afirma na medida em que se subtrai enquanto fenómeno separado da realidade e que contem em si mesmo a sua própria negação.

Deste modo, teríamos o regime ético, em que não existe arte enquanto atividade separada das outras esferas da vida e em que aquela se confundiria com a problemática questão ontológica das imagens e, como tal, seria condenada, não enquanto falsa, mas enquanto algo entre o falso e o verdadeiro que leva, por isso, ao engodo (Platão). Aristóteles daria início ao regime poético/representativo da arte na medida em que, ao redimir a arte afirmando a sua função, não de ser verdadeira ou falsa mas de criar ficções, a condenaria a uma existência separada da realidade, confinada à *mimesis*. A esfera artística, delimitada pela *mimesis*, corresponderia, desde então até ao princípio do séc. XIX, a um espelho da sociedade, legitimando esta na medida em que lhe devolveria a imagem das hierarquias sociais decalcadas na hierarquização de géneros (histórico, retrato, paisagem e cenas de género), no tratamento das personagens estereotipadas,

na primazia da palavra sobre a imagem, da acção sobre os caracteres, da narração sobre a descrição (Rancière, 2010a: 24) e que tem por base a dicotomia intelectual/manual, espírito/corpo. O regime estético atual teria tido início na literatura no séc. XIX a qual subverteu as fronteiras que definiam o que era digno de ser tratado artisticamente e as relações entre as classes e as suas funções, abrindo a via a que formas de existência que não eram contempladas pelo quadriculamento policial das fronteiras pudessem ter voz.

Os regimes constituem assim formas de distribuição do visível e do dizível, estabelecendo os limites dos possíveis do que pode ser dito ou visto numa determinada época. Para Rancière, o regime estético opera uma redistribuição do sensível abolindo as hierarquias de géneros artísticos –as quais atribuíam a cada prática a sua função– libertando, nesse gesto, os possíveis sentidos da criação e da interpretação. Essa indeterminação do sentido resulta da abolição do regime representativo, o qual tinha como subjacente a equivalência entre o visível e o dizível, estipulando que a arte devia ser representativa de uma ação plena de significado, de uma expressão no auge da sua intensidade. A arte representava assim algo para além dela, não era imanente a si mesma. A indeterminação de sentido liberta a imaginação e o pensamento do espectador, empoderando-o. Liberta também a matéria que se espiritualiza, tornando-se preta de significado, e o espírito que se materializa na obra e no espectador.

A essência do sensível específico do regime estético é ser um oximoro: o

sensível, subtraído às suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogénea: a de um pensamento que se tornou estrangeiro a si próprio –produto idêntico ao que não foi produzido, saber transformado em não-saber, logos idêntico a um pathos, intenção do inintencional, etc. (Rancière, 2010a: 24).

Deste modo, paradoxalmente, no momento em que a arte se identifica pela primeira vez no singular, fá-lo na medida em que anula qualquer regra de predefinição possível. É nas fronteiras que delimitam os diferentes domínios artísticos entre si e nas fronteiras entre a arte e a não arte que se forma a interface política.

No entanto, embora de forma diferente, num ponto se aproximam Zizek e Rancière: ao considerarem a essência do gesto político na afirmação da pertença do que não tem voz ao Todo: “Esta identificação da não-parte com o Todo, da parte da sociedade que não tem nenhum lugar propriamente definido nela [...]” (Rancière, 2006: 27) considerando que “a metáfora estética na qual um elemento particular simboliza o universal, é representada no curto-circuito propriamente político no qual uma demanda particular representa o gesto universal de rejeição do poder vigente” (Rancière, 2006: 76).

O gesto político insular declinado no feminino

Sendo o político a reivindicação do universal pelo particular, ele é simultaneamente local e global, e é sempre, por isso, declinado por uma característica espaço-temporal concreta. Gostaria de propor uma análise sobre a emergência do gesto político declinado pelo conceito de feminino e pela açorianidade: um gesto que retira as técnicas tradicionais do artesanato açoriano associadas às mulheres para as colocar noutra contexto, num espaço de uma galeria ou numa exposição de design contemporâneo.

O gesto de retirar as técnicas artesanais colocando-as noutras contextos e assim actualizando-as, não é novo. Insere-se num movimento mais vasto de criação de discursos alternativos que tenta combater o discurso hegemónico ocidental –o qual tende para a massificação das tecnologias de produção e para a intercomutabilidade entre o homem e as coisas e para a descartabilidade de ambas– através da dignificação dos saberes

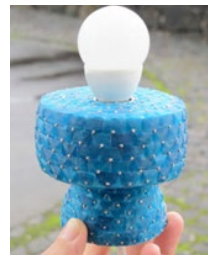
locais em vias de extinção. Indissociável deste movimento contra-hegemónico estão as questões relacionadas com a identidade enraizada num local e numa memória perpetuada por toda uma rede de gestos entre as pessoas, formas de fazer circular bens materiais e simbólicos, geradores de estilos de vida. Apenas para dar alguns exemplos, entre outros, de gestos de extrapolação de um fragmento de um saber artesanal para o contexto do design no continente português, onde várias iniciativas funcionam como núcleos criativos, podemos referir a colaboração do *Saber Fazer com a Velo Culture* que resultou na junção de cestas de vime artesanais às bicicletas, o *Experimenta Campo* –resultante de uma parceria entre o Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas (CENTA), a Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha (ESAD.CR) e os artesãos da Beira Interior Sul e Alto Alentejo, Centro coordenado por Bruno Carvalho e Luís Ferreira, que alia o design e o artesanato num projecto de partilha e inovação recíprocos, em 2006, ou o *Home Projet* fundado em parceria por Álbio Nascimento e Kathi Stertzig que concebem o design como uma plataforma de mediação entre os saberes artesanais locais e as pessoas locais.



Saber Fazer x Velo Culture



Miguel Flor, *Máscaras*



Bruno Carvalho,
Lightscales

Nas ilhas dos Açores, tal gesto também não é inédito: várias residências artísticas criadas no âmbito do festival *Walk&Talk* de 2014 recuperaram a cultura material rural dos Açores, criando formas híbridas de tradição e modernidade, como o equipamento balnear criado no laboratório de

arquitetura pelo Argot e Mezzo Atelier, o qual resultou da descontextualização da função de uma estrutura rural em madeira que tradicionalmente servia de estufa de ananases; as peças de design resultantes da residência de artesanato contemporâneo, dirigida pelo designer Miguel Flor, que recorreram a técnicas tradicionais, como, entre outras, as máscaras em vime e flores de escamas de peixe, inspiradas nas máscaras usadas pela *Maison Martin Margiela*, ou, ainda, a residência criativa desenvolvida por Bruno Carvalho na Escola Regional de Artesanato de Santo Amaro, em 2012, na ilha do Pico, da qual resultou a peça *Lightscales*, realizada com o material disponível no local (boias de pesca, escamas de peixe e alfinetes).

Mas, a utilização das técnicas artesanais no contexto artístico, tem sido um gesto sobretudo associado ao movimento feminista. Sendo um veículo de transmissão de ideias ainda não marcado pela tradição masculina, o artesanato foi considerado pelo movimento feminista, que surgiu nos anos 70 nos E.U.A, como o seu meio de expressão mais eficaz. Segundo Miriam Shapiro (nasc. 1923), pintora e fundadora, em 1971, do programa feminista no Instituto Californiano das Artes, a forma das mulheres abordarem a arte, “pela sua incorporação de todos os tipos de materiais –cerâmica, bordado, tricot, costura– e formas anteriormente consideradas meramente decorativas, como a tapeçaria, a azulejaria, etc.” (Goldberg, 1998: 129), foi mesmo um dos principais catalisadores da emergência do pós-modernismo. Vindas da periferia e utilizando materiais que antes não eram utilizados, contribuíram para diluir as fronteiras entre arte nobre e arte baixa e com “a” pequeno, assim como para o alargamento da arte a outros domínios de conteúdo, como as narrativas autobiográficas de carácter, por vezes, confessional.

Nos anos 80, a chamada segunda vaga de feminismo colocava em causa os valores masculinos subjacentes à desvalorização, pelas próprias mulheres, do artesanato tradicionalmente associado às mulheres. Em contrapartida, a terceira vaga feminista dos anos 90, era sobretudo represen-

tada como desprezando todo o tipo de atividade “feminina”, considerando-o como um instrumento da opressão da mulher. Mais recentemente, tem havido um florescimento de atividades relacionadas com o artesanato sobretudo ligado às oportunidades que a Internet oferece de alguma autonomia financeira, e ao movimento de defesa de sustentabilidade da Terra, como uma afirmação política de resistência à produção industrial massificada. Assim, um grupo de artesãos auto designou-se de *craftist* (artesões e ativistas) defendendo o cruzamento entre as artes e o artesanato, sendo frequente a utilização de bordados por parte de artistas em exposições como são exemplo “Radical Lace and subversive knitting”, no Museu de Artes e Design em Nova Iorque, 2006, seguida, em 2007, de “Pricked: Extreme Embroidery”, no Reino Unido, “Cloth and Culture Now” no Centro de Artes Visuais, Sainsbury, Reino Unido, em 2008, que reuniu 35 artistas de 6 países que utilizaram a história do têxtil para explorar o seu trabalho. Artistas internacionalmente conhecidas, como Gada Ahmer ou Tracey Emin, Judy Chicago ou Kate Walker utilizam como estratégia subversiva nos seus trabalhos técnicas artesanais tradicionalmente femininas criando oximoros que frustram as expectativas revelando os preconceitos a estas ligados, como doçura, inocência, submissão.

Nos Açores, a especificidade do gesto de Catarina Branco, Sofia de Medeiros e Sara Shanderl reside no facto de cruzarem as duas tendências acima referidas, ou seja, o gesto político contra-hegemónico –relativamente às tendências globalizantes de descaracterização das identidades locais e do domínio pela tecnologia insensível à diferença da “carne do mundo”– e o feminismo como gesto da açorianidade, conceito definido por Vitorino Nemésio, em 1932: “a alma que sentimos no corpo que levamos” (Nemésio, 1975: 36), “o apego à terra, este amor elementar que não conhece razões, mas impulsos; e logo o sentimento de uma herança étnica que se relaciona intimamente com a grandeza do mar” (Nemésio, 1975: 37). A ligação à terra, às colheitas, a consciência da precariedade da con-

dição de insular, a constante luta com o mar e a sua aparente infinitude, caracterizam o oximoro do ser ilhéu: por um lado, fechado pelos limites da terra e, por outro, aberto ao mundo por esses mesmos limites. Essas duas linhas, a do horizonte e a dos contornos da ilha, marcam também o seu dentro e fora: topos por excelência do imaginário dos continentais, espaço matricial para os ilhéus; metáfora do isolamento para uns, plataforma de comunicação para outros.

Como nota Nemésio, os açorianos estão

soldados historicamente ao povo de onde viemos e enraizados pelo habitat a uns montes de lava que soltam da própria entranha uma substância que nos penetra. A geografia, para nós, vale outro tanto como a história, e não é de balde que as nossas recordações escritas inserem uns cinquenta por cento de relatos de sismos e enchentes. Como as sereias temos uma dupla natureza: somos de carne e pedra (Nemésio, 1975: 36).

A constante atividade sísmica e mesmo vulcânica leva a um sentimento de precariedade que suscitou um forte sentimento religioso. O artesanato servia, desde o início, como complemento do culto religioso. Como nota Sónia Rosa,

desde mantos bordados para o Senhor Santo Cristo e os seus altares e andores na ilha de São Miguel, até às cestas de grandes dimensões cheias de rosquilhas com flores para distribuir pelo povo que equilibravam as mulheres do Pico na cabeça pagando assim a sua promessa ao Divino (Rosa, 2013: 25).

Nos Açores, a mulher viveu até recentemente numa condição subalterna devido ao isolamento da ilha relativamente ao continente, que, por ou-

tro lado, sofria de enorme desfasamento relativamente aos outros países europeus devido a uma ditadura que valorizava a família tradicional e a mulher confinada ao espaço doméstico como cimento do mito de Pátria. Às mulheres era simultaneamente atribuído o papel feminino de guardiãs da casa e, caso quisessem exercer alguma actividade, o papel de artesãs ou decoradoras, trabalho que não suscitasse nenhuma reflexão intelectual que pudesse perturbar a equilíbrio da divisão de papéis sociais.

Deste modo, a título de exemplo, no princípio do séc. XX, em *A Educação da Mulher*, jornal *Açoriano Oriental*, de 11 de Abril de 1925, aconselhava que a mulher não deveria aprender a pintar, mas sim o desenho decorativo e o «amor da natureza», e isto, porque uma senhora devia desenhar um animal ou uma planta sem ter conhecimentos de botânica, bastando-lhe conhecer a qualidade dos vegetais e as suas propriedades alimentares. Uma senhora não necessitava ser

uma grande pianista, [...] bastava pequenos a canção patriótica» em vez de «tudo se lhes ensinar desde as línguas bárbaras, de que nenhum uso podem fazer até à pintura, na ambição ingénua de fazer d'ela a concorrente do homem, quando devia ser a sua companheira, a dona do seu lar, que deveria tornar confortável e alegre para descanso e alegria do marido (Santos & Santos, 2010: 761-2).

Neste contexto, o artesanato constituía-se como ambivalente pois, se por um lado contribuía para consolidar a essencialização do feminino como doce e passivo, reprodutor e não produtor e foi instrumento de exploração das classes mais baixas como foi denunciado por Horácio Bento de Gouveia em «Lágrimas Correndo Mundo» relativamente às bordadeiras madeirenses. Por outro lado, na medida em que essa atividade lhes dava um certo poder financeiro e alguma liberdade criativa na execução destes trabalhos, tinha o potencial de contribuir para a consciência de si e da sua dignidade.

Ao procurarem recuperar tradições locais, os *crafts*, como as rendas e os bordados por vezes realizados com palha de trigo ou de centeio, o *patchwork*, a confeção de adornos em papel e escama de peixe, ou ainda o entrelaçado da cestaria –sendo estas atividades de produção feminina– as obras das açorianas Catarina Branco e Sofia Medeiros, e o design de Sara Schanderl traçam gestos insulares políticos declinados no feminino. Ao fazê-lo, desterritorializam o domínio do artesanato, imprimindo no fragmento a marca da expressão de um novo território: é um gesto fundador que simboliza um devir, constituindo um núcleo de emergência criativa.



Catarina Branco, *Capacho* (2015)

Como salientou Amorin, os Açores foram palco de emigrações frequentes, sobretudo para os Estados Unidos (Amorin: 2004: 21–28). Daí que a característica mais especificamente insular do gesto político na arte das ilhas é a de reflectir temáticas como a viagem, a diáspora, o hibridismo a miscigenação, a identidade como processo em constante mutação, além da contradição, acima referida, do aberto/fechado, dentro/fora que caracteri-

za as ilhas e/ou a utilização, nos próprios processos artísticos, de estratégias de deslocamento, a partir de não-lugares ou entre-lugares. Catarina Branco, na instalação *Capacho*, apresentada na exposição *Terra Nostra*, 2015, recupera a arte da fabricação do capacho cuja utilização como tapetes é uma reminiscência dos hábitos mouriscos. Estes eram constituídos pelo material circundante, como a folha de milho, a espadana, o junco e a palha de trigo e o seu processo era demorado sendo realizado por uma indústria caseira. Implicava a fase de selecção das folhas, de secagem e desfiação, da tintagem, do entrançamento e da cosedura. Estes processos significavam também momentos de partilha e convívio entre as tecedeiras. Por outro lado, o título da obra critica o silenciamento destas formas de saber caídas no esquecimento, significando o termo, pelas próprias palavras da artista “passar por cima, pisar sem qualquer respeito ou delicadeza pelo que já existe, destruindo teias históricas e sua poética, desrespeitando o indivíduo que ali habita, impondo uma força bruta” (Branco, s/d).

Deleuze define a descontextualização de um fragmento como um ritornelo, essa repetição diferencial criativa, utilizando um termo do universo da música que designa a repetição de uma passagem imediatamente após a sua execução, atribuindo-lhe o significado mais amplo de “[...] conjunto de matérias de expressão que traçam um território e que se desenvolvem em motivos territoriais, em paisagens territoriais (há ritornelos motores, gestuais, ópticos, etc.)” (Deleuze, 1980: 396). A criatividade que marca o caos desconhecido com a assinatura de um estilo (Deleuze, 1980: 391, 393). pode emergir nos interstícios entre o mesmo e a sua repetição diferenciada: é nessa fenda que podem emergir os devires. É entre “esse entre-meio [entre a noite e o dia, o orgânico e o inorgânico, a planta e o animal, o animal e a espécie] que o caos devém ritmo, não necessariamente, mas onde pode devir” (Deleuze, 1980: 395). Nesta passagem, o fragmento deixa de ser “funcional” e de constituir uma relação orgânica com o todo tornando-se matéria expressiva (Deleuze, 1980: 387).

É também dos entre-meios que nascem muitas das esculturas de Sofia Medeiros. Reminiscentes da chamada arte primitiva não apenas por serem realizadas numa espécie de *bricolage* e reutilização de materiais diversos, como rendas, bordados, através da técnica do *patchwork*, mas, sobretudo, pelas suas formas lúdicas que se situam entre o inanimado e o animado sugerindo uma antropomorfização das coisas inanimadas, remetendo para o mundo da infância e para o jogo. É o caso, por exemplo de *Amor + amor*, 2008, que representa de forma humorística, o movimento de devaneio, prazer e entrega de uma forma sinuosa e insinuosa, repetindo as formas da roda de um vestido em que a peça assenta, sugerindo o vórtice de um movimento para o céu, em formas de corações; ou em *Longos abraços*, 2007, em que, no vaivém dos losangos que se repetem, formas feminina e masculina assumem a essência abstrata dos abraços longos.



Sofia de Medeiros: *Amor + Amor* (2008); *Longos Abraços* (2007); *Fazer do Brinco coração* (2010)

Em *Fazer do Brinco coração*, o interstício não é apenas entre o mundo inanimado e animado mas entre o significante e o significado do título, cuja ligação lógica é quebrada fazendo surgir uma ambiguidade lírica e humorística que nasce do *non-sens* entre o provérbio popular “Fazer das tripas coração”, expressão que significa ultrapassar-se e tornar as adversidades numa força e “Fazer do Brinco Coração”. A escultura é um oximoro

no sentido em que trata temas que remetem para o sofrimento quotidiano das mulheres que levam às costas o peso da subsistência dos filhos de uma forma lúdica. A forma do coração sugere a de um rosto, através das formas tubulares em forma de V e dos brincos, enquanto o colar de contas brancas lembra uma boca em forma de coração, jogando com o palimpsesto que remete para outro provérbio: “quem não vê caras não vê corações”. Ainda neste trabalho, a sensualidade do véu preto, que esconde e revela, e das formas arredondadas apela a um olhar háptico, envolvendo outros sentidos para além do olhar racional que implica o distanciamento: apelo a uma percepção corpórea evocadora, também, do sentir feminino.

Entendemos aqui por feminina uma forma de sentir mais ligado à transversalidade dos sentidos decorrente de uma ligação imanente ao corpo, a mulher está mais atenta ao devir, tendo uma noção do tempo não linear e descontínua, constituída momentos, nós de várias linhas ligados de forma rizomática a outros “Nós”. Se a identidade feminina é sempre local, ela sobrepõe-se a uma certa forma de sentir feminina universal, reflexo de uma diferenciação a vários níveis que faz com que experiencie o seu corpo no mundo de forma diferente: está consciente do seu corpo quando se move e sente o prazer do seu entrelaçamento físico, nessa intercorporeidade com o mundo. É, portanto, um sentir mais transversal que convoca todos os sentidos e não dá a primazia à visão: um sentir “rizomático” que se espalha pelo corpo, unindo a mente ao corpo no gesto sensorial de manusear, tratar, cuidar, tecer, moldar e criar. Assim, também em *A Promessa*, a subtileza dos ornamentos que remete para a própria função decorativa a que era votada a mulher, para a confinação do tempo no devaneio, do tempo que se enrola e desenrola, excluído do tempo histórico linear, da história dos homens. Como as suas formas, o tempo da mulher é circular, o tempo do quotidiano dos gestos que se repetem nas tarefas quotidianas, espalhando-se numa malha que se estende horizontalmente. Paradoxalmente, esse tempo, essas actividades, outrora desprezadas e subalternizadas, constituem agora uma alternativa

a um sistema hegemónico de poder que leva à sua própria destruição.

Por outro lado, as formas tubulares em patchwork, assim como os brincos remetem para o artesanato popular açoriano geralmente executado por mulheres e para a esfera doméstica, subvertendo as fronteiras privado/público ao colocar em público, no espaço de uma galeria, algo que geralmente é da esfera privada, assim como, simultaneamente, as fronteiras entre arte e artesanato.

Por sua vez, o trabalho da designer Sara Schanderl revitaliza o artesanato tradicional açoriano através do deslocamento de técnicas tradicionais, como o bordado, para uma peça utilitária, como um copo de cocktail, apresentado em parceria com João Couto, no 1.º Glassology Design Contest, 2016. O movimento de deslocação de formas estabelecidas para a criação de um outro território, já não determinado pelo passado cristalizado, mas pelo porvir do devir incerto, é um gesto artístico:

o fator territorializante deve ser procurado [...] no devir-expressivo do ritmo [...] na emergência de qualidades próprias [...] Poderemos nomear arte esse devir, essa emergência? O território seria o efeito da arte. O artista, o primeiro homem que desenha uma margem ou faz uma marca (Deleuze, 1980: 388).



Sara Schanderl

Ao ser decodificado, o elemento que se descontextualiza, como a tecelagem, as escamas de peixe, os bordados, as flores, etc. -passa a

significar por si próprio. Se adotarmos o conceito de simbolismo de Rancière, numa passagem de *Aesthesis*, poderíamos afirmar que esse elemento exprime, simbolicamente, a materialidade da própria vida oferecendo “as materialidades vulgares do mundo do trabalho e da existência quotidiana à vida do pensamento e do todo” (Rancière, 2011: 82). Essa ação de “despertar [...] esta potência da experiência comum dum mundo espiritual, adormecida [...] na disposição dos objectos e no desenrolar das actividades prosaicas” é “obra da vida” sendo que o poeta, o artista ou o artesão designam as coisas que se designam que “se simbolizam a si mesmas” (Rancière, 2011: 85). É neste sentido que Rancière afirma, noutra passagem que “o simbolismo não é a expressão figurada de um pensamento abstracto. É o fragmento separado do todo que traz a potência do todo” (Rancière, 2011: 98). Daí o gesto de arrancar esse elemento de um todo, abrindo para um devir ao inaugurar uma linha de desterritorialização que avança pela diferenciação de si mesmo, ser um gesto simbólico que aqui simboliza a união da matéria, manuseada pela mão, com o cosmos. Como nota Deleuze

a matéria molecular está tão desterritorializada que [...] as matérias de expressão dão lugar a matérias de captura [...] as forças de captura já não são as da terra [...] mas de um cosmos energético [...] A figura moderna não é a da criança nem do louco, ainda menos a do artista, mas a do artesão cósmico [...] Ser um artesão, já não um artista, um criador ou um fundador; é a única maneira de se tornar cósmico [...] é preciso que o povo e a terra sejam como os vectores de um cosmos que os transporta, então, o próprio cosmos será arte. Fazer do despovoamento um povo cósmico e da desterritorialização uma terra cósmica, tal é voto do artista-artesão, aqui ou lá, localmente (Deleuze, 1980: 399, 449).

Conclusão

O gesto, ao contrário do simples movimento, tem uma intenção e é simbólico, i. é, inscreve-se num contexto cultural no qual adquire um significado. Ao pegar, assim, em algo, como o saber artesanal, e ao coloca-lo num outro contexto, interrompe-se o movimento mecânico do corpo que perpetua o poder; o movimento transforma-se em gestos intencionais que simbolizam, neste caso, a criatividade da mulher e do artesão, a sua humanidade. A deslocação para um espaço público de trabalhos anteriormente reservados ao espaço doméstico, por Catarina Branco, Sofia Medeiros e Sara Schanderl, questiona os lugares atribuídos às mulheres, refletidos nas práticas que confinavam a mulher ao espaço privado, no duplo sentido: privado do diálogo e privado da atribuição do papel de intelectual ou de ser pensante racional que lhe teria permitido desenvolver outras facetas ou enriquecer esse trabalho artesanal com a partilha da reflexão sobre o mesmo.

Estes gestos artísticos femininos pertencem ao regime estético, como Rancière definiu, pois a sua interpretação é indeterminável, estando abertos a diferentes leituras: é [ou são?] um devir. Rompem com as grandes narrativas da história da arte ocidental, mais especificamente, com as que atribuíam cada atividade a um domínio –delimitando, no caso da arte, o domínio das belas artes, do design e do artesanato– subvertendo assim as linguagens dominantes da História da Arte, ou seja, o discurso masculino. Estes gestos são políticos porque, como notou Rancière no regime estético, a arte política constitui-se por aquilo que é designado por “eficácia do dissentimento” (Rancière, 2011: 89): são políticos não por terem uma mensagem explicitamente política –pois, deste modo, partilhariam de um regime autocrático do poder semelhante ao que pretendem criticar– mas por fazerem bascular as fronteiras das atividades, das visibilidades, por criarem uma outra partilha do sensível, oferecendo ao pensamento a atividade,

outrora silenciada, de um modo de ser, de uma forma de vida anónima. Como referimos, os aduaneiros do poder instalam-se nas fronteiras entre essas dicotomias que decidem quem faz o quê e onde. Mudando as práticas dos corpos assim disciplinados, revogam-se os aduaneiros. Daí a importância do corpo na política, e dos gestos, no sentido flusseriano, como afirmações da liberdade e dignidade humanas. Estes gestos constituem uma prática artística com origem num corpo que tem as suas raízes numa terra –os Açores– e num tempo em que a mulher se expressa e afirma como tal, sem recurso ao radicalismo –negativo do machismo– mas simplesmente, pela livre fruição de si, reconhecendo-se num fazer que, historicamente, foi confinado ao manual, um tempo também em que se tornou possível desconstruir as falsas dicotomias manual/intelectual.

Deste modo, ao valorizar o lado criativo e original do trabalho artesanal feminino de raiz popular açoriana, Catarina Branco, Sofia Medeiros e Sara Shanderl resgatam todo um passado feito de silêncios em que as mulheres não tinham voz nem visibilidade, e, ao dignifica-lo, destruindo barreiras de domínio e de género, abrem novos e profícuos territórios à criatividade artística.

Referências

- Amorim, Maria Norberta; Correia, Alberto & Perdigão, Teresa** (2004). *Rendas dos Açores: ilhas do Pico e Faial*, Açores, Secretaria Regional da Economia, Centro Regional de Apoio ao Artesanato.
- Branco, Catarina** (s/d.). “Encontros entre a força e a delicadeza”, in http://www.fonsecamacedo.com/ver_textos.php?id_expo=122&ling=pt. (acesso: 19/08/2016).
- Brecht, Bertold** (1989). *Werke-Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Berlin, Werner Hecht.

- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1980). *Mille plateaux*, vol 1: *Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Flusser, Vilém (1994). *Gesten-Versuch einer phänomenologie*, Frankfurt am main, Fischer Verlag.
- Foucault, Michel (1975). *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel (1994). *Dits et écrits II, 1970-1975*, Paris, Gallimard.
- Goldberg, Roselee (1998). *Performance: Live art since the 60s*, London, Thames & Hudson.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964). *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.
- Nemésio, Vitorino (1975). “Açores: de onde sopram os ventos”, in *Açores-actualidade e destinos*, Angra do Heroísmo, Edições Atlântida.
- Rancière, Jacques (2006). *The politics of Aesthetics*, New York, Continuum.
- ____ (2010a). *Estética e Política: A Partilha do Sensível*, Porto, Dafne Editora.
- ____ (2010b). *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro.
- ____ (2011). *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée.
- Rosa, Sónia (2013). *Cochim* [tese de mestrado], in https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/1713/1/S%C3%B3nia_Patr%C3%ADcia_Melo_da_Rosa.pdf (acesso: 19/08/2016).
- Santos, José & Santos, Lúcia (2010). “Os Açores no feminino: ser, viver e amar (1900-1925)”, in *Anuário*, Funchal, Centro de Estudos de história do Atlântico.
- Wittgenstein, Ludwig (1994). *Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlaß*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Políticas del ruido

**Carmen Pardo
Salgado**

Políticas del ruido

Carmen Pardo Salgado

De la voz articulada y la ciudad

En la *Investigación sobre los animales*, Aristóteles distingue entre el sonido o ruido (*psophos*) que producen algunos animales y el sonido o voz (*phonè*) que un ser animado dotado de pulmones y laringe puede emitir. Entre estos seres animados, se encuentra el ser humano, capaz además de proferir la voz articulada, es decir, el logos, la palabra (Aristóteles, 1992: IV, 9, 535a). En *Acercas del alma*, el filósofo es más restrictivo y considera que, aunque puede designarse el sonido de una flauta o de una lira –que son inanimados– como voz, al tener un tono y unas modulaciones musicales, no todos los sonidos emitidos por un ser vivo pueden ser calificados como una voz, sino sólo aquellos producidos por “un ser animado y a la vez ha de ir acompañado de alguna representación (ya que la voz es un sonido que tiene significación)” (Aristóteles, 1978: II, 8, 420b). En consecuencia, proseguirá el filósofo, la voz no es solamente el ruido del aire aspirado, como

lo es la tos. La voz requiere la articulación, hacerse palabra, significación. De entre los animales, solo el ser humano es susceptible de la palabra articulada con sentido, del logos.

La voz articulada será, en la *Política*, lo que constituye al hombre como animal social y no únicamente como un animal gregario:

La razón por la cual el hombre es, más que la abeja o cualquier animal gregario, un animal social es evidente: la naturaleza, como solemos decir, no hace nada en vano, y el hombre es el único animal que tiene palabra. La voz es signo del dolor y del placer, y por eso la tienen también los demás animales, pues su naturaleza llega hasta tener sensación de dolor y de placer y significársela unos a otros; pero la palabra es para manifestar lo conveniente y lo dañoso, lo justo y lo injusto, y es exclusivo del hombre, frente a los demás animales, el tener, él sólo, el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto, etc., y la comunidad de estas cosas es lo que constituye la casa y la ciudad (Aristóteles, 1989: I, 2, 1253a).

El hombre es un animal social más que cualquier otro, porque tiene la palabra y la capacidad para expresar y compartir lo que es justo y bueno. Los animales pueden expresar el dolor y el placer, al igual que el hombre, pero esto remite exclusivamente al ámbito de las sensaciones. La capacidad para expresar lo justo y lo bueno supone otro tipo de sentido que, además, ha de ser compartido: la escucha. Por ello, el oído es un órgano fundamental para Aristóteles, porque permite captar las diferencias de sonido y de voz, y contribuye al pensamiento al ser el lenguaje la causa de la instrucción o aprendizaje (Aristóteles, 1992: 536b 19-21). Si en Platón el Bien es captado a través de la visión, en Aristóteles el Bien se escucha (Brague, 1988: 265). El sentir comunitario con el que se juzga lo bueno y lo justo se relaciona entonces con la escucha. La palabra y la escucha permiten fundar un sistema

axiológico que distingue entre lo justo y lo injusto; lo bueno y lo malo en relación al bien de la ciudad. Esto implica, para el filósofo, que aquellos que son sordos de nacimiento, pueden tener inteligencia pero no la capacidad de aprender (Aristóteles, 1994: 980b21). Las personas sordas son capaces de emitir una voz, pero carecen del lenguaje (Aristóteles, 1992: 536b). El lenguaje y la capacidad de razonar, es decir, el *logos*, va unido a la escucha y al consiguiente discurso compartido con el que se alcanza la formulación de los valores adecuados para vivir en sociedad. Esta escucha es, en Aristóteles, lo que podríamos denominar una escucha cívica, orientada al bien común. La capacidad para participar comunitariamente de este sentido, que conduce al de lo justo y lo bueno, constituye igualmente para el filósofo lo que funda la casa y la ciudad. En consecuencia, la palabra articulada, el *logos*, es una modalidad del estar en comunidad. Se da una co-pertenencia entre la ciudad y la palabra articulada.

Desde esta consideración, una escucha negligente o una palabra que no esté bien articulada, introducen no solamente una problemática en el ámbito de la comunicación, sino también en la ciudad en tanto comunidad. Del mismo modo, si la ciudad deja de ser un espacio para la escucha y la circulación del *logos*, entonces los hombres dejan de sentir esa co-pertenencia y se alejan de ese sentir propio que los distinguía de los otros animales. Las voces no se articulan según el modo común y la escucha no entra en tensión para atender a un desarrollo compartido.

El aprendizaje y desarrollo de esta escucha cívica va ligado, en la obra aristotélica, a la educación de la escucha musical. La escucha musical en el ámbito educativo debe orientarse hacia el bien común.

De la escucha cívica a la escucha musical

Si bien es cierto que Aristóteles, a diferencia de Platón, no dedicó muchos textos a la música, exceptuando el libro VIII de la *Política*, sí que aborda

cuestiones musicales que utiliza para ilustrar razonamientos que van más allá de lo musical propiamente. En el libro citado de la *Política*, el filósofo sigue las tesis de su maestro Platón y, por filiación también, de Damón. En el ámbito educativo, el filósofo mantiene, con matices, la posición platónica y atribuye a cada categoría social el tipo de armonía que mejor le conviene (Aristóteles, 1989: VIII, 7, 1342a 20). Sin embargo, cuando se trata de la música fuera del ámbito estrictamente educativo, el filósofo es más permisivo que su maestro. La música es la mejor ocupación en el tiempo de ocio, aunque para un hombre libre es mejor su escucha que su práctica. Así considera que, ante un auditorio vulgar, el músico es libre de utilizar una música igualmente vulgar (Aristóteles, 1989: VIII, 7, 1342a 26-28). Esto supone la aceptación de una música “desviada” (*parékbasis*), que se aleja de lo correcto. No obstante, este tipo de música no queda confinada a una suerte de divertimento, sino que es comprendida en relación a lo que es de facto la constitución de cualquier ciudad. Como explica en su *Ética Eudemia*, en “todos los regímenes políticos, tanto los correctos como los desviados, se encuentran en la familia (pues en los regímenes ocurre lo mismo que en las armonías musicales)” (Aristóteles, 1998: VII, 9, 1241b 27-30). Las armonías le sirven como modelo explicativo para explicar la coexistencia de lo justo o correcto, y de lo desviado o incorrecto. Del mismo modo, en el libro IV de la *Política*, el filósofo utiliza términos extraídos del ámbito de la música para referirse a los distintos tipos de constituciones, calificándolas de “más tensadas” o de “relajadas y blandas” (Aristóteles, 1989: IV, 3, 1290a 19-29).

La escucha cívica y la educación del oído musical siguen una misma orientación, y las armonías permiten explicar las desviaciones que deben ser permitidas en la ciudad formada por la necesaria cohabitación de justos y desviados. Pero, ¿qué pasa cuando esta relación armónica se quiebra, como ocurriera en el ámbito musical en los inicios del siglo XX?, ¿qué ocurre cuando la casa y la ciudad modifican radicalmente el registro so-

noro que las habita y en el que se constituyen, como lo hicieron notar los futuristas poco antes de la Primera Guerra Mundial?, ¿qué modificaciones se producen en la relación entre la escucha cívica y la educación del oído musical?, ¿cómo afecta todo ello a la voz articulada de ese animal social que es el hombre?

Con el objeto de esbozar alguna respuesta a estas cuestiones, nos situaremos en el periodo temporal en el que se inicia el cambio de registro sonoro que se ha sentido con más violencia. Se trata del periodo que va desde la publicación de *El arte de los ruidos* del futurista Luigi Russolo en 1916, hasta la publicación de *El hombre aproximativo* de Tristan Tzara en 1931. En ese tiempo, los sonidos o ruidos (*psophos*) se sienten penetrando de un modo inédito en el espacio de la ciudad, de la música y del lenguaje. Entre estas dos fechas, Erik Satie compone *Parade* (1917), una obra orquestal en la que introduce sirenas, máquinas de escribir y disparos, además de otros ruidos de percusión, y James Joyce escribe el *Ulises* (1922).

La acotación de este periodo no significa que posteriormente este cambio de registro se haya estabilizado, o que se haya vuelto a recuperar el modelo anterior. Esta transformación ha seguido su curso, pero no será hasta los dos últimos decenios cuando se tomará de nuevo conciencia de lo que este cambio de registro está produciendo.

Los sonidos-ruidos de la ciudad: los sonidos-ruidos de la música

“(...) los hombres de hoy en día creen que los sabios están ahí para proporcionarles una enseñanza, los poetas, los músicos, etc., para regocijarles. Que estos últimos tengan algo que enseñarles, eso no se les pasa por la cabeza”

L. Wittgenstein (Observaciones diversas. Cultura y valor, 1939-1940)

El manifiesto futurista de Luigi Russolo, redactado en 1913, tiene la virtud de enseñar que los oídos de inicios del siglo XX se estaban transformando en su relación con la música y con los ruidos de la ciudad. La sensibilidad de los hombres está siendo modificada por los ruidos, particularmente, los de las máquinas. Esta modificación provoca que los considerados como grandes maestros de la música, el caso de Ludwig van Beethoven o de Richard Wagner, sean desdeñados en pro de una búsqueda del sonido-ruido en el ámbito musical. Esta búsqueda que Russolo realiza con la creación de nuevos instrumentos musicales, los entonarruidos, no tiene por objeto dejar de lado el campo de lo musical, sino ampliarlo. Los ruidos son sometidos a una escucha musical de un carácter inédito en la historia de la música.

La escucha musical que Russolo propone, consiste en encontrar el tono que predomina en las vibraciones irregulares de todo ruido (Russolo, 1998: 12). El ruido debe ser entonado y trabajado armónica y rítmicamente. Un ejemplo temprano es su obra *El despertar de una ciudad* (1914). La obra está compuesta para un efectivo de entonarruidos: ululadores, rugidores, crepitadores, estalladores, zumbadores, silbadores, gorgoteadores y chirriadores. Russolo pretende que estos sonidos-ruidos remitan a la vida de la ciudad, pero su intención es musical. Por ello, Russolo explica que aunque las características del ruido evoquen la vida moderna, la composición de sonidos-ruidos no debe quedar limitada a una mera reproducción imitativa (Russolo, 1998: 13). Sin embargo, todavía en 1920, Richard Huelsenbeck se refería a *El despertar de una ciudad* como el modo en que desde el futurismo se indicaba “de una forma un tanto violenta el abigarramiento de la vida” (Huelsenbeck, 2000: 31). La obra se muestra, para este dadaísta, como la profecía de otro modo de estar en común.

La composición de la obra y su anotación en una partitura supuso, además, plantear el modo en el que se podía pasar de una escritura por intervalos de semitonos, como es el caso en la música tonal, a una escritura

del sonido-ruido enarmónico. Los sonidos, en esta partitura, no son escritos como puntos o notas, sino como líneas y líneas-notas que tienen por objeto la representación de la enarmonía (Russolo, 1914: 74-75). Con ello, Russolo critica el temperamento igual, tomando como modelo los sonidos de la naturaleza. En la naturaleza, los sonidos no se modifican por saltos de tono -como ocurre en la música que sigue el temperamento igual-, lo hacen por gradaciones de tipo enarmónico.

En su análisis del ruido, Russolo distingue las seis familias de ruidos que debe hacer sonar la orquesta futurista. La primera se compone de estruendos, truenos, explosiones, borboteos, baques y bramidos. La segunda familia agrupa los silbidos, los pitidos y los bufidos. La tercera acoge los susurros, murmullos, refunfuños, rumores y gorgoteos. La cuarta familia se forma con las estridencias, los chirridos, los crujidos, los zumbidos, las crepitaciones y las fricciones. La quinta está compuesta por ruidos obtenidos a percusión sobre metales, maderas, pieles, piedras, terracotas, etc. Finalmente, la sexta nos trae los ecos de la distinción aristotélica, pues está formada por la “voces de animales y de hombres: gritos, chillidos, gemidos, alaridos, aullidos, risotadas, estertores” (Russolo, 1998: 13). Sin embargo, en este listado no se encuentra la voz articulada, que convertía a los hombres en los animales más sociables. Las voces no son reservadas con Russolo a los animales dotados de pulmones y laringe, sino que abarca a todos los animales. Las voces son ahora los ruidos (*psophos*) que deberán ser entonados en la orquesta futurista. Para el músico italiano, parece existir una co-pertenencia entre los sonidos-ruidos de la ciudad y las voces que la orquesta futurista tiene que entonar. Estas voces expresan el dolor o el placer, pero no acogen lo justo y lo bueno. La voz se libera del logos, de la palabra articulada pero, al mismo tiempo, se produce un distanciamiento respecto a la consideración del hombre como animal social en el sentido aristotélico. Desde la no distinción entre distintos tipos de voces en animales y hombres, los últimos serían conside-

rados, a lo sumo, como animales gregarios. Las voces de los hombres en la ciudad suenan como un rumor:

Y por encima de todos estos ruidos, el rumor continuo, extrañísimo y maravilloso de la muchedumbre, del que se pueden distinguir solamente pocas voces que llegan claras y definidas entre todas las demás, anónimas y confusas (Russolo, 1998: 34).

Al oído llegan las voces “claras y definidas”, pero “anónimas y confusas”. Lo que llega es la voz, el timbre, su carácter agudo o grave, pero no su articulación en tanto discurso atribuible a un sujeto determinado. En la calle, se escuchan las voces sin nombre. Sin duda, este desplazamiento que se hace evidente en el planteamiento de Russolo, tiene que ver con el advenimiento de la sociedad de masas. Se recordará, al respecto, que el libro de Gustave Le Bon *Psicología de las masas* se publica en Francia en 1895 y en él se atiende a esa voz de las masas que es preponderante y que dicta el camino a los gobernantes. La voz de las masas es un rumor que no sigue el desarrollo de la voz articulada en el texto aristotélico. Es otro tipo de sociedad, de voz y de canto la que se está gestando.

Los sonidos-ruidos de la ciudad afectan a la composición musical y también a la nueva armonía que se forja en la sociedad en los albores del siglo XX. Como explica Giovanni Lista, son las sugerencias de Russolo las que inspiran a Gastev y Maïakovski en su creación de una “música proletaria” (Lista, 1975: 30). Serán sus proyectos de sinfonías industriales a escala urbana, los que conducirán a una de las primeras experiencias de esta música proletaria en 1918 en San Petersburgo, y posteriormente, con Arseny Avraamov, a los macro-conciertos, que denominó *Sinfonía de las Sirenas*, como el realizado en el puerto de Baku para el quinto aniversario de la República Soviética el 7 de noviembre de 1922.

Desde una torre con banderas de señalización, Avraamov dirigía a

miles de personas organizadas en agrupaciones corales y coordinó todos los efectivos: los barcos de toda la flota del Caspio que proporcionaban el sonido de sirenas a vapor y alarmas, dos baterías de artillería, varias divisiones completas de los regimientos de infantería, hidroaviones, los silbatos de vapor de veinticinco locomotoras y todas las sirenas de las fábricas y complejos industriales de la ciudad. A este efectivo, sumó unas máquinas portátiles que denominó “máquinas de silbidos a vapor” formadas por entre 20 y 25 sirenas afinadas musicalmente para interpretar el himno de *La Internacional* y *La Marsellesa* (Laboratorio de Creaciones Intermedia, 2004: 54). El sonido-ruido de las máquinas se unía al canto de los obreros obrando como instrumentos de una celebración proletaria colectiva.

El sonido-ruido de los automóviles y los tranvías, de las sirenas de las fábricas, junto a la voz de la masa, crean el tono de la ciudad. En la ciudad, la voz de los hombres puede ser un clamor cuando juntos entonan *La Internacional*, pero únicamente un rumor cuando dispersos en la ciudad, cada voz debe entonarse en función de los ruidos dominantes que lo envuelven para hacerse oír.

Los sonidos-ruidos de la voz y del lenguaje

El ruido afecta al lenguaje, a lo dicho y al modo en que es dicho pero además, como señala Russolo, el ruido no es ajeno al lenguaje. El músico italiano distingue, al respecto, entre las vocales, que en el lenguaje representan el sonido, y las consonantes, que constituyen el ruido:

Prueba a imitar cualquier ruido y verás que con una sola consonante o con la unión de varias, se consigue reproducir con menor intensidad, pero con perfecta similitud de timbre, todos los ruidos que se quiera (Russolo, 1998: 48).

El ruido, en consecuencia, forma parte del canto en el ámbito musical y abre el campo para una poética del ruido que se inscribe en el lenguaje mismo. La poesía ruidista de los futuristas, que utiliza las consonantes por sí mismas, se convierte en una música que transmite la expresión y la emoción de la vida moderna y que, después, los dadaístas trabajarán con sus poemas ruidistas.

En el *Manifiesto tecnico della letteratura futurista* (11 de mayo de 1912), Marinetti expone la necesidad de introducir en literatura tres elementos que hasta el momento han sido olvidados: el ruido, en tanto manifestación del dinamismo de los objetos; el peso, en tanto facultad del vuelo de los objetos, y el olor, en cuanto facultad de dispersión de los objetos (Marinetti, 1996a: 51). Un año después, en *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (11 de mayo de 1913), el uso de onomatopeyas servirá para dar cuenta de los sonidos y ruidos de la vida moderna. Las onomatopeyas sirven, para Marinetti, para “vivificar el lirismo con elementos crudos y brutales de la realidad” (Marinetti, 1996b: 76).

Las palabras en libertad de Marinetti abrieron el camino al uso de las onomatopeyas, al *tatatata* de las ametralladoras, al *ziiuuuu* de las balas de fusil, o a los acordes onomatopéyicos de su poema *Zang Tumb Tumb* (1912), donde se escuchan lo que él denomina las onomatopeyas líricas del tren: “tactlac ii ii guiiii / rrrrrrrrrrrrr / tatatatôo-tatatatôo” (Marinetti, 1996c: 765). Con las onomatopeyas, como indica su propia etimología, nos encontramos en el ámbito de la creación de palabras. Las onomatopeyas citadas consisten en la imitación del sonido del objeto que es presentado sonoramente y no descriptivamente. Se pone el énfasis en la fisicidad del lenguaje y de la voz como productores de presencia de una realidad más que como representación de esa realidad. Y, como ocurriera con la partitura de la composición de Russolo, también aquí la tipografía es alterada con el fin de mostrar las gradaciones de intensidad y entonación que se deben seguir al leer.

En *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (18 de marzo de 1914), Marinetti distingue cuatro tipos de onomatopeyas: la directa imitativa elemental realista, que tiene por objeto enriquecer el lirismo con la realidad brutal y alejarlo de lo abstracto o artístico, como por ejemplo el “pic pac pum” de los mosquetes; la indirecta compleja y analógica que Marinetti ejemplifica en su poema *Dune* con la onomatopeya “dum-dum-dum-dum”, que expresa el ruido rotativo del sol africano y el peso anaranjado del cielo. Su objetivo es crear una relación entre las distintas sensaciones: peso, calor, color, olor y ruido. El tercer tipo es la onomatopeya abstracta que constituye, para Marinetti, la expresión inconsciente y ruidosa de la sensibilidad, como “ran ran ran”, que en *Dune* expresa un estado de ánimo y no se corresponde con los ruidos de la naturaleza o de las máquinas. Son los ruidos del psiquismo. El cuarto tipo es lo que denomina el acorde onomatopéyico psíquico, que es la fusión de dos o tres onomatopeyas abstractas (Marinetti, 1996d: 105-106). El sonido se convierte, en los dos últimos tipos de onomatopeyas, en un símbolo de la emoción que no es expresado con el lenguaje discursivo. No obstante, estas onomatopeyas recurren al signo manteniendo, de este modo, un vínculo con la palabra, aunque el sentido de ésta haya desaparecido.

En *La declamazione dinamica e sinottica* (11 de marzo de 1916), Marinetti explica que el declamador futurista debe “deshumanizar” la voz, desprovéyéndola de las modulaciones y matices, y “metalizar, licuar, vegetalizar, petrificar y electrificar” la voz para fundirla con las vibraciones de la materia. La voz sale del orden de lo humano. El declamador futurista puede ayudarse también de otro declamador que puede ser su igual o un subalterno con el que mezcla o alterna su voz. El ruido aparece, en este manifiesto, como la esencia de la velocidad de los cuerpos, el ritmo de la vida (Marinetti, 1996e: 124-125).

Se podría pensar que esto no es relevante y que sólo pertenece al ámbito de lo artístico o musical, pero no debe olvidarse el nexo que se es-

tablece entre los ruidos y la vida moderna, así como la relación entre estos ruidos y el oído educado por la vida moderna (Russolo, 1998: 9). Y aún se podría recordar a Platón cuando afirma que no se pueden cambiar los modos de la música sin trastocar las leyes fundamentales del Estado (Platón, República: IV, 424b), aunque Aristóteles no estuviera de acuerdo en este punto (Aristóteles, 1989: II, 8, 1269a).

El ruido de las calles de la ciudad, el sonido-ruido de la música futurista y el ruido de la palabra en las onomatopeyas apuntan a otro modo de comunicación. Este modo se aleja de la abstracción, al igual que lo hace el sonido-ruido respecto a la nota. El sonido-ruido con el que ahora se transmite el despertar de la ciudad remite a la acción y no a la representación:

De los acontecimientos de la vida cotidiana que me envuelven simultáneamente -la gran urbe, el circo Dadá, ruidos, gritos, sirenas de vapor, fachadas de casas y olor a asado de ternera- recibo el impulso que me remite y me empuja a la acción directa, al devenir, a la gran x. Comprendo de forma inmediata que vivo, siento la fuerza formadora detrás del andar ajetreado de los empleados del Dresdner Bank y de la boba rectitud de los guardias urbanos. La simultaneidad remite directamente a la vida y está estrechamente relacionada con el problema del bruitismo (Huelsenbeck, 2000: 49).

La simultaneidad de los acontecimientos de la vida cotidiana se inscribe en la palabra, como en el famoso poema simultáneo *L'Amiral cherche une maison à louer* de Tristan Tzara, Marcel Janco y Richard Huelsenbeck para la primera velada del Cabaret Voltaire el 31 de marzo de 1916. En este poema, el texto, a modo de partitura verbal, es cantado, hablado y silbado, entre otras emisiones sonoras, por los tres intérpretes.

Simultaneidad y ruidismo constituirá el tono perceptivo y mental de la vida moderna. Esta vida es acción antes que abstracción. Sus cualida-

des son la apertura al futuro, a la experimentación, a lo todavía no formado pero que se presente, a lo que se opone al carácter conclusivo. Si la razón discursiva se teje como una sucesión, al modo de una melodía, de la palabra articulada también, la simultaneidad introduce el ruido de todos los sentidos, y con él, otro tipo de escucha para la vida en común.

Refiriéndose al poema simultáneo Hugo Ball explica:

El poema simultáneo trata del valor de la voz. El órgano humano representa el alma, la individualidad en su odisea, en medio de los compañeros demoníacos. Los ruidos componen el fondo: lo inarticulado, lo fatal, lo decisivo. El poema quiere poner en evidencia la desaparición del hombre en el proceso mecánico. En un resumen típico, expone el conflicto de la *vox humana* con el mundo que la amenaza, la utiliza y la destruye, un mundo cuyo ruido y cuyo ritmo son ineluctables (Béhar y Carassou, 1996: 115).

El tipo de escucha que se está gestando parte de la simultaneidad de estos sonidos-ruidos de la ciudad y también de los que se dan en la naturaleza. Esta simultaneidad se convertirá para algunos, como Fernand Divoire, en modelo a seguir para la creación de una poesía simultaneísta en la que se asocien los sonidos del mundo. El poema simultáneo más hermoso, escribía Divoire, sería sencillamente escuchar la vida, el ruido de las palabras, del tren sobre la vía, de los tambores de la Polinesia (Divoire, 1931: 14). Este tipo de escucha afecta al lenguaje y al pensamiento.

El pensamiento se hace en la boca

“La pensée se fait dans la bouche”, declamaba Tristan Tzara el 9 de diciembre de 1920 en la galería Povolozky de París (Tzara, 1977a: 45). Este es el gran secreto que Tzara, pocos meses después de su llegada a París,

desvela a sus oyentes, en gran parte la burguesía y algunos miembros de la aristocracia, como su amigo Francis Picabia. Desde 1916, Tzara y sus compañeros del Cabaret Voltaire habían iniciado su rebelión contra el falso Arte, la falsa moral, contra una lengua y una racionalidad de una civilización que había conducido a la Primera Guerra Mundial. En el Cabaret Voltaire en Suiza, esta revuelta adoptaba distintas formas, como la poesía simultánea, los poemas ruidistas y los poemas abstractos. Los oyentes se encontraban con un uso del lenguaje que desafiaba los cauces de la racionalidad establecida.

A diferencia de los manifiestos futuristas y también de los surrealistas, Tzara no establece una distinción entre la poesía y la sociedad. Sus lecturas son instrumentos de agitación que tienen por objeto sacudir y poner en movimiento a sus oyentes. Se recordará su crítica a los manifiestos en el conocido *Manifiesto Dadá*. 1918, que se inicia exponiendo:

Para lanzar un manifiesto es preciso querer A.B.C., fulminar contra 1, 2, 3, impacientarse y aguzar las alas para conquistar y esparcir a grandes y pequeños a, b, c, firmar, gritar, jurar, arreglar la prosa a manera de evidencia absoluta, irrefutable, probar su non plus ultra y mantener que la novedad se asemeja a la vida así como la última aparición de una cocotte prueba lo esencial de Dios (...) Yo escribo un manifiesto y no quiero nada, digo sin embargo ciertas cosas y estoy por principio contra los manifiestos, como también estoy contra los principios (...) Yo escribo este manifiesto para mostrar que pueden ejecutarse juntas las acciones opuestas, en una sola y fresca respiración (...) (Tzara, 1977b: 11-12).

La revuelta de Tzara, de Dadá, se inscribe en ese ataque directo al dualismo, al principio de no-contradicción, a la teleología, a la causalidad, desvelando que el lenguaje es un arma que inserta al oyente en el denomina-

do sentido común. Un sentido que, sin embargo, condujo a la civilización a la guerra y que por ello debe ser destruido. La destrucción de Dadá pasa por el lenguaje pero es, al mismo tiempo, una construcción de una nueva forma de tratar con el lenguaje y de hacerse en una sociedad en la que el ruido es la base común.

El pensamiento se hace en la boca es la invitación a esa experimentación con la palabra que funda otro modo de ser en y con el mundo. Posteriormente, cuando Tzara se adhiera al Partido Comunista, argumentará que con esta frase solo quería explicar que el pensamiento “no podría existir fuera de su formulación, fuera de las palabras” (Tzara, 1980: 224). Sin embargo, las implicaciones de esta afirmación conducen mucho más lejos.

El pensamiento se hace en la boca, sitúa a ésta en un lugar central, como recuerda justamente Foucault en referencia a la *Logique du sens de Deleuze* (Foucault, 1994: 86). En esta obra, Deleuze se refiere a las palabras de Crisipo: “si dices algo, eso pasa por la boca; tú dices *un carro*, entonces un carro pasa por tu boca”. La paradoja aparece aquí para Deleuze como “destitución de la profundidad, exposición de los acontecimientos en la superficie, despliegue del lenguaje a lo largo de este límite” (Deleuze, 1969: 18). En esta boca que es orificio, grito, voz, voz articulada, se hace para Dadá, como para el estoicismo, el pensamiento y también lo que acontece. En la boca no se nombra, se construye y se destruye. La boca hace, pone en movimiento, actúa.

La destrucción de la lógica se hace con ese lenguaje que pasa por la boca y que, a su vez, construye otras modalidades del decir y del sentir. Se deja pasar por la boca lo que antes estaba vedado: los ruidos, las palabras como ruidos. Las palabras no organizan ahora las cosas, son cosas entre las cosas.

Esto se mantiene en la escritura de Tzara, que busca encontrar esos hombres que todavía faltan en su época. En una carta a André Breton del 19 de septiembre de 1919, se lee: “se escribe también porque no hay suficientes hombres nuevos, por hábito, se publica para hallar hombres”

(Sanouillet, 2005: 467).

En noviembre de 1921, la revista belga *Ça Ira!* publica un número especial que lleva por título *Dadá. Su nacimiento, su vida, su muerte*. En febrero de 1922, Breton y Tzara se enfrentan con motivo del proyecto del “Congreso para la determinación de las directrices y la defensa del Espíritu Moderno”. Se reconciliarán después gracias a los textos pertenecientes al libro *L’homme approximatif*, que Tzara escribe entre 1925 y 1930, y del cual los surrealistas publicarán algunos extractos.

En el *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, Breton se refiere a la eficacia de la poesía de Tzara, por el modo en que se encamina hacia la liberación de la Humanidad (Breton, 1988: 817). Sin embargo, esta humanidad no debe ser entendida en términos idealistas o universalistas. El título de la obra de Tzara es explícito al respecto, el hombre genérico, si lo hubiere, es aproximativo, como lo es cualquier particular. El hombre se hace por aproximación, entendiendo esta aproximación no a una entidad superior sino matemáticamente, como estimación aproximativa a lo que podría ser un resultado exacto. El hombre aproximativo se construye con retazos, con partes.

El modo en que se trabaja el lenguaje en esta obra para alcanzar esa escucha común, pone de manifiesto la distancia que separa a las vanguardias del discurrir aristotélico. La obra está compuesta por XIX capítulos que no contienen un solo signo de puntuación ni ninguna letra en mayúsculas. Se diría que el autor ha elegido el tono menor para una obra-canto en la que las referencias musicales, tanto en el vocabulario como en los recursos, son abundantes. El uso de aliteraciones, paronomasias, repeticiones, las asonancias entre los versos y el cuidado del ritmo de las palabras, destacan la sonoridad de la voz del que escribe y de los que leen. En esta voz, el placer del sonar se une a un decir en el límite en el que Tzara experimenta creando imágenes insólitas, llevando al lenguaje y al lector a un estado perceptivo inédito.

Este poema-canto no establece distinciones entre lo humano, lo

vegetal, lo animal –sobre todo, pájaros, insectos y el ladrido de un perro–, o los objetos, particularmente los que hacen ruido, como las campanas que aparecen desde la primera estrofa del canto I y reaparecen a lo largo de este largo poema-canto como una suerte de leitmotiv. Los estados del espíritu pueden adoptar las formas de las cosas y viceversa. El lenguaje circula estableciendo nexos que tienen, como consecuencia, una alteración en la percepción de lo real y de ese uno mismo que se transforma con la lectura-canto del poema. La escucha se aleja de ese discurrir común que evidenciara Aristóteles. Tzara parece querer engendrar otro tipo de discurrir que también sea común. El discurrir común acoge todos los órdenes: lo orgánico y lo inorgánico. No obstante, este discurrir no oculta las diferencias en el interior de cada unidad. Como se lee al final del canto I: “no soy más que un pequeño ruido, tengo muchos ruidos en mí” (Tzara, 2016: 58 y 24 respectivamente).

El hombre es un amasijo de ruidos. El hombre es solo aproximativo, como lo es también un lenguaje con el que Tzara se sitúa en los límites creando un sentido que no se aviene con el sentido común.

En este amasijo de ruidos, la boca muestra su centralidad. La voz, el canto, el grito pasan por la boca como los alimentos, tal y como Tzara recuerda desde el canto I:

pan alimento más pan que acompaña
 la canción sabrosa en la gama de la lengua
 los colores depositan su peso y piensan
 y piensan o gritan y permanecen y se alimentan
 de frutos ligeros como el humo flotando
 quien piensa en el calor que teje la palabra
 alrededor de su hueso el sueño que se llama nosotros

(Tzara, 2016: 23)

La boca por la que pasa la voz en toda su extensión y el alimento, está en el centro de ese pasaje que lleva al lenguaje a tejer todos los órdenes de lo existente: vegetales, objetos, animales, hombres.

A nivel sonoro, la boca ríe, grita, gime, llora, suspira, respira, tose, habla, canta. Por ella pasan las palabras en su vuelo, errantes, otras veces cortantes, veladas o como signo de una encarnación.

De esa boca sale una voz que, aún articulada, no se orienta hacia un discurrir que establezca categorías sobre lo justo o lo bueno. La voz articulada deja surgir otras voces y se confunde con ellas. En *L'homme approximatif*, se escucha la “empalagosa voz de los fenómenos de sorpresa constante” (Tzara, 2016: III, 34). La voz de los fenómenos es la materialidad de la voz, sus sonidos, no sus nombres. Como tampoco tiene nombre la voz del ser que la produce.

La voz en la obra de Tzara es materia que surge de lo vegetal, de lo animal y de lo humano. El nombrar es, únicamente, una suerte de fermento ilusorio de la voz. Pero ese nombrar no es suficiente para esclarecer el abismo sin medida que ríe en nosotros. Ese abismo está hecho de silencio y ni siquiera la voz en tanto materialidad se aventura (Tzara, 2016: X, 88). La articulación de la voz es una acción que establece el orden en lo inarticulado del mundo, de uno mismo. Pero esa voz no es, en Tzara, algo que permite distinguir lo orgánico de lo inorgánico, lo animal de lo humano. La voz se encabrita sobre montañas lisas y musculadas, escribirá el poeta (Tzara, 2016: XIII, 109). Los órdenes se confunden y aún la voz articulada, el nombrar, no hará del hombre una cifra exacta.

bre/ las relaciones que tienen su vida independiente fuera de las de las voces y de las riberas” (Tzara, 2016: XVIII, 146). Las relaciones que van forjando ese hombre aproximativo: animal, flor, metal, hombre... no se ciñen a las voces ni a su articulación. Sin embargo, aún sabiendo esto, se asiste al intercambio social a través de un intercambio de palabras en los que quedamos atrapados:

[...] blanda muchedumbre intercambiando palabras en carne y hueso/ cuando la palabra es tan querida por los que la necesitan/ palabra que espero palabra en pepitas en los rincones del puerto/ alrededor de la colmena de tus eventuales delicias/ somos tantas abejas a las que tus promesas han aprisionado el vuelo [...] (XVIII, 148).

El hombre aproximativo no es más que la abeja o cualquier animal gregario. El hombre aproximativo no es un animal social en el sentido aristotélico porque está hecho de ruidos. Con este hombre, otro tipo de escucha es necesaria, otro modo de decir y conducir el pensamiento.

Bibliografía

- Aristóteles** (1978). *Acerca del alma*, Madrid, Gredos.
- ____ (1989). *Política*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- ____ (1992). *Investigación sobre los animales*, Madrid, Gredos.
- ____ (1994). *Metafísica*, Madrid, Gredos.
- ____ (1998). *Ética Nicomáquea*. Ética Eudemia, Madrid, Gredos.
- Béhar, Henri y Carassou, Michel** (1996). *Dadá. Historia de una subversión*, Barcelona, Edicions 62.
- Brague, Rémi** (1988). *Aristote et la question du monde*, París, P.U.F.
- Breton, Andre** (1988). “*Second manifeste du surréalisme*”, en *Œuvres Complètes*, t. I, París, Gallimard.
- Deleuze, Gilles** (1969). *Logique du sens*, París, Les éditions de Minuit.
- Divoire, Fernand** (1930). “*L’art poétique orchestral*”, en Henri-Martin Barzun, *L’art orphique I*, París, ed. Albert Morancé.
- Foucault, Michel** (1994). “*Theatrum philosophicum*”, en *Dits et écrits*, t. II, París, Gallimard.
- Huelsenbeck, Richard** (2000). En *Avant Dadá*, Barcelona, Alikornio.
- Laboratorio de Creaciones Intermedia** (2004). *Ruidos y Susurros de las*

- Vanguardias*. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945), Valencia, UPV.
- Lista, G.** (1975). “Russolo, peinture et bruitisme”, en Luigi Russolo, *L’art des bruits*, Lausanne, L’Âge d’Homme.
- Marinetti, Filippo T.** (1996a). “Manifiesto tecnico della letteratura futurista”, en *Teoria e Invenzione Futurista*, Milán, Mondadori.
- ____ (1996b). “Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà”, en *Teoria e Invenzione Futurista*, Milán, Mondadori.
- ____ (1996c). “Zang Tumb Tuuum”, en *Teoria e Invenzione Futurista*, Milán, Mondadori.
- ____ (1996d). “Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica”, en *Teoria e Invenzione Futurista*, Milán, Mondadori.
- ____ (1996e). “La declamazione dinamica e sinottica”, en *Teoria e Invenzione Futurista*, Milán, Mondadori.
- Russolo, Luigi** (1914). “Grafía enarmonica per gl’intonarumori futuristi”, en *Lacerba*, 1 marzo 1914.
- Sanouillet, Michel** (2005). *Dadá à Paris*, París, CNRS.
- Tzara, Tristan** (1977a). “Dadá. Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo”, en *Siete Manifiestos DADÁ*, Barcelona, Tusquets.
- ____ (1977b). “Manifiesto Dadá, 1918”, en *Siete Manifiestos DADÁ*, Barcelona, Tusquets.
- ____ (1980). “Gestes, ponctuation et langage poétique”, en *Œuvres Complètes*, t. V, París, Flammarion.
- ____ (2016). *L’homme approximatif*, París, Gallimard.
- Wittgenstein, Ludwig** (2009). “Observaciones diversas. Cultura y valor”, en *Diarios y conferencias*, Madrid, Gredos.

Socioiconografía del

**motero: *The
wild One* (1953),
Easy Rider (1969),
Rumble *Fish*
(1983).**

Miguel Salmerón
Infante

Socioiconografía del motero: *The wild One* (1953), *Easy Rider* (1969), *Rumble Fish* (1983).

Miguel Salmerón Infante

¿Por qué la motocicleta ejerce tal poderío, tal fuerza erótica?
 ¿Acaso porque nos conecta con lo animal? ¿No se llaman cabras a las motos de manillar alto?
 ¿Acaso porque el motero y su moto forman un centauro? ¿No sería el conductor la parte humana de la quimera?
 ¿Acaso porque el verbo “montar” ya lleva connotaciones sexuales? ¿No es la misma posición de quien lleva la motocicleta una postura imitativa de la cópula?
 ¿Acaso por las vibraciones que siente el cuerpo al conducirla? ¹ ¿No son los genitales externos la parte del cuerpo más sensible a esa vibración?

1 Tanto Johnny Strabler como el Chico de la Moto llevan una posición estándar sobre el vehículo. Es decir, en posición erguida con una ligera inclinación hacia delante. Por su parte Wyatt y Billy pilotan dos Harleys, con asientos bajos y van ligeramente inclinados hacia atrás.

¿Acaso porque la moto simboliza mucho más que otros vehículos la independencia y la libertad? ¿No da la impresión de que el motero puede llegar a un lugar o irse de él en cualquier momento que elija?

¿Acaso por la connotación de solidaridad adyacente a la de libertad? ¿No da una foto o un filmado de grupo de un club cicloturista una impresión orgánica y unitaria, imposible de producir por un grupo de coches?

¿Acaso por la versatilidad y la facilidad de movimientos? ¿No provee la moto de una mucha mayor flexibilidad de desplazamientos que el automóvil?, ¿no permite el escurridizo paso por lo estrecho, el ligero tránsito por lo infirme o el imparable avance por lo agreste?

¿Acaso por la vivencia de un riesgo controlado, pero que no deja de ser riesgo? ¿No está el motorista en carretera o ciudad mucho más expuesto a un accidente grave que un conductor de automóvil?

Sobre el misterio de la fascinación por las motos trata este escrito. Sobre la fascinación por las motos y también por la fascinación por el cine. El cine: ese arte de la imagen en movimiento. Hay muchas películas de moteros, y tal vez pueda explicarse esta proliferación, porque el sensorio que excita el cine es análogo al del movimiento de la moto por el pavimento. El desplazamiento de la moto permite rodar planos-secuencia dotados de dinamismo, a pesar de que la cámara permanezca fija. El seguimiento por cámara de la moto con un dolly, o con un automóvil, o con otra moto, permite hacer un travelling en paralelo. La colocación de la cámara en el lugar del conductor en la propia moto, es capaz de producir con el avance del vehículo el efecto de agrandamiento de la imagen y de acercamiento que produce el zoom, pero sin necesidad del zoom. Además, este efecto puede ser producido igualmente con la cámara fija recogiendo el acercamiento de las motos. En definitiva, el plano general, el plano medio y el primer plano pueden tener un tratamiento resolutivo, espontáneo y casi obvio con el filmado de una motocicleta. Hay, pues, pocos artefactos tan cinematográficos como ella.

Igualmente, este escrito está motivado por la fascinación por la música. Ese arte que se ha integrado de tal forma con el cine que ha pasado a ser un elemento orgánico de este. Tal vez porque ambos, cine y música, son artes del tiempo, y del tiempo la evidencia más objetivable es la cantidad de movimiento. Del mismo modo la intensificación y la disminución del movimiento puede marcarse ya sea para acentuarse, ya sea para hacerla átona mediante la cantidad mayor o menor de las vibraciones sonoras y mediante la distancia mayor o menor de los intervalos. Dicho de otro modo, el procedimiento más eficaz de enfatizar o de difuminar lo icónico en movimiento es el manejo del pianoforte musical.

Y también, claro está, a este escrito lo motiva lo político, todo es política. Si ya se ha dicho que en la moto se hallan el símbolo de la libertad individual y de la solidaridad grupal, a través de la relación con la motocicleta puede describirse constelaciones de la interacción yo-nosotros políticamente relevantes.

Vamos a centrarnos en tres películas rodadas en los Estados Unidos de América en tres décadas diferentes, los cincuenta, los sesenta y los ochenta. Nuestro objetivo es detectar la presencia de cambios socio-políticos recogidos en estos productos fílmicos. Nuestro empeño es rastrear en esas figuras de moteros rutas y dinámicas políticas análogas tal vez a los avances, itinerarios y desplazamientos de las motos.

Si durante la Primera y la Segunda Guerra Mundiales aumentó la fabricación de motos por la funcionalidad práctica que adquirió como vehículo de correo sustitutivo del caballo, desde 1945 todo empezó a cambiar. Entonces, en Estados Unidos comienzan a sentarse las bases de un capitalismo "de consumo", frente al antiguo "de producción". Y uno de los artefactos emblemáticos de esa cultura del ocio sustentadora del sistema será la motocicleta. Como bien nos hizo ver Baudelaire, el *flâneur* es el actante ocioso en la vida moderna urbana del siglo XIX. En la Norteamérica de los 50, un mundo más grande, por la amplitud de horizontes, y más pequeño a la vez,

por el mayor alcance de las comunicaciones, el nuevo *flâneur* es el motero.

Este escrito intenta, comentando tres películas, hacer un itinerario que permita ahondar en los cambios que experimenta la imagen del motero. La producción, el guión, los actores, la fotografía, el montaje y la música de estas tres películas nos dan indicios de esos cambios.

Hechos vandálicos ocurridos en Hollister (California) el 21 de julio de 1947 y propiciados por una pandilla de moteros inspiraron la producción de la película *The wild one* (El salvaje), hasta el punto de que esta película es considerada la inauguradora de la temática sobre bandas de moteros fuera de la ley (Pratt, 2006: 25).

Independientemente de los valores artísticos y filmicos que la película pudo llegar a tener, esta nos dejó una imagen que quedó absolutamente fijada en el imaginario de la cultura contemporánea: la de Marlon Brando montado en su moto Triumph², tocado con su “student cap” y enfundado en su chupa de cuero negra.

En la cinta, un grupo, The Black Rebels, capitaneados por Johnny Strabler, siembra la discordia en un pequeño pueblo californiano al enfrentarse a una escisión de la pandilla, The Beetles, cuyo líder responde al apodo de Chino (Lee Marvin).

Precisamente en el ambiente del sesenta y ocho, del *flower power*, del auge del movimiento por los derechos civiles y de la contestación a la Guerra de Vietnam, se rueda y estrena *Easy Rider* de Dennis Hopper. Película que tuvo su antecedente en 1967 con *The Trip* escrita por Jack Nicholson (Mills, 2006: 122-123). Con una afortunada venta de cocaína dos jóvenes motoristas, Billy (el propio Hopper) y Wyatt “Capitán América” (Peter Fonda) financian un viaje en moto de Los Ángeles a Nueva Orleans. Trasladando el espíritu del *flâneur* a la road-movie (Laderman, 2010: 143-144), se lanzan en busca de América y no la pueden encontrar en ninguna parte. O tal vez

2 <http://www.excelenciasdelmotor.com/noticia/triumph-6t-thunderbird> (acceso: 18/09/2016).

América, como el Dios de Spinoza, está en todas partes y en ninguna.

Si *The wild one* ensalza la moto Triumph, *Easy Rider*, sin duda es un canto a la Harley-Davidson. La moto que lleva Hopper recibió el nombre de Billy-Bike conforme a su personaje, el cual ha sido no pocas veces considerado un trasunto del propio actor (Clinton Smith, 2014:105). Por su parte la moto de Wyatt es un modelo exclusivo, la Harley-Capitán América de la que la factoría sólo construyó cuatro modelos todos propiedad de Peter Fonda³. El último ejemplar de ella se subastó en 2014 por 1 millón 350.000 dólares.

Rumble Fish (1983) es una película de Francis Ford Coppola basada en una novela juvenil homónima de Susan E. Hinton. La cinta muestra en blanco y negro y con sonido distorsionado cómo ve la realidad un héroe, devenido antihéroe por la renuncia, el Chico de la Moto (Mickey Rourke). Desde una perspectiva tan irónica como sombría, el otrora héroe intenta convencer a su hermano Rusty James (Matt Dillon) que deje las peleas callejeras, práctica perteneciente a un periclitado y decadente mundo del pretérito, bajo la mirada de su padre, precisamente interpretado por Dennis Hopper, tal vez el Billy de *Easy Rider* ahora con descendencia. La película está motivada por la identificación de Coppola con los personajes por la relación que mantuvo en la primera época de su vida con su hermano August (Chown, 1988: 169). El presentimiento trágico que vertebra la película, se materializa en la muerte del Chico de la Moto a manos del agente Patterson cuando aquel liberaba de una pajarería a unos peces bravos que siempre le habían fascinado. De hecho, esos peces son lo único que aparece en fotografía de color en la película.

En cuanto a las motocicletas, *Rumble fish*, dado su carácter desmitificador, es una película menos mitómana que las otras dos. La aparición en

3 <http://www.motorpasionmoto.com/cinetv/la-harley-davidson-capitan-america-de-easy-rider> (acceso: 18/09/2016).

escena de Rourke se produce en una Kawasaki 440 LTD⁴. Pero el Chico de la Moto no se identifica con ninguna máquina en particular, pues tiene bien apropiarse de toda aquella que encuentra en cada momento.

The wild one, de László Benedek, se rueda al comienzo de los 50, una época especialmente conservadora en Estados Unidos. En ella queda de manifiesto que la Unión Soviética, antiguo aliado, se ha convertido en un enemigo por la supremacía geopolítica, eso produce un viraje en la política oficial que va de la mano de fenómenos represivos como la “caza de brujas”. Por otra parte, los efectos devastadores de la Gran Depresión se habían superado por el impulso ejercido por gran desarrollo industrial que había provocado la Segunda Guerra Mundial. Impulso que había introducido unos estándares de calidad de vida y comodidades ausentes en la época inmediatamente anterior. Ese cambio había provocado un abismo generacional entre los que desarrollaron su juventud en los treinta y en los que la viven a partir del 45. Mientras que unos vivieron la escasez, otros la eludieron. Mientras unos fueron a una Guerra con numerosos caídos en Europa y en el Pacífico, otros sólo llevan a cabo labores de vigilancia en el Antiguo Continente y acciones bélicas en guerras menores como la de Corea. Mientras que unos labraban la tierra en unas condiciones penosas (como los campesinos de *The grapes of Wrath* de Steinbeck) o trabajaban en la construcción de un modo temerariamente precario (como los obreros de la foto de Ebbets *Lunch atop of a Skydrapper*), otros disfrutaron de los cigarrillos con filtro, bailaron rockabilly y llevaron a sus hijos a Disneyland.

Se podría decir que *The wild one* es un ajuste de cuentas de la conservadora América con sus díscolos vástagos. Johnny Strabler y los Black Rebels, acabando con las existencias de cerveza, provocan desórdenes en el pueblo que culminan con la muerte de un anciano de la que es culpado el protagonista por algunos miembros de la sociedad biempensante

4 <http://listas.20minutos.es/lista/motos-miticas-del-cine-y-la-television-396519/> (acceso: 18/09/2016).

(Gair, 2007: 105). Sin embargo, auténtica gente de bien interceden ante el Sheriff del Distrito, declarando que Johnny es inocente del crimen que se le imputa. Con este final el guión da lugar a un compromiso entre la generación de padres e hijos. La buena voluntad puede vencer a la rigidez y hacer entrar en razón a una juventud descocada. El discurso en el que la autoridad le hace ver lo impropio de su conducta a Johnny tiene lugar, como no bajo un retrato de Abraham Lincoln. El muchacho, a pesar de haber sido exculpado, no se muestra muy agradecido. Con todo, el final de la película da a entender, para tranquilidad de la conciencia burguesa, que tal vez el rebelde Johnny acabe sentando la cabeza ennoviándose con la hija del Sheriff local.

La cinta experimentó una sintomática prohibición en el Reino Unido, y sintomático levantamiento de esa prohibición, catorce años después, en 1968.

La década de los 60 fue sumamente convulsa en los Estados Unidos. La Guerra de Vietnam sí que implicó un enorme desgaste para el país: tanto en el soporte logístico, como en el derroche armamentístico y el coste de vidas humanas. La contestación a esta guerra fue enérgica y muy extendida por todo el territorio. No menos importancia tuvo el Movimiento por los Derechos Civiles. Desde finales del siglo XIX, habían estado vigentes en los estados del sur las leyes Jim Crow (Woodward, 1955: 7), que recibían ese nombre por el personaje protagonista de un musical, para cuya interpretación los actores, blancos, se pintaban la cara de negro. Estas leyes segregaban a la población en las escuelas públicas, los transportes, los baños, los restaurantes e incluso el ejército. Si bien la discriminación fue *de iure* sólo en el Sur, en el Norte esta discriminación fue *de facto*, arrumbando a la población de color a los guetos, donde en condiciones de hacinamiento y escasez difícilmente podían prosperar. Las leyes Jim Crow fueron derogadas por la administración de Lyndon Johnson con la Ley de Derechos Civiles (1964) y la Ley de derecho de voto (1965). Sin embargo, la lucha por hacer cum-

plir esta nueva normativa llevó consigo desórdenes, violencia y asesinatos, como el muy señalado de Martin Luther King. Y mientras tanto allá por San Francisco los hippies hacían sus viajes psiconáuticos y tentaban una nueva vida en la que hacer el amor y no la guerra, en el momento hegemónico del *flower-power* (Perry, 2005: 5-7).

Hay pocas películas que, para bien y para mal, sean tan hijas de su tiempo como *Easy Rider*. En la travesía de esta road-movie o este latter-day Western (Polt, 1969: 22), los moteros son invitados a comer por un ranchero y su familia (la cara luminosa de la América profunda), hacen una interesante estancia en una comuna hippy, son acompañados un tiempo por un abogado que les saca de líos, George Hansen (Jack Nicholson), quien se sacude con ellos el freudiano malestar en la cultura, y asisten al carnaval del *Mardî Gras*, donde disfrutan un viaje lisérgico. Finalmente, en el Sur topan con la hostilidad, violenta y homicida de lugareños que no aceptan su libérrima apuesta vital, y mueren a manos de ellos. *Easy Rider* tiene escenas que guardan cierto aire de familia con los pensamientos expuestos en las obras de Whitman, Emerson y Thoreau. Por otra parte, la película es al mismo tiempo un homenaje al movimiento hippy y una denuncia de la intolerancia todavía presente en el sur en la época del Movimiento por los Derechos Civiles.

Los años ochenta fueron los de los estertores de la Guerra Fría. Los últimos tratados de desarme para negociar cuántas ojivas tierra-tierra habían de ser desactivadas, se jalonaban con la llamada Guerra de las Galaxias, o el proyecto de un escudo atmosférico antimisiles nucleares. En los ochenta tuvieron lugar el descubrimiento del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirido, los escándalos del Banco Ambrosiano y la Perestroika. En Filosofía fueron los años de la Posmodernidad. Junto a propuestas teóricas dudosamente afortunadas como la del “Fin de la Historia” de Francis Fukuyama, había otras mejor articuladas como la del “Fin de los grandes relatos” de Lyotard, adyacente a la del “pensamiento débil” de Vattimo, y

su afirmación de que los objetos de pensamiento no eran ya las de las grandes filosofías especulativas del siglo XIX, sino lo tangencial, lo marginado, lo colateral. Otra aportación filosófica de los ochenta es la de la “precesión de los simulacros” de Baudrillard. Según esta los medios de comunicación de masas establecen una mediación tal entre mensaje y receptor, que este no tiene experiencia directa alguna, y el procesamiento de la información por el sujeto o no existe o es totalmente ineficaz en el desciframiento del mensaje (Luke, 1991: 347).

Si aceptamos que la posmodernidad es una época que piensa lo tangencial, lo marginado y lo colateral, *Rumble Fish* es una obra eminentemente posmoderna, pues El chico de la moto y Rusty James son estrictamente individuos, no son nada más que un par de muchachos sin otras aspiraciones que la supervivencia. Y es precisamente por la ausencia de aspiraciones y por la imposibilidad de encontrarlas por lo que el único interés del Chico de la Moto es salvar a los peces bravos de la pajarería. Pero también desaparecen los grandes relatos en esta obra. Si nos fijamos en el discurso que estamos empleando, al introducir en líneas anteriores *The wild one* o *Easy Rider* había una referencia a la historia de los Estados Unidos de América en las épocas de sus respectivos rodajes, sin embargo, al introducir *Rumble Fish* nos hemos diluido en lo cósmico y en lo filosófico. Hemos hecho un acercamiento a la película mucho más deslocalizado y eso es sin duda porque la película y su tiempo de producción lo requieren. Finalmente, la “precesión de los simulacros” está sumamente presente en la película. Cuando Steve le pregunta al Chico de la Moto cómo ve las cosas, él contesta “como una televisión en blanco y negro a veces sin voz”. Con esas palabras que escuchamos en la voz cavernosa de Mickey Rourke, se nos está diciendo algo más que el Chico de la Moto es daltónico e hipoacústico. Se nos está diciendo que su experiencia está mediada por el simulacro que se le impone y que este simulacro impide un cabal procesamiento. El barrio, las pandillas, la dialéctica peleas-drogas,

las motos, su hermano, su padre, Cassandra, Patterson, son elementos de la programación de su televisión en blanco y negro con cortes sonoros. Una programación sobre la que no tiene control ninguno y de la que sólo obtiene liberación y alivio cuando puede contemplar sus peces bravos. Los protagonistas de todas estas películas son varones. No en balde por ello hablamos de la socioconografía del motero.

Los guionistas de *The wild one* (John Paxton y Ben Maddow), quiere hacernos ver en todo momento que Johnny Strabblar es un héroe para sus conmitones, pero no es un héroe en realidad. Hasta el final de la película adorna su moto con un trofeo que no es suyo. Se trata de un segundo premio de una carrera de motos que un miembro de los Black Rebels ha robado y ha dado a Johnny. Esta entrega, a demanda de Johnny y totalmente incondicional demuestra que el personaje protagonizado por Brando es un auténtico “Macho Alfa” reconocido por la manada. Y, como hemos señalado, ese reconocimiento no se compadece en absoluto con la auténtica realidad que emana de la pluma de los guionistas. Es Kathie la chica con la que flirtea, a la sazón hija del sheriff local, la que pone en duda la naturaleza de héroe de Johnny y quien lo pretende reconducir a una existencia más mediocre y burguesa. Algo que pretende ser inducido de un modo mucho más obvio y menos persuasivo por las palabras finales del sheriff del Condado, figura de autoridad civil y moral, que como en *Fuenteovejuna* o en *El mejor alcalde, el rey*, de Lope de Vega llega al pueblo a reestablecer el orden legal y a “poner las cosas en su sitio”, dicho sea esto entre comillas, claro está.

Wyatt “Capitán América” y Billy, de *Easy Rider*, son, como Don Quijote y Sancho, dos caras de la misma moneda. Wyatt siempre hace “filosofía” (entrecómilense de nuevo) de las situaciones. Cuando comen en casa de un granjero de la América profunda Wyatt pondera que este, como Thoreau en *Walden*, pueda vivir en exclusiva de aquello que da la tierra, mientras que Billy sólo está interesado en dar buena cuenta de los

manjares de la mesa. Cuando están en un burdel de Nueva Orleans para llevarse dos chicas al Mardi Gras, Billy se apresta a quedarse con la rubia, mientras Wyatt busca una relación más afectiva con la morena que Billy dejó libre. Finalmente, al hacer balance de toda la aventura Billy se siente satisfecho, al fin y al cabo, todo era “just for fun”, sin embargo, Wyatt dice “la hemos jodido”. Con estas palabras parece confirmar el mensaje que aparecía en el *afiche* que anunciaba la versión doblada al español de la película: “Sólo consigues la libertad, cuando dejas de existir”.

En *Rumble fish*, al igual que en *Easy Rider*, el protagonista es dúplice y constituido por una pareja. Sin embargo, Rusty James y su hermano, El Chico de la Moto, no son dos caras de la misma moneda, sino que establecen un contraste tan intenso como inconciliable. Mientras el personaje encarnado por Matt Dillon quiere, pero no puede, el encarnado por Mickey Rourke puede, pero no quiere. Rusty, hombre de armas y no de letras desearía volver a la época de las pandillas y las peleas, época más colectiva y heroica, y dejar atrás la actual época de las drogas, adormilada, enervante e individualista. Sin embargo, no puede. Encuentra que le falta la capacidad de liderazgo y el carisma de su hermano, y siente con auténtico dolor las palabras de cualquiera que lo elogian o los múltiples grafitis que proclaman por las calles de su barrio “The motorcycle boy reigns”. Por su parte, el Chico de la moto, tipo muy leído, gran jugador de billar, infalible levantador de motocicletas y capaz de aglutinar a las tropas para la batalla, no tiene el menor interés por los propósitos de Rusty. Sabe que todo lo que se le muestra a través de su televisión en blanco y negro con cortes sonoros no es nada más que el velo pintado de Maya, si es que lo interpretamos en modo budista, o la red engañosa de la Representación que pretende ofuscarnos de la certeza incierta de la Voluntad oculta si es que seguimos a Schopenhauer.

Y tras hablar de los héroes, hablemos de las damas, quizás un buen elemento para rastrear embates de la cuestión de género en los cincuenta,

los sesenta y los ochenta.

Kathie, la hija del sheriff, es una muchacha sumida en una anodina existencia que desarrolla trabajando en la cafetería-bar del tío Frank. Se ve fascinada por Johnny, porque encuentra en él un ser humano capaz de ir a cualquier sitio en cualquier momento, una experiencia que ha estado vedada para ella. Sin embargo, Johnny también le produce recelo. Esa dualidad se produce cuando en un momento de la película, él intenta besarla y ella lo rechaza, pero casi inmediatamente quiere recuperar ese hábito erótico que primero desechó y ahora aspira de nuevo a poseer. En cuanto a la figura de la mujer *The wild one* muestra los estereotipos que tantas veces vemos reproducidos en las películas de los cincuenta y primeros sesenta. Estereotipos que se podrían sintetizar en la fórmula “dialéctica dama-prostituta” o, para ser más exactos, “dialéctica dama-mujerzuela”. En múltiples películas se nos muestran a dos mujeres en torno al héroe. Una de ellas es sexualmente desinhibida y se muestra receptiva al chico, cuando no directamente activa en el cortejo. La otra mujer es más tímida, más pasiva, es más difícil de convencer para el flirteo y los ritos amorosos y se muestra absolutamente refractaria a la cohabitación. Ni que decir tiene que la que siempre pierde es la mujerzuela y la que se lleva el gato al agua es la dama. Y ni que decir tiene que *The Wild One* cuenta con su dama, Kathie, y con su mujerzuela, Britches.

En *Easy rider* lo afectivo-sexual es mucho más lúdico. La mujer aparece diluida y muy poco individualizada. Se podría decir que mientras que en *The Wild One* y *Rumble Fish* hay mujeres diegéticas, en *Easy Rider* son todas incidentales. Incidentales como la hippy que se siente atraída por Wyatt en la comuna. Incidentales como las dos prostitutas que acompañan a los protagonistas al carnaval del Mardi Gras de Nueva Orleans, y luego hacen un viaje con LSD en el cementerio de la Capital de Louisiana. O incidentales como las muchachas que se sienten fascinadas por los centauros de las dos ruedas, a pesar de (o precisamente por) ser sureñas y paisanas de

los que acaban matando a los moteros⁵.

Quizás de estas tres películas es *Rumble Fish* la que más se acerca a una mujer sujeto. Hay tres mujeres, una ausente, pero mencionada y muy presente en las vidas del trío protagonista, y otras dos visibles en la cinta. La ausente es la madre del Chico de la Moto y Rusty que dejó a su marido y a los niños cuando uno tenía seis años y el otro dos. Hecho que provocó que Rusty, quien permaneció tres días en una casa muy grande, desarrollara un cerval temor a estar sólo. Pero, más allá de la valoración moral de su no muy ejemplar acción, no puede negarse que esta mujer tomó las riendas de su destino. De hecho, el padre, que como sabemos es interpretado por Dennis Hopper, el Billy y el Director de *Easy Rider*, lo reconoce, en la novela inspiradora del guión, con estas palabras:

El nuestro fue el típico ejemplo de matrimonio entre un predicador que se cree que ha hecho un converso y en cambio acaba dudando de su propia fe... Me casé con ella pensando que sentaba un precedente. Ella se casó conmigo por diversión, y cuando dejó de ser divertido, se largó (Hinton, 1986: 121-122).

Esta renuncia postrera y tardía al papel de Pigmalión es el reconocimiento de lo nocivo que siempre resulta el paternalismo en las relaciones de pareja. Nocivo ante todo para la Galatea que en su humanidad material

5 Hay una relación entre las escenas de las chicas locales y los moteros en *The Wild One* y en *Easy Rider*. Una relación tan estrecha que pareciera que la película de 1969 citara a la de 1983. Ni en una ni en otra cinta “existen” las mujeres para los lugareños. A pesar de que odian a los moteros, sorprendentemente no se enojan por el poder erótico que ejercen sobre sus paisanas. Eso, que tendría que ser el principal causante de desazón y probablemente desencadenante de violencia, les pasa inadvertido.

y limitada no puede producir efectivamente la perfección estatuaria e ideal del modelo que se encuentra en la mente de Pigmalión. Y nociva para Pigmalión quien intentará atrapar en vano la imagen de su perfecta Galatea sin nunca alcanzarla. Por su parte, Patty, interpretada por Diane Lane, uno de los descubrimientos actorales de Coppola, es igualmente independiente. Está con Rusty, pero cuando se le hace insoportable lo quebradizo de su perfil lo deja por Smokey (Nicholas Cage). Finalmente, Cassandra siempre ha admirado y admirará al Chico de la Moto, pero lo hace igualmente desde la convicción de querer estar a su lado. Recordemos que en *The wild one* y en *Easy Rider* las motos son omnipresentes, mientras que en *Rumble Fish* sólo aparecen en momentos muy significativos⁶. Pareciera que en *Rumble Fish* la mujer gana la importancia que la moto pierde⁷.

Como bien se sabe, la narración en cine está sumamente relacionada con el montaje. Salvo en la voz en off de Johnny Strabler al principio de la película, *The wild One* cuenta con la cámara como narrador actante que sencillamente recoge lo que acaece. Todo ello con una semiótica de la imagen muy convencional: planos generales de situación, planos medios de acción y planos cortos expresivos. Por así decirlo, todo lo que ocurre en la película tiene lugar en un presente del que somos testigos.

Si en *The wild one* la cámara es un narrador actante, en *Easy rider* se convierte en omnisciente. El montaje es en muchas ocasiones entrecortado, especialmente en el *trip* lisérgico que realizan los protagonistas junto a dos chicas en el cementerio de Nueva Orleans. Pero lo más destacado e innovador de la película desde el punto de vista del montaje es un proyectivo

6 Concretamente, cuando entra en escena el Chico de la Moto, cuando este se dirige con Rusty a liberar a los peces bravos de la pajarería, y cuando Rusty llega a la costa de California, por indicación de su hermano al final de la película.

7 O podría decirse de otro modo: la mujer gana lo que la moto pierde en importancia cuantitativa y gana en importancia cualitativamente narrativa.

impulso hacia lo futuro manifestado en los flash-forward. Antes de que haya acabado una situación László Kovacs monta unos pocos fotogramas de un plano perteneciente a una situación posterior. La cámara sabe más que nosotros, pero al seguir la narración nos damos cuenta de cuál es su proceder anticipatorio. Sin embargo, hay un corte que no tiene una conexión con lo que viene inmediatamente después. Ese corte es precisamente el de la muerte del “Capitán América”, muerte que nos hace constatar que el flash-forward de la cámara desempeña un papel similar al de Cassandra en la *Orestíada* o al de Tiresias en *Edipo Rey*, saber y anticipar lo que inevitablemente ha de ocurrir. El futuro vectorial de la cámara de *Easy rider* es claramente trágico.

La narración en *Rumble fish* es realizada por el trabajo de la cámara, con fotografía en blanco y negro de Stephen H. Burum, que recuerda al cine de Orson Welles y al expresionismo alemán de los veinte (Cowie, 1989: 171). A ello hay que añadir el efecto croma para los peces bravos, que intenta introducirnos en el acceso a la realidad del Chico de la Moto. El trabajo de cámara es igualmente acentuado por el sonido distorsionado que nos hace ver cómo oye el antiheroico héroe de la película. En definitiva, la cámara quiere ser el puente entre la mente del protagonista, esa televisión en blanco y negro con interrupciones sonoras, y el receptor.

La música en las tres cintas es igualmente significativa. En *The wild one* es de orquesta clásica muy formal al principio y al final de la película compuesta por Leith Stevens. Y en las escenas intermedias que nos muestran las fechorías de los Black Rebels en el pueblo, es provocativamente incidental y tocada por una banda de jazz, liderada por la trompeta de Shorty Rogers. Esta música que sale de la juke-box del bar de Frank Bleeker quiere vejar con su trivialidad a esa juventud desorientada e infantiloides, que parece darle razón a Adorno cuando criticaba el jazz como una rebelión contra la figura paterna que es precisamente afirmada por esta inane y estéril rebelión. Estas músicas se ven jalonadas por escenas en las que sólo se oyen

motores y válvulas que crean una desasosegante atmósfera que se traslada al espectador.

Si en *The Wild One*, la banda sonora es unas veces solemne y otras, paródica, la de *Easy Rider* muestra la cara épica de símbolo de una generación, con apropiaciones de canciones de pop-rock ya preexistentes (con intérpretes como Jimi Hendrix, Bob Dylan o The Band). Las letras no están conectadas con la trama en *Easy Rider* o lo están de un modo sumamente laxo o lejano. Por ejemplo, *The pusher* (*El traficante*), canción inicial, suena mientras ellos, Wyatt y Billy, camellos minoristas y ocasionales venden la cocaína al mayorista, al “pusher” que la adulterará y provocará muertes y por ello será tan denostado por el compositor de la pieza, Hoyt Wayne Axton. Sin embargo, da la impresión que encontrando la música ya hecha se buscó crear una escena ilustrativa, de un modo algo forzado. El segundo corte de la Banda Sonora, *Born to be wild*, también de Steppenwolff tuvo una enorme fortuna quedando por siempre asociada a los moteros por la irrupción de Wyatt y Billy con sus choppers, y siendo su segundo verso “Heavy metal thunder”, acuñador del estilo musical “heavy metal” (Walser, 1993: 7).

En *Rumble Fish*, la música es una banda sonora compuesta expresamente para el film por Steve Copeland, el batería de Police. El melotrón, el sampler, las escalas modales, la escala de tonos enteros y la música circular nos introducen en el laberinto sin salida de la mente del Chico de la Moto y en las ensoñaciones de Rusty James. Por ejemplo, cuando ve a Patty en lencería encaramada a unos estantes, o cuando tras un golpe que casi lo deja sin vida siente su cuerpo levitar y Coppola nos lo muestra literalmente haciéndolo flotar sobre el plano en el que la pelea continúa. Copeland trabajó grabando sonidos de Tulsa Oklahoma y modificando el tempo de éstos sincronizándolos con el de la película mediante el por aquel entonces absolutamente novedoso sistema informático Musync (Goodwin y Wise, 1998: 348). Sin embargo, el acento adecuado a la música de Copeland nos lo ofrece el diseño de sonido de Richard Beggs, capaz por ejemplo de

mostrarnos con el sonido del tren, tras un tenso silencio, que, en las peleas de la calle, los humanos cuando estén llenos de ira actúan como máquinas (Fahlenbach, 2008: 97).

The wild one, *Easy Rider* y *Rumble Fish* son productos culturales que documentan cómo cambió América, cómo cambió el cine, cómo cambió el sensorio, cómo cambió la narración y, en definitiva, cómo cambiamos nosotros.

Bibliografía

- Chown, Jeffrey** (1988). *Hollywood Auteur: Francis Coppola*, New York, Praeger.
- Clinton Smith, Ron** (2014). “A pilgrimage to Dennis Hopper”, en *River Theeth*, Vol. 16, No. 1, pp. 115-126.
- Cowie, Peter** (1989). *Coppola*, Suffolk, St. Edmundsbury.
- Fahlenbrach, Kathrin** (2008). “Emotions in Sound; Audiovisual Metaphors in the Sound Design of Narrative Films”, en *Projections*, Vol. 2, No. 2, pp. 85-103.
- Gair, Christopher** (2007). *The American Counterculture*, Edimburgh, Edimburgh University Press.
- Goodwin, Michael y Wise, Naomi** (1998). *The life and Times of Francis Coppola*, New York, Morrow.
- Hinton, Susan E.** (1986). *La ley de la calle*, Madrid, Alfaguara.
- Laderman, David** (2010). *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin, University of Texas Press.
- Luke, Timothy** (1991). “Power and Politics in hyperreality: The critical Project of Jean Baudrillard”, en *Social Science Journal*, Vol. 28, No. 3, pp. 347-367.
- Mills, Katie** (2006). *The Road Story and the Rebel: Moving through Film, Fiction and Television*, Edwardsville, Southern Illinois University Press.

- Perry, Charles** (2005). *The Haight-Ashbury: A History*, New York, Wenner Books.
- Polt, Harriet R.** (1969). "Easy Rider", en *Film Quaterly*, Vol .23, No. 1, pp. 22-24.
- Pratt, Alan R.** (2006). "Motorcycling, Nihilism, and the Price of Cool", en VV.AA., *Harley-Davidson and Philosophy: Full-Throttle Aristotle*, Chicago, Open Court.
- Walser, Robert** (1993). *Running with the Devil: Power, gender and Madness in heavy Metal Music*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press.
- Woodward, C. Vann** (1955). *The Strange Career of Jim Crow*, New York, Oxford University Press.

**José María
Moreno
Galván.**

**Compromiso
estético y
político**

**durante el
franquismo**

**María Regina
Pérez Castillo**

José María Moreno Galván. Compromiso estético y político durante el franquismo

María Regina Pérez Castillo

“Nulla aethetica sine ethica” es el adagio que marcó la carrera del crítico de arte y periodista morisco José María Moreno Galván. Su biografía está marcada por la imbricación absoluta del compromiso político y artístico, por eso sus textos, tanto sus libros como sus críticas de arte en diversos medios especializados, son un ejemplo valiente de desafío a la censura franquista, pero también lo es su propia experiencia vital, la cual está salpicada de continuas detenciones y encontronazos con la justicia.

Breve apunte biográfico

José María nació en La Puebla de Cazalla en 1923. Era hijo de José Moreno Galván y de María Galván Jiménez, un matrimonio humilde y trabajador. José María era el mayor de cuatro hermanos, seguido de Francisco, Rosario y Elisa. A pesar de su origen modesto, algunos miembros de esta familia sentían un vivo interés por la cultura. Desde niño, José María mos-

tró una tendencia natural por la lectura, actividad que fue incentivada por su madre y por su abuelo materno, Frasquito. El apego que ya en su niñez manifestaba por la literatura y el arte, sumado a otras inquietudes de índole cultural, lo conduciría a desarrollar en su madurez una carrera profesional como periodista cultural y crítico de arte.

Sus estudios, en principio, se limitaron a la enseñanza elemental. José María comenzó a asistir a las escuelas públicas de La Puebla de Cazalla junto a su inseparable hermano Francisco a los siete u ocho años de edad, aunque cabe destacar que fue Francisco quien, gracias al apoyo económico de su familia y del ayuntamiento de La Puebla (Archivo Municipal de la Puebla de Cazalla, AMPC), continuó formándose como pintor en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (Sevilla), mientras José María, desprovisto de dicho sustento, no prosiguió –por el momento– realizando estudios superiores específicos. Siendo muy joven comenzaría a trabajar, primero junto a su padre como albañil, y posteriormente como meritorio de oficina en el ayuntamiento de La Puebla (AMPC, 1938). Cuando su familia se instaló en Sevilla por cuestiones laborales, él consiguió un buen puesto de trabajo en la Sociedad de Agricultura de Sevilla¹ y más tarde, se trasladó a Madrid para trabajar en la I Bienal de Arte Iberoamericano (1951), lo cual supuso su primera toma de contacto con el mundo artístico latinoamericano al que tanto tiempo y artículos dedicaría a lo largo de su carrera.

En septiembre de 1952, con veintiocho años de edad y gracias a una beca de estudios, José María comenzó a estudiar periodismo en la

¹ Algunas fuentes indican que José María Moreno Galván trabajaba para la Sociedad de Agricultura de Sevilla, de la cual no existen referencias históricas. José Manuel Caballero Bonald, amigo íntimo de José María, indica que éste “estuvo metido en negocios agrarios de fincas rústicas con los que ganaba mucho dinero” sin llegar a confirmar que trabajase de manera continuada en una sociedad concreta.

Escuela de Periodismo de Madrid. Dicho título universitario resultaba imprescindible a la hora de desarrollar la profesión de periodista durante el franquismo, por lo que José María dedicó grandes esfuerzos a conseguirlo. Cabría destacar el ejercicio de ingreso que realizó para acceder a la Escuela de Periodismo. La comisión que tenía que validar su ingreso le encargó la realización de un ejercicio que consistía en contar, en el espacio de veinte folios, las lecturas y los viajes que más habían influido en su vida. Gracias a esa prueba de acceso disponemos hoy día de un valioso documento autobiográfico de brillante redacción y madurez. No lo abandonaría nunca ese espíritu autodidacta que mostró desde bien temprano y que durante el periodo universitario lo llevaría a descubrir la obra de importantes teóricos de la historia del arte más reciente: Worringer, Malraux, Guillaume Janneau, Apollinaire o Gino Severini, entre otros.

Sin haber acabado todavía sus estudios (1954/55) empezó a escribir textos críticos sobre exposiciones de arte y otros eventos celebrados en la capital. Este será el inicio de una dilatada carrera como crítico de arte y periodista, cuya labor destaca en algunas revistas como *Artes*, *Triunfo*, *Goya* o *Mundo Hispánico*. En la década de los setenta, era ya sobradamente reconocido en España, no solo por sus críticas en la prensa periódica, sino por sus ensayos y también por sus libros: *Introducción a la pintura española actual* (1960) es un libro fundamental sobre la contemporaneidad artística española que se publica en el “quicio” existente entre los años 50 y 60, momento en el que la historiografía del arte en España no era ni abundante ni objetiva, ya que estaba determinada por ciertas corrientes ideológicas; *La Autocrítica del Arte* (1965) es un valioso análisis de las inquietudes artístico-teóricas del momento, mientras *La última vanguardia* (1969) supone una obra enciclopédica que reúne a los artistas españoles más importantes de la década de los cincuenta y los sesenta. En esta década José María se convierte en punto de referencia para aficionados, artistas consagrados, y sobre todo, para una generación de jóvenes artistas cuyos planteamientos

creativos rompían radicalmente con el pasado. Me refiero a ese conjunto de artistas españoles que anteriormente a 1951, año de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, eran completos desconocidos, integrantes de un círculo artístico marginal ajeno a las instituciones oficiales. La fuerza del Informalismo en España, de esos jóvenes que pretendían deshacerse de la tradición artística para construir una nueva corriente, emprender un nuevo camino, conmovió enormemente al crítico que se identificó de inmediato con el nuevo movimiento y consideró que su labor como crítico de arte constituía, además de un apoyo a los jóvenes informalistas y un modo de legitimar su trabajo, un discurso político de ruptura. Su amistad con personalidades como Manolo Millares, Antonio Saura, Jorge Oteiza, etc. dejó una extensa huella bibliográfica que hoy día podemos rastrear y en la que podemos encontrar esos principios éticos y estéticos de los que hablábamos al principio.

La crítica “democrática”

Los temas de sus críticas, mayoritariamente dedicados a la creación contemporánea de esos jóvenes artistas, suponían un alegato a la modernidad, pero también lo era el estilo crítico de José María. Su dilatada producción le llevó a consolidar un lenguaje propio, una individualidad única a la hora de escribir. Las propuestas de Moreno Galván se adelantaron a su tiempo, manteniendo hoy día su vigencia, lo cual nos hace pensar en las “raíces” de su crítica. Sin duda, ésta brotó de su atención comprometida a la producción artística, pero también (y es importante subrayarlo) de sus lecturas y continua formación teórica. En este escrito es fácil rastrear las huellas de Schiller - *Cartas sobre la educación estética de la humanidad* -, Wölfflin - *Renacimiento y Barroco y Conceptos fundamentales de la historia del arte* -, Worringer - *Abstracción y naturaleza*- ; las de una lectura de Nietzsche, heredada de Eugenio D’Ors - *Lo barroco* y algunos de sus ensayos

sobre Picasso, Goya y Cézanne- , y las del texto más discutido de Lukàcs: *El asalto a la razón*. Puede que estos últimos hoy no nos convenzan, pero mucho más importante que ellos es el hecho de que un crítico haga su trabajo partiendo del estudio y de supuestos teóricos madurados. Tal y como indica el profesor Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz:

Sin formación teórica, el crítico de arte está condenado a la erudición (conoce muchos nombres pero al hablar de ellos apenas va más allá de una información superficial y tópica), al formalismo revestido de expresiones literarias, casi siempre ininteligibles y al riesgo de decir lo que conviene para no desagradar demasiado a los poderes fácticos (Presentación de *Epístola Moral y otros artículos sobre arte*, 2013).

Si bien la producción de Moreno Galván es dilatada, su marca personal es la sencillez y cercanía del lenguaje crítico. Defendió firmemente la comprensión del arte contemporáneo a través de lenguajes no crípticos y directos, lo cual se contraponen de plano a una generación anterior de críticos españoles, encabezada por Eugenio d'Ors, cuyo lema: “Puesto que no podemos ser profundos, seamos oscuros”, se convierte en emblema absoluto. Con respecto a su estilo, numerosos expertos en crítica de arte e historia del arte apuntan que los ensayos de Moreno Galván presentan un marcado carácter periodístico, heredado de su formación en la Escuela de Periodismo de Madrid². Esta apreciación nos indica como la crítica de arte

2 El profesor de estética y teoría de las artes de la Universidad de Sevilla, Juan Bosco Díaz-Urmeneta reflexiona sobre la labor crítica de Moreno Galván en una entrevista realizada por el Diario de Sevilla (10 de marzo de 2013). Sección “Noticias de Sevilla y su provincia”:

E -¿Cuál es la base de una buena crítica?

R - La claridad. Hace algunos años se hacía una crítica cuanto

en España sufre un cambio de rumbo en torno a los años 60, virando desde un estilo literario – excesivamente ilustrado en ocasiones– a un estilo periodístico de mayor difusión y alcance. Quizá la naturalidad y franqueza que desprenden sus textos, suponía en la década de 1960 la única vía posible para acercar el arte contemporáneo a los lectores, es decir, existe una intención social detrás del trabajo de Moreno Galván. José María planteaba el estado de la cuestión sin tapujos ni recovecos lingüísticos, esto es, un estilo sencillo que comportase, de algún modo, la “democratización” del lenguaje artístico.

Escribir contra el franquismo

Pero además de su compromiso por la renovación artística del panorama español de los años 50, 60 y 70, existe también un deber moral con respecto a la realidad política y social del momento. Moreno Galván construye una reflexión artística auténtica y a la vez comprometida con la situación político-social española y extranjera, pues su círculo de acción también se expande a países latinoamericanos como Chile o Argentina. Sus textos se caracterizan por ser un valiente ejemplo de desafío a la censura, valiéndose en muchas ocasiones, de la falta de ilustración de los censores, y convir-

más oscura mejor. Sin embargo, en España, un personaje como José María Moreno Galván demostró que se puede ser un excelente crítico con un lenguaje nítido.

Hoy la claridad es más necesaria que nunca.

E -José María Moreno Galván es otro de esos sevillanos a los que sólo se les conoce por dar el nombre a una calle.

R-Sí, era un sevillano de Puebla de Cazalla. Trabajó, sobre todo, en Madrid y sus críticas, a veces, eran excesivamente periodísticas, pero siempre de calidad. Tuvo una gran capacidad para unir la crítica formal a una obra y la reflexión sobre sus aspectos políticos y sociales.

tiéndose de este modo en un ejemplo de claridad y libertad. Durante la década de los 60 y principios de los 70, por ejemplo, siendo Picasso todavía un artista vetado en España, José María dedicó numerosos artículos al pintor malagueño en diversas revistas, especialmente en *Triunfo*, su tribuna principal. Destaca el artículo que dedicó a la muerte del artista y en el que el crítico apuntaba abiertamente: “(...), Picasso es el pintor de la libertad. El pintor que supo hacerse más responsable de su condición de hombre libre. Picasso aceptó el mandato de la libertad, y llevó siempre consigo mismo a la Libertad, (...)” (Moreno Galván, 1973: 7). Pero, sin duda, uno de sus artículos más destacados en este sentido será el titulado “La generación de Fraga y su destino” que José María firmará bajo el seudónimo de Juan Triguero y que se publicará en el primer número de la revista *Cuadernos de Ruedo Ibérico* en junio de 1965. *Cuadernos de Ruedo Ibérico* fue una de las revistas de oposición política al franquismo más representativas de la época. El primer número, en el que participó Moreno Galván, fue publicado por la editorial *Ruedo Ibérico* en París. Un grupo de exiliados españoles en la capital francesa, capitaneados por el anarquista José Martínez Guerricaibeitia, constituyeron esta editorial en 1961 que en muy poco tiempo habría de convertirse en uno de los instrumentos propagandísticos más efectivos de la oposición al franquismo. Los redactores jefe de este primer número fueron José Martínez Guerricaibeitia, y Jorge Semprún Maura, quien por entonces acaba de ser expulsado del PCE³. “La generación de Fraga y su destino” es un artículo sumamente crítico con quienes integraban el equipo de los “tecnócratas” del régimen franquista a mediados de los años 60 y con las nuevas reformas políticas de apertura económico-social que éstos impulsaron:

Por eso, el actual ambiente “liberalizador” es algo así como una

3 Jorge Semprún fue expulsado por Santiago Carrillo del PCE en diciembre de 1964

“desfranquización”, pero con Franco. Como todas las reformas españolas de nuestro siglo, la reforma actual trata de cambiar los aspectos pero deja inmaculadas a las estructuras, porque hay que mantener los sagrados principios. Se liberalizan los manejos capitalistas, pero se siguen reprimiendo las ideologías; se sueltan suavemente las amarras de la moral sexual, pero se atan cada vez más las de la moral ciudadana. De esa manera, se pervierte, se involucra, se mistifica, y a vivir que son tres días (Moreno Galván, 1965: 6).

Moreno Galván reconstruye en este artículo las revueltas estudiantiles de febrero del 56 y el modo en que éstas situaron políticamente a una serie de jóvenes universitarios con aspiraciones en el panorama político español. Pero, sin duda, el mayor damnificado será don Manuel Fraga Iribarne, a quien José María dedica estas palabras:

Los hombres como Fraga son “políticos” de la misma manera que son guardianes los eunucos en los harenes orientales, por una castración casi física del órgano que podría ser origen de una infidelidad. Fraga: ¡gran talento de tercera categoría! Desde su más tierna juventud, los hombres con un mínimo olfato ya le habían descubierto sus cualidades “ministrables”. Cuando llegó a Madrid, era un joven rollizo – católicamente rollizo–, bien alimentado material y espiritualmente por esa imperceptible legión de tías solteras e hijas de María que se adivina siempre detrás de cada chico gordo estudioso y bien vestido; bien alimentado sobre todo por las vitaminas de la mantequilla galaica u por las calorías del amor al orden constituido y a San Luís Gonzaga. Tímido y laborioso, se puso a estudiar para ministro de todo en un Colegio Mayor y se puso a vencer su timidez con el cultivo de la arrogancia mussoliniana, en la época en que Mussolini era, por lo menos, respetado por aquellos

jóvenes. Para sus compañeros siempre fue un poco cargante aquel tipo que se pasaba la vida estudiando y que, de vez en cuando, en las algaradas juveniles de los colegios mayores, asomaba por la puerta de su celda, su voz tonante –aunque un poco atiplada, eso es verdad– exigiendo el silencio necesario para la concentración intelectual. Pero como luego se llevaba todas las oposiciones con el número 1, se le empezó a respetar, porque en España el héroe de las oposiciones sigue siendo muy respetable. Fraga es un gran estudioso y un gran trabajador por las mismas razones que ha resultado un gran político de la política que a su paisano le conviene ahora: por obediencia. Un hombre que tiene cegados los órganos de la rebelión puede llegar a líder franquista, como un hombre que tiene muerta la pasión sexual puede llegar a ser el Casto José. Ahora me figuro que ya o se mirará al espejo ensayando el gesto de Mussolini, porque una de las cosas que ha tenido que aceptar obedientemente para ponerse a tono con el nuevo estilo del país ha sido la campaña idiota del “sonría por favor”. Pero aún le queda una manera de caminar forzosamente atlética, como la de los chiccarrones de Far-West pero en gordo –traicionada por su fondonearía precoz– y una voz forzosamente autoritaria –traicionada por su atiplamiento–, que le denuncian un pasado menos “liberal”. Desde su puesto de hotelero mayor del reino, de aposentador de millonarias descocadas, y de jefe de publicidad y relaciones públicas de la última carnavalada franquista, Fraga tiene que sentirse complacido cuando el caudillo, su amo, le conceda su sonrisa bobalicona. No importa que él, al aguantar en el Gobierno después del asesinato de Grimau, se hiciera cómplice de todos los crímenes. Su destino es la obediencia (Moreno Galván, 1965: 15 y 16).

Esta caricatura tremendamente descarnada y veraz del ministro, junto al

resto de ministros e integrantes de dicha generación, buscaba agitar la aletargada conciencia de los españoles que ya empezaban a respirar otros aires, a escuchar otras voces y a sentir de otra forma. Alcanzó gran repercusión en el panorama intelectual español, exaltando a las izquierdas silenciadas y sembrando el nerviosismo en la derecha vociferante. El artículo logró enfurecer al entonces ministro de Información y Turismo. Gracias a una carta que Eduardo García Rico, que firmaba en el mismo número bajo el seudónimo de Juan Claridad, envió a José Martínez Guerricabeitia el 20 de julio de 1965, disponemos de un testimonio de primera mano sobre el impacto que causó el primer número de *Cuadernos de Ruedo Ibérico* en Madrid:

La revista ha caído como una bomba y ha sido recibida a bombo y platillo en todas partes. En la Universidad se cree que CRI es lo más importante que se ha hecho en 25 años (...). He recibido dos ejemplares: uno de ellos lo he regalado a un colaborador. El otro lo tiene –asómbrate, si todavía no estás curado de espantos– ¡un ministro! y se está regocijando con él. Un ministro liberal, el más liberal sin comillas. (...) El del personaje aludido (Manuel Fraga Iribarne) su reacción ha sido de indignación rayana en el paroxismo. Esto, a la vez que para nosotros es un motivo de satisfacción, lo debe ser de guardia (...) la revista la han leído con inmensa satisfacción –que yo sepa– un director de periódico importante, un subsecretario, un catedrático, un director general y, ya te lo he dicho, ¡un ministro! Parece una ingenuidad anotar esto, pero prueba muy claramente el impacto causado (Forment, 2000: 275-276).

El seudónimo “Juan Triguero” protegió la identidad de José María y le evitó numerosos problemas con la justicia. Sobra decir que en los cenáculos políticos ilegales, comunistas y socialistas principalmente, todos cono-

cían el nombre del auténtico autor del artículo. No es extraño, por tanto, que tras “La generación de Fraga y su destino”, José María se erigiera para muchos como una auténtica autoridad moral que defendía a capa y espada unos principios políticos y éticos de izquierdas en plena dictadura franquista. Claro ejemplo de dicha admiración y reconocimiento fueron los encierros de artistas en el Museo del Prado.

Encierros en el Museo del Prado

Al inicio de los años 70 José María vivió una de las etapas más intensas y conflictivas de su vida, dado su compromiso social y arrojo. En los primeros años de esta década fue arrestado y encarcelado varias veces, lo cual lo consagró definitivamente como una de las figuras intelectuales enemigas del régimen más importantes de España. Esto último se debe, en gran medida, a la fortísima repercusión que sus encarcelamientos tuvieron en los medios periodísticos y a las movilizaciones que se producían en torno a su figura. La vida de Moreno Galván, más allá de su círculo familiar y de amistades íntimas, comenzaba a interesar a un amplio número de personas que perseguían la libertad en España.

La mañana del 2 de noviembre de 1970 se celebró una asamblea estudiantil pro-amnistía en la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de Somosaguas (Madrid), en la que José María intervino como principal conferenciante y a la que asistieron unos 1000 estudiantes. Su discurso versó sobre la represión cultural como forma de represión social, sobre la situación de los presos políticos, en concreto, la de los jóvenes vascos que un mes más tarde serían juzgados en Burgos⁴, y sobre la situación

4 El Proceso de Burgos, también conocido como el Juicio de Burgos o el Consejo de Guerra de Burgos, fue un juicio sumarísimo iniciado el 3 de diciembre de 1970 en la ciudad española de Burgos contra dieciséis miembros de la organización ar-

de Picasso como caso paradigmático. Según indican algunos medios de comunicación, las palabras del crítico fueron de “vibrante alocución” y capaces de “enardecer a los estudiantes” (*Mundo Obrero*, 1970: 2). José María afirmó en su discurso que mientras España careciese de libertad, él lucharía contra ese estado de cosas y que su sitio estaba entre los obreros y los estudiantes, junto al pueblo (*Mundo Obrero*, 1970: 3). Entre los asistentes se encontraban varios policías vestidos de paisano y armados, lo que José María advirtió y denunció ante el público. En ese momento hizo acto de presencia la Policía Armada que entró violentamente⁵ en la sala para detener al crítico, pero los estudiantes asistentes al acto hicieron un círculo alrededor de José María e impidieron el paso a la policía. Se sucedieron numerosas escenas de agresiones y abucheos entre un colectivo y otro. La policía efectuó la detención esa misma noche cuando José María ya se encontraba en su casa. Por orden del juez-policía Jaime Mariscal de Gante, José María fue encarcelado en la cárcel de Carabanchel con una fianza que ascendía a 30.000 pesetas. Fue acusado de desórdenes públicos e incitación a la violencia.

Durante los primeros días de estancia en Carabanchel, su esposa Carola tuvo problemas para facilitar a José María una medicación que tomaba diariamente para sus problemas de tensión, corazón y riñón, lo cual desató la indignación de los amigos y la familia. Unas 600 personas se re-

mada nacionalista vasca Euskadi Ta Askatasuna (ETA) acusados de los asesinatos de tres personas durante la dictadura del general Franco. Las movilizaciones populares y la presión internacional lograron que las condenas de muerte impuestas a seis de los encausados no llegaran a ser ejecutadas, siendo conmutadas por penas de reclusión.

5 Según el periódico ABC no se produjeron altercados entre los estudiantes y la policía, sin embargo, según otras fuentes de distinto signo ideológico como *Mundo Obrero*, la policía arremetió con violencia contra los asistentes.

unieron en asamblea en la Facultad de Bellas Artes de Madrid para decidir qué tipo de acciones debían emprender para conseguir que José María pudiera tomar su medicación en la cárcel y, debido a su delicado estado de salud, acelerar su puesta en libertad. Decidieron crear un comité que fuera a exponer el caso al ministro de Información y Turismo, Alfredo Sánchez-Bella, pero las conversaciones no fueron especialmente fructíferas. Finalmente, tomaron la decisión de realizar un encierro conformado por 80 artistas e intelectuales⁶ en el Museo del Prado la tarde del 6 de noviembre, concretamente en la sala de Goya, frente a la Familia de Carlos IV. Los congregados escribieron un comunicado firmado por todos los reclusos en el museo:

A la opinión pública española. Con el máximo respeto al lugar en el que nos encontramos y a las obras de arte que en él se encuentran, al grupo de artistas e intelectuales abajo firmantes, unidos por un sentimiento común de repulsa hacia el procedimiento adoptado contra el escritor y crítico de arte José María Moreno Galván, decidimos manifestar nuestra oposición permaneciendo ordenadamente en el interior de este museo y negándonos a salir, hasta que no se adopten medidas dirigidas a la liberación de nuestro colega (*Información Española*, 1970: 5).

Además de este comunicado, los congregados enviaron un telegrama a Pablo Picasso pidiéndole su apoyo: “Desde el Museo del Prado, cuya dirección ostentará siempre ante nosotros, y donde nos hemos encerrado voluntaria-

6 Entre ellos se encontraban Juan Genovés, Pablo Serrano, Antonio Saura, Lucio Muñoz, Arcadio Blasco, José Vento, Caballero Bonald, Manuel Mompó, Josep Guinovart, Javier Pradera, Daniel Gil, Francisco Rabal, Teresa Rabal, Martín Chirino, Manolo Millares, Valeriano Bozal, G. Lledó, etcétera.

mente como protesta por la detención del crítico de arte Moreno Galván, pedimos su solidaridad” (Archivo Central Museo Reina Sofía, 1970: AGA 892/16).

Llegada la hora del cierre del museo, los congregados aclararon a los conserjes su voluntad de permanecer allí como forma de protesta por la situación de su compañero Moreno Galván. Tras diversas conversaciones con el subdirector del Museo del Prado, el señor Salas, entraron en la estancia de Goya las fuerzas de la Policía Armada y de la Brigada Político-Social y expulsaron a los congregados pacíficamente. Posteriormente, la policía retiró el carnet de identidad a todos los asistentes. A pesar de que el encierro fue disuelto en solo 3 horas resultó todo un éxito, pues casi de inmediato Carola pudo entregar las medicinas personalmente a su marido. La figura de Florentino Pérez Embid, director general de Bellas Artes, fue determinante en este sentido, ya que 25 integrantes del encierro se habían entrevistado con él la misma mañana del 6 de noviembre y le habían expuesto, además de la situación precaria del crítico, su disposición a responder ante la represión con múltiples iniciativas: boicot a las galerías de arte, protestas, mítines... (*Información Española*, 1970: 5). Pérez Embid comunicó, a través de una nota escrita, que en el Ministerio de la Gobernación habían dado seguridades de que el detenido recibiría los cuidados médicos necesarios y que se acelerarían los trámites para concederle la libertad provisional (*Triunfo*, 1970: 39). La figura de José María Moreno Galván congregó y puso de acuerdo a numerosos intelectuales e integrantes del mundo artístico español: pintores, escultores, actores, médicos, arquitectos, etc. Su cohesión y lucha logró sus objetivos (otras fuentes bibliográficas sobre los encierros en el Museo del Prado).

La conferencia frustrada de Picasso

Otro encontronazo importante con la justicia se produjo el 25 de octubre de 1971 a las 20:00h en la facultad de Ciencias de la Complutense de

Madrid, donde la sociedad universitaria madrileña tenía previsto celebrar el 90 aniversario de Pablo Picasso. El profesor Carlos Antonio de Arean González y José María Moreno Galván iban a pronunciar una conferencia dedicada al pintor malagueño. Más de un millar de estudiantes asistió al acto conmemorativo que, a pesar de haber sido autorizado por el decano de Ciencias, no fue autorizado por ningún organismo gubernamental, por lo que numerosos policías rodearon el edificio y vigilaron atentamente la llegada de los asistentes que, ante dicho panorama, presentían la cancelación del acto. Así fue. La policía impidió la entrada a los congregados que consiguieron acceder al interior del edificio por puertas alternativas, reuniéndose finalmente en el bar de la facultad. De repente, José María Moreno Galván se subió en una silla del bar, y a pesar de que la policía había dado por cancelado el evento, dedicó unas palabras al pintor en las que destacó su nacionalidad española y su filiación comunista. El pequeño discurso que había iniciado el crítico enfureció muchísimo a la policía que cargó rápidamente contra los allí reunidos disolviendo de manera violenta el acto. El escritor Gonzalo Moure Trenor, testigo y triste protagonista del Homenaje a Picasso, describe de esta manera el momento en que la policía cargó contra los asistentes:

(...) nos reunimos en el bar de la facultad, y allí de pronto José María Moreno Galván, que para mí era como un pequeño mito, se subió a una silla y nos dijo: «Me dice la policía que no se va a poder celebrar este acto y que os tengo que decir que os vayáis a casa. Pero no os voy a decir que os vayáis a casa. Os voy a decir que estamos aquí para hacer un homenaje a un comunista, a Pablo Picasso, que durante toda su vida...». Y no llegó a decir mucho más. Inmediatamente se desató un silbato enorme, gritos, carreras,... Éramos cientos, tal vez más de un millar de estudiantes los que estábamos allí metidos, intentando ponernos a salvo. Yo fui

uno de los más desafortunados buscando la salida porque lo que encontré fue la entrada a los baños, y me metí allí con otros muchos compañeros, y la policía formó un pasillo delante de nosotros para que fuéramos saliendo por ese pasillo en el que nos esperaba, por supuesto, la porra de la represión. Yo intenté protegerme con el codo y un porrazo me rompió el codo. Me llevaron los compañeros hasta el hospital, me escayolaron, me hicieron la radiografía y cuando supieron los propios médicos que había sido en un acto represivo de la policía en el Homenaje a Picasso, me dijeron: «Ve a una comisaría de policía y denuncia la agresión que has sufrido», y yo como un pardillo fui e hice esa denuncia, e inmediatamente, al día siguiente tenía una orden de Busca y Captura, y entré en el mismo sumario que Moreno Galván. (...) (Entrevista personal con Gonzalo Moure Trenor).

Efectivamente, José María fue detenido inmediatamente y llevado al Juzgado de Orden Público, donde fue asistido por Cristina Almeida, compañera de partido, amiga y abogada. Nuevamente, el juez-policía Jaime Mariscal de Gante, al que José María no profesaba demasiado afecto, gestionó su encarcelación preventiva en Carabanchel. El joven Moure Trenor se ocultó durante meses para no ser arrestado por la policía, aunque finalmente fue capturado cuando intentaba regresar a la facultad. Ambos estuvieron en la cárcel, aunque no coincidieron. A los dos se les abrió un proceso legal: a José María se le acusó de reunión ilegal e incitación a desórdenes públicos, se le impuso una multa de 250.000 pesetas y fue condenado a 2 años de prisión menor; Gonzalo Moure fue juzgado junto a Moreno Galván, sin embargo, el juez del Tribunal de Orden Público no encontró a Moure ni promotor del acto subversivo ni autor de los daños contra el policía que lo detuvo, por lo que fue condenado a 2 meses de cárcel que ni siquiera tuvo que cumplir, pues ya los había cumplido sobra-

damente antes de la celebración del juicio. Gonzalo Moure fue absuelto aunque la condena contra José María se mantuvo (ABC, 1974: 36)

Tras el frustrado homenaje y la encarcelación de José María, tal y como había ocurrido anteriormente, el mundo intelectual se movilizó. Numerosos pintores, abogados, escritores, médicos, profesores, catedráticos,... redactaron un escrito a la atención del ministro de Información y Turismo, los medios de difusión y la opinión pública en el que se exponía su enorme disgusto ante la penosa situación acontecida en la facultad de ciencias y en el que se solicitaba la remisión de la multa interpuesta a Moreno Galván, así como su puesta en libertad. Se llegó a celebrar, incluso, un homenaje dedicado a José María Moreno Galván en el que participaron numerosos personajes de la vida intelectual.

José María redactó varias cartas dirigidas a diversas personalidades del mundo jurídico, explicando y aclarando cual había sido su participación en el Homenaje a Picasso. Con ellas pretendía, en primer lugar, dar a conocer su versión de los hechos, y en segundo lugar, hacer saber al juez que su estado de salud era profundamente delicado. En una de las más interesantes explica las circunstancias que generaron la manifestación posterior al Homenaje a Picasso, ya que los medios de comunicación oficiales publicaron una versión completamente distinta a la que Moreno Galván expone (ABC, 1973:39, y ABC, 1974:36). Estas cartas consiguieron su objetivo. El juez entendió que la enfermedad de José María era lo suficientemente grave como para no tener que cumplir 2 años de prisión, de manera que el crítico pasó 8 meses en la cárcel y el resto de su condena en libertad condicional: debía asistir dos veces por semana a Carabanchel y le fue retirado el pasaporte (otras fuentes sobre el Homenaje a Picasso).

El legado de José María

José María Moreno Galván fue una figura fundamental en la construcción

de la modernidad artística española, convirtiéndose en una especie de intelectual “bisagra” que conectó a artistas anteriores a la Guerra Civil Española con artistas de las nuevas generaciones, tendiendo un puente teórico-estético que hoy día nos permite comprender mejor las bases y evolución de nuestra contemporaneidad. Además, defendió y puso en valor a estos nuevos artistas (informalistas, abstractos, figurativos,...) que rompieron con el academicismo vetusto y abrieron las puertas a nuevas formas de expresión artística en nuestro país. Moreno Galván configuró un aparato crítico y teórico en torno a estos jóvenes, logrando consolidar los planteamientos artísticos del momento y facilitando el nacimiento de una estructura contemporánea –exposiciones en galerías, por ejemplo– que los integraba y les daba visibilidad de cara al público. En relación a su extenso estudio de la realidad artística española, cabría destacar su interesante labor de ordenación y clasificación de la producción artística del momento. Mediante la definición de escuelas locales cuyos integrantes comparten unas características afines, José María consigue organizar el ámbito artístico español de un modo lógico y sencillo. *Introducción a la pintura española actual* (1960) y *Pintura Española. La Última Vanguardia* (1969) son las dos obras escritas que recogen ese exhaustivo “catálogo” del arte contemporáneo español. Por otra parte, cabría destacar su estilo crítico, sencillo y asequible, que se opone a los ideales de una generación de críticos y escritores eruditos cuya figura más representativa es Eugenio D’ Ors.

Y en el ámbito político, como hemos podido observar, su historia está plagada de continuas confrontaciones al franquismo, detenciones, encarcelamientos y, en general, problemas con la justicia. Quienes lo conocieron lo describen como un hombre bonachón y tranquilo, pero también valiente, capaz de hablar cara a cara al régimen sin tapujos ni miedo a las consabidas reprimendas. Las palabras que el profesor Calvo Serraller dedicó en el periódico *El País* con motivo de su fallecimiento el 23 de marzo de 1981 son realmente esclarecedoras:

Moreno Galván fue, sobre todo una pasión desbordante de vida y solidaridad. Su muerte prematura ha sido quizá el producto de quien no se resignaba a vivir a medias, sin libertad ni ilusiones. Encarcelado en diversas ocasiones, contó siempre con la reacción de simpatía de todos los artistas españoles, que le respetaban por su compromiso político y que le agradecían su dedicación entusiasta a la difusión del arte renovador. Quizá lo más admirable de su actitud fue que, siendo un intelectual comprometido, jamás fue sectario; no quiso dictar nunca normas artísticas, sino que le bastó con admirar las que surgían espontáneamente, y supo mantenerse muy digno en el ejemplo de su comportamiento ético (*EL PAÍS*, 1982: Cultura).

BIBLIOGRAFÍA

En el Archivo Municipal de La Puebla de Cazalla (AMPC) encontramos dos libros de actas capitulares en los que aparecen noticias sobre las becas de estudios que el ayuntamiento ofreció a Francisco Moreno Galván:

- * **AMPC, Libro de actas capitulares** (1936 – 1939), Pago de estudios al niño Francisco Moreno Galván, 17 de septiembre de 1937, pp. 56, 57.
- * **AMPC, Libro de actas capitulares** (1936 – 1939), Beca de estudios de Francisco Moreno Galván (Prórroga), 9 de septiembre de 1938, pp. 128,129.
- * **AMPC, Libro de actas capitulares** (1943 – 1945), Aumento de la Beca por petición del Director de la Escuela de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla, 10 de julio de 1943, pp. 87, 88.
- * **AMPC, Libro de actas capitulares** (1943 – 1945), Felicitación por las

notas de Francisco Moreno Galván, 17 de junio de 1944, p. 47 (v).

AMPC, Libro de actas capitulares (1936 – 1939), Meritorio de oficina José María Moreno Galván, 10 de junio de 1938, pp. 114, 115.

Díaz- Urmeneta Muñoz, Juan Bosco (2013). *Una lectura de José María Moreno Galván (Epístola Moral y otros artículos sobre arte)*. Sevilla, Diputación Provincial. Presentación celebrada en la Casa de la Provincia de Sevilla el día 19 de marzo de 2013.

Moreno Galván, José María (1973). “Picasso”, *Triunfo*, nº 550, p. 7.

Moreno Galván, José María (1965). “La generación de Fraga y su destino”, *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, nº1, p. 6.

Forment, Albert (2000). *José Martínez: la epopeya de Ruedo Ibérico*, Barcelona: Anagrama, pp. 275-276.

Mundo Obrero, nº 18, 1970 (Año XL), p. 2.

Información Española, nº 49, 1970, p. 5.

Relación incompleta de artistas e intelectuales encerrados en el Museo del Prado, fechada el día 6 de noviembre de 1970. Archivo Central Museo Reina Sofía (ACMRS), AGA 892/16.

Triunfo, nº 441, 1970, p. 39

Además de las fuentes anteriormente citadas, el relato de los encierros en el Museo del Prado se ha construido en base a las siguientes fuentes:

* *ABC* (Sevilla), día 4 de Noviembre de 1970, p. 49.

- * *ABC* (Madrid), día 7 de Noviembre de 1970, pp. 67 y 68.
- * *ABC* (Madrid), día 26 de Noviembre de 1971, p. 63.
- * *España Republicana*, n.º 713, Noviembre 1970 (Año XXXII), p. 2.
- * *España Republicana*, n.º 714, Diciembre 1970 (Año XXXII), p. 10.
- * Entrevista a Juan Genovés titulada “1971 y 1976. Encierros contra el franquismo en el Museo del Prado: Juan Genovés” en el programa de RTVE Ayer. Emitida el 18 de Mayo de 2014.

ABC (Madrid), día 9 de Marzo de 1974, p. 36.

ABC (Madrid), día 9 de febrero de 1973, página 39.

ABC (Madrid), día 9 de marzo de 1974, página 36.

Además de las fuentes anteriormente citadas, el relato del Homenaje a Picasso en 1971 se ha construido en base a las siguientes fuentes:

- * *Información Española*, noviembre de 1971, número 65, página 8.
- * *Información Española*, diciembre de 1972, número 86, página 8.
- * *Información Española*, febrero de 1973, número 90, página 10.
- * *Información Española*, abril de 1973, número 95, página 28.
- * *Mundo Obrero*, número 21, noviembre de 1971 (Año XLI), página 3.
- * *Mundo Obrero*, número 22, noviembre de 1971 (Año XLI), página 6.
- * *Mundo Obrero*, número 23, diciembre de 1971 (Año XLI), página 8.
- * Entrevista personal con Carola Moreno Torres.

Calvo Serraller, Francisco (1982). “Falleció José María Moreno Galván, crítico de las últimas vanguardias españolas”, *El País*, 24 de Marzo de 1982, sección de Cultura.

**José María
Moreno Galván y
América Latina:
la institución del
arte como arena
político-
revolucionaria**

**Carolina Olmedo
Carrasco**

José María Moreno Galván y América Latina: la institución del arte como arena político- revolucionaria

Carolina Olmedo Carrasco

Una inquietud que ronda a este trabajo desde el inicio es la pregunta sobre por qué volver en pleno siglo XXI a la trayectoria de vida y trabajo de figuras que parecen destilar siglo XX. Es el caso de José María Moreno Galván, pues volver a visitar su pensamiento –en este caso, a trasluz de sus relaciones intelectuales y militantes– implica en el contexto latinoamericano reabrir tres litigios fundamentales: la supervivencia de un horizonte moderno en el arte, las distintas relaciones existentes entre el arte y la política, y la pregunta por la función social del arte. El título de esta presentación propone además una mirada sobre el pensamiento de Moreno Galván arraigado a una “institución del arte”, en la medida que su relación intelectual con Chile en particular se imbrica en el proyecto cultural del Partido Comunista chileno (PCCH) y su presencia dentro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; y una reflexión en torno a su afiliación al gobierno de la Unidad Popular en este escenario, dentro de un horizonte cultural “político-revolucionario” de carácter socialista.

Volver sobre la relación intelectual entre Moreno Galván y “la vía chilena al socialismo”, un episodio particularmente mistificado y opaco dentro de su trayectoria, nos permitirá valorar justamente su legado crítico en su “puesta a prueba” en un ámbito social y político afín. La relación de Moreno Galván con el pintor chileno de origen catalán José Balmes y con Mário Pedrosa, intelectual del arte brasileño exiliado en Chile, nos permiten observar el alcance e impacto de las ideas del sevillano en el corazón del gobierno popular de Salvador Allende. En ese sentido, nos parece pertinente destacar su figura como la de un “intelectual orgánico”, en términos gramscianos: a diferencia de una acción intelectual tradicional (Gramsci, 1967: 9) -para el caso, arraigada en una crítica de arte sostenida por las elites conservadoras en sus medios de prensa-, tanto en la escritura como en las acciones de Moreno Galván sobre América Latina viven y se entrelazan orgánicamente las redes del Partido Comunista internacional (PC) y las de los distintos artistas comprometidos políticamente con la izquierda y la causa del pueblo.

En ese sentido, esta revaloración de la especificidad del campo intelectual y político en el que Moreno Galván desplegó su pensamiento busca reconstruir lo que la presencia sevillano significó en eso entonces para el contexto chileno y latinoamericano: la figura de un hombre de poder -y no “del poder”, como bien distingue el crítico chileno Justo Pastor Mellado inspirado en José Balmes (Mellado, 2017)-, que desde la posición de resistencia imagina para el pueblo una función social del arte, a la vez que la realiza en el ejercicio de la crítica y la acción política. Finalmente, esta semblanza de su trayectoria intelectual junto a otros elementos propios de su historia y desbordante personalidad -una imagen más bien polifacética del intelectual comprometido políticamente al que José María encarna a cabalidad- nos permiten problematizar la rígida separación existente hoy en la teoría local chilena y latinoameri-

cana entre intelectuales y militantes¹, instalada como discurso “oficial” hacia fines de la dictadura.

Arte de compromiso político y militancia

Sin querer detenerme en muchos detalles biográficos, profusamente investigados en los trabajos de Miguel Ángel Rivero y Regina Pérez en torno al crítico sevillano (Rivero, 2011), quisiera destacar dos elementos en la vida de Moreno Galván que –a partir de sus propios dichos– constituirán un sustento importante para su orientación y maduración política: la relevancia en su pensamiento de su origen popular, al que describe como una identidad de clase nacida del despojo de la tierra vivido por su familia y el arraigo a una cultura andaluza como gesto de resistencia (Moreno Galván, 2011: 139-140); así como el rol que jugó la militancia en momentos fundamentales de su formación como intelectual y de la modernización de su discurso. Como veremos a lo largo de este ensayo, ambos aspectos persistieron y se acentuaron en la escritura de Moreno Galván a partir de la década del cincuenta, cuando su viraje a la izquierda influenciado por su matrimonio con la artista textil Carola Torres (1954) derive en su ingreso al Partido Comunista español (PCE).

El escenario transnacional de los sesenta que nos atañe –que releva vínculos entre el sur de Europa y América Latina de México al sur²– está

1 Aquí nos referimos particularmente a la separación entre “arte militante” y “arte político” propuesta por Nelly Richard para la lectura del arte chileno (Richard, 2007: 21). Nos detendremos en esta crítica más adelante en este ensayo.

2 Algunos hitos relevantes para nuestro estudio son el mayo francés y el 68 italiano en Europa, así como las revueltas del denominado 68 argentino y los procesos de exploración cultural que acompañaron a las revoluciones socialistas de Cuba (1959) y Chile (1970) en América Latina.

marcado por la cuestión social de la postguerra en el contexto internacional de la Guerra Fría: un periodo histórico en que todo espacio discursivo fue utilizado como trinchera y la función del intelectual fue solicitada por los distintos bandos en disputa, tanto en su despliegue ideológico, como a modo de laboratorio teórico para la emancipación. Ya en 1950, a partir de los encuentros UNESCO sobre patrimonio, había sido fundada la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA): entidad que se propuso en el contexto de la postguerra enfrentar diversos puntos de vista sobre la vocación de la crítica de arte, analizando sus responsabilidades recíprocas de cara a los artistas y el público, y para poner de relieve el carácter específico de la contribución de la historia del arte a la construcción de relatos históricos transversales (AICA, 2013). Ambos aspectos –el primero, relativo a lo que Moreno Galván denominará como “ortopedia del arte” o responsabilidad de la crítica como mediadora entre los artistas y los públicos; el segundo, relacionado a sus procesos de “historificación”– ofrecerán en la época un marco de profesionalización de la crítica de arte que vincule directamente su ejercicio a un compromiso con la sociedad, entendida ésta como el escenario de nacimiento y desarrollo de las prácticas artísticas de las que la propia crítica se ocupa. Moreno Galván formó parte del AICA desde sus inicios, vinculándose en este espacio con importantes referentes de la intelectualidad orgánica de la izquierda europea y latinoamericana en el ámbito cultural institucional.

Los postulados fundacionales del AICA se preguntan por la función social tanto de la crítica como de la historia del arte, debiendo pensar el vínculo entre arte y política desde una colectividad en vías de institucionalización. Un horizonte de reflexión que se abre a lo social en en muchas de las obras individuales que se agruparon bajo el AICA, y que prefiguraron una generación completa de críticos que se preguntaron en distintas escenas artísticas por su relación con la sociedad de los sesenta: Giulio Carlo Argan en Italia, Mário Pedrosa en Brasil y luego en Chile, Jorge Romero

Brest en Argentina, y el propio Moreno Galván para España, por nombrar algunos. La búsqueda de una perspectiva que asumiera la masificación de las artes al alero de los avances teóricos del marxismo no-ortodoxo (definido desde nuestra perspectiva como “materialista, política y en concordancia con un despliegue social específico”) será una preocupación constante para quienes participaban de otras orgánicas políticas que atravesaban las discusiones al interior del AICA. Este fue el caso de intelectuales como Argan (que presidió el AICA entre 1963 y 1966, abiertamente vinculado al Partido Socialista italiano y más tarde candidato del Partido Comunista italiano), Pedrosa (de una vasta trayectoria política de izquierda, pasando por el trotskismo, el Partido Socialista brasileño y el grupo fundador del Partido de los Trabajadores), Romero Brest (vinculado al Partido Socialista argentino) y el propio Moreno Galván, que a partir de la década del cincuenta se perfiló como un intelectual público asociado al PCE durante los años más duros de la dictadura franquista.

Este espacio de imaginación de la “nueva cultura” otorgó importantes herramientas a la vinculación que Moreno Galván tenía con el arte “iberoamericano”, surgida a partir de su contratación en un pequeño cargo administrativo en la I Bienal Hispanoamericana de Arte de Madrid en 1952. A partir de la década del cincuenta, es visible en su escritura una suerte de incomodidad con algunas de las “viejas” categorías del arte, en especial de aquellas menos compatibles con la crítica comprometida exigida por la época. Sin abandonar Europa como centro, y sin embargo exhibiendo una actitud “des-eurocentrada”, Moreno Galván se aproximará a la pregunta por la importación de categorías metropolitanas para historificar y clasificar al arte de otras geografías destacando su dependencia, en un mapa de relaciones de fuerza delineado por la dominación cultural:

Actualmente el arte europeo ha cristalizado dos fórmulas engañosas: aquella que considera que el acceso a las regiones artísticas

es privilegio exclusivo de una minoría egregiamente dotada y que por consiguiente es para su exclusivo servicio para lo que se debe lograr toda creación (Moreno Galván, s/f: 1).

A partir de la década del sesenta, será cada vez más frecuente hallar fundidos en la escritura de Moreno Galván sus ideas sobre el arte y la política, siendo lo más interesante de ellas como disuelven la contradicción entre autonomía creativa y compromiso militante. Un ejemplo de esta postura es la definición que realiza en distintos textos del aformalismo, del cual se transformará en “padrino intelectual” al ofrecer sus ensayos como mediación y difusión de sus contenidos a un público amplio dentro y fuera de España. Como parte de los méritos propios del aformalismo, destacará que “ni los futuristas, ni los dadaístas, ni los surrealistas lograron cortar el hilo que unía a su arte con ‘el arte’”, mientras que los aformalistas sí lo consiguieron (Moreno Galván, 2010: 24). Es a ellos a quienes atribuye la primera ruptura en toda la historia de la humanidad entre los artistas y el núcleo aditivo de la forma, base fundante del arte mismo. El aformalismo, del que destaca su construcción a manos de artistas comprometidos políticamente con la izquierda española (entre ellos, destacan Josep Guinovart, Manolo Millares, José Guerrero y Antoni Tàpies), sería la suma de todas las sublevaciones que durante el siglo XX buscaron cuestionar la historia del arte, que en adición y acción lograrían matar a la madre de todas las abstracciones: la representación.

Es en este momento cuando ambos puntos de esta historia, la de España y la de Chile, se tocan en la trayectoria vital del crítico sevillano. En 1956, José Balmes viaja a España y conoce a Moreno Galván, que por eso entonces trabaja hace cuatro años en el Instituto de Cultura Hispánica, iniciando con ello un marcado viraje hacia el aformalismo al interior de su producción pictórica. Balmes, arribado a Chile entre los refugiados republicanos del Winnipeg en 1939 con apenas 12 años y militante desde muy

joven del PCCH (Mellado, 2008: 61), recordaba estos primeros encuentros con Moreno Galván vinculados a su tozuda y sostenida defensa de la figura de Picasso, aún a pesar de la censura: “Yo dije: este tipo está loco. Impartió la conferencia y dos días después el ministro lo cesó. Todos los pintores contrarios al régimen acudieron a ver su conferencia. Desde entonces fuimos amigos para toda la vida” (Balmes, 2007: 21). La imagen de Moreno Galván como un intelectual de compromiso férreo, de una práctica crítica coherente respecto de su militancia, y sobre todo de una acción radical, quedará fuertemente impresa en un Balmes que ya por esos años era colaborador de Salvador Allende. Desde 1952 –en las cuatro campañas presidenciales encabezadas por Allende desde ese año y hasta su victoria en 1970–, Balmes estuvo junto a Allende en su aparato propagandístico, apoyando el despliegue de su campaña en el ámbito cultural en sincronía con su ejercicio académico en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (Balmes, 2008: 53).

Antes de continuar de lleno con la relación establecida entre Moreno Galván y Balmes en Chile, me gustaría referirme brevemente a cómo la política emerge en los relatos del crítico sevillano como una suerte de motor modernizante imbricado en lo social. Imprimiendo en su descripción sobre la militancia un aura protagónica respecto de los procesos de modernización experimentados por la sociedad española a lo largo del siglo XX –algo que lo emparenta con una generación amplia de intelectuales de la década del sesenta en Europa y América Latina–, me gustaría llamar la atención sobre dos de sus representaciones escritas sobre la militancia que constituirían visiones acerca de su propia participación en la política y su formación como intelectual de origen popular. La primera de ellas, a revisar dentro de los veinte folios que escribe como postulación a la Escuela de Periodismo en 1954, es el relato de cómo en 1936 –con los mismos doce años con que contaba Balmes al llegar a Chile– se enfiló en las Flechas: aparato propagandístico y cantera de la Falange española. En un ensayo

diría sobre ello “la actitud más fascinante para un niño en eso entonces era ser fascista”, en una tierra de llena de “desheredados” del campesinado en extinción –decía– “veíamos con simpatía... la brava actitud de aquellos jóvenes mayores que nosotros” (Moreno Galván, 2011: 143). En efecto, su pertenencia al Frente de juventudes de Sevilla hasta 1942 fue lo que le permitió conseguir su primer empleo –un puesto como voluntario en la biblioteca del Ayuntamiento de La Puebla– y el apoyo económico de Falange para trasladarse a Madrid e iniciar sus estudios de periodismo. Como sabemos, paradójicamente ambos hitos (la biblioteca y el periodismo) acercaron a Moreno Galván decisivamente a una posición de izquierda.

La segunda de estas “imágenes escritas” sobre la militancia, presente en diversos textos de Moreno Galván, es la apasionada descripción que realiza del compromiso político de Pablo Picasso y la construcción de su figura como un referente internacional del PC. Más allá del real compromiso de Picasso con su militancia –un aspecto del pintor siempre impugnado/negado por el régimen de Franco–, Moreno Galván utiliza su imagen como ejemplo del vínculo entre el arte y la política a través de la moral del artista y de su responsabilidad por dar visibilidad a las luchas de los oprimidos. Frente a la impugnación del franquismo al comunismo de Picasso –como una mera forma de difundir su obra³–, Moreno Galván identificaba su importancia como artista militante tanto en el uso de la pintura como un medio de crítica a la realidad⁴ como en su crucial intervención político-plástica a

3 La última exposición de Picasso en la Península Ibérica se había llevado a cabo en 1936, durante el periodo de la República, y hasta 1964 su única pieza en colecciones españolas era *Mujer en azul* (1901), un trabajo previo a su etapa cubista que hoy se encuentra en el Museo Reina Sofía.

4 La cita sigue: “Por tanto, si la ecuación post-expresionista quedaba formulada en ‘representación expresiva igual a realidad’, después de Picasso puede formularse así: ‘Expresión en sí, igual a realidad’. No se trata de una nueva realidad, como

través del *Guernica* (1937), que lo perfilaría como un “intelectual público” de la segunda República y el Partido Comunista francés, al que llamaría “su segunda patria” (Moreno Galván, 1971: 1).

El arte y la revolución de masas

José Balmes y José María Moreno Galván intensificaron sus correspondencias a partir de 1962, cuando el crítico escribió un texto para el catálogo de la exposición del colectivo pictórico que Balmes había fundado, realizada ese año en el MACBA (Galaz e Ivelic, 1988: 68-69). Entonces, y a través de dicho texto, Moreno Galván los bautizó como *Grupo Signo*, en un hecho que constituyó uno de los primeros hitos internacionales del arte contemporáneo chileno. Los artistas Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonati, Alberto Pérez y el propio Balmes conformaban este colectivo: todos ellos eran militantes del PCCH y coincidían con Moreno Galván en el uso del aformalismo como principal apuesta para consolidar la reflexión política de los pintores dentro de su propia práctica artística. Respecto de esto último, compartían una mirada sobre el aformalismo tanto en oposición a la tradición de un arte burgués al cual destruir como frente al autoritarismo soviético, que imponía entonces como tendencia oficial al “realismo socialista” (Moreno Galván, s/f: 1).

En Chile, en eso entonces el ámbito intelectual ebullició. El alto grado de penetración y circulación de la teoría de la dependencia⁵ se había pro-

pretende gran parte de la crítica contemporánea, sino de la realidad” (Moreno Galván, 1950?: 1).

5 Con teoría de la dependencia nos referiremos al movimiento intelectual desarrollado en las décadas del sesenta y setenta en América Latina como respuesta al modelo ISI (Industrialización para la Sustitución de Importaciones) promovido en la región por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), y a la teoría del desarrollo. Proponiendo

ducido paulatinamente en un escenario de viraje de la academia hacia las ciencias sociales en respuesta al pensamiento cepaliano sobre el “desarrollo” como horizonte de avance económico, pero también propiciado por el aporte de numerosos intelectuales orgánicos latinoamericanos que se asilaron en Chile a partir de la década del sesenta, siendo verdaderos “dispositivos de aceleración” de la escena intelectual local. Entre ellos, destacan particularmente los exiliados brasileños arribados a Chile en 1964: Ruy Mauro Marini, Theotonio dos Santos y Vania Bambirra –tres de los más importantes exponentes de la teoría de la dependencia–, el intelectual de la educación Paulo Freire y el crítico de arte Mário Pedrosa. En este vital escenario de ideas, la acción intelectual y artística buscará avanzar progresivamente hacia los distintos espacios de la sociedad a través de las herramientas de la sociología y la antropología, logrando otorgar a la sociedad completa por primera vez un rostro e historia para los sectores populares.

En medio del ascenso político progresivo de las clases populares, la “perspectiva del pueblo” era un imperativo para el artista como para cualquier otro trabajador. “El artista no quiere ya estar únicamente en el centro del debate estético... Pretende tener un papel y una a presencia esencial en el debate nacional” (Galaz, 2005: 66). La reivindicación de la “perspectiva popular” era entonces transversal política y conceptualmente a amplios sectores de la izquierda chilena, y tenía un protagonismo indiscutido en todos los aspectos tocados por el programa con el cual Salvador

una lectura metropoli-localidad (centro-periferia), sus principales exponentes buscaron articular una visión sobre la región latinoamericana a partir de su ingreso a un modelo capitalista desigual y perjudicial para las regiones en desarrollo, constituyendo este proceso una extensión neocolonial en materia económica. Para profundizar en este tema, específicamente para el caso chileno y en vinculación con Enzo Faletto como uno de sus principales referentes intelectuales a nivel regional, véase Cardoso y Faletto (1979) y Faletto y Baño (2017).

Allende llega a La Moneda en 1970. De la “cultura nueva” se afirma que “no se creará por decreto; ella surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por los valores nacionales contra la colonización cultural” (VV.AA., 1970: 30). Ello sin duda es afín al estatuto que Moreno Galván otorgaba a las masas populares en las transformaciones que el nuevo arte, visible en su crítica a los “realistas socialistas” cuyo trabajo describe como

la degradación del arte hasta las zonas que ellos consideran accesibles a “la masa”. Imponiendo como fin último convertir al arte en propaganda. Olvidando que hay una gran tradición de abstrac-tismo popular y que por tanto, en la medida de su sinceridad el pueblo está capacitado para las más altas comprensiones (Moreno Galván, s/f: 1).

El proyecto socialista chileno aspiraba a que, junto con las importantísimas capacidades técnicas y de la conciencia, el pueblo chileno debía estar “abierto masivamente a la creación y goce de las más variadas manifestaciones del arte y del intelecto”, y como parte de este proceso el gobierno debía garantizar “el acceso de las masas populares al arte, la literatura y los medios de comunicación” (VV.AA., 1970: 30).

Para el PCCH de Balmes, la centralidad de dichas transformaciones residía en “clase obrera y pueblo organizado” (Pinto, 2005: 11): lo cual se expresó en el impulso a las instituciones del arte y la cultura “rehabilitadas” por el partido como expresión de la voluntad del pueblo. Como uno de los partidos en la coalición de gobierno, el PCCH será la identidad más visible al interior del proyecto cultural de la Unidad Popular (UP): ello gracias a su voluminosa cultura política (vinculada a la prensa, la estampa y el mural), pero principalmente debido a la gran influencia y posición que varios de sus artistas obtuvieron al interior de la Universidad de Chile durante

las décadas anteriores, particularmente en las facultades de Arte y Arquitectura. Fueron estos artistas-militantes quienes asumieron rápidamente desde sus plazas docentes el rol de un “ministerio de cultura”: mientras la Facultad de Bellas Artes era dirigida por José Balmes a partir de 1971, enseñaban en ella los pintores Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonati, Alberto Pérez y Guillermo Núñez –estos dos últimos dirigieron además el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), dependiente de dicha Facultad, sucesivamente–; a ellos se suman Miguel Rojas Mix y Pedrosa, también por eso entonces afiliados al PCCH, quienes hacían lo propio en el Instituto de Arte y Cultura Latinoamericano, centro de extensión de la universidad. Entre la carrera de Artes Plásticas, el MAC y el Instituto, el PCCH tenía un papel protagónico en la formación política y estética impartida en la principal academia artística de Chile, así como en la construcción del relato histórico y contemporáneo del arte chileno. Estas tres entidades se constituyeron también como las responsables de llevar adelante el proyecto artístico central del gobierno de Allende: la conformación de una colección en solidaridad con el pueblo de Chile, destinada a su encuentro con las masas populares en un gran centro cultural metropolitano.

La institución del arte y el pueblo

José Balmes y el resto de los integrantes del Grupo Signo –a quienes a inicios de los setenta Moreno Galván ya conocía como amigos, ello a partir de su “bautizo” como colectivo casi 10 años antes– jugaron un papel protagónico en el proyecto cultural de la Unidad Popular y posibilitaron la integración del crítico a dicho proyecto. Tras el nombramiento como director del MAC del militante y artista del PCCH Guillermo Núñez –organizador del *Tren de la Cultura* y *El pueblo tiene arte con Allende*, dos actividades culturales originadas cuyos fines fueron propagandísticos–, dicho museo reemplazará las exhibiciones “vinculadas al gusto artístico burgués”

(Saul, 1971: 45) por un programa que busca romper el límite entre el museo y el pueblo a través del desborde del museo como soporte a partir del mismo 1970. Sobre ello declara en Núñez un año más tarde “el patrimonio cultural que hemos heredado es horroroso... Si este museo tiene olor a cebolla, será fantástico” (Saul, 1970: 46-47).

Es en este contexto de efervescencia, pero sobre todo de confrontación ideológica y material entre los intereses y las culturas de clases antagónicas, se produce la llamada *Operación Verdad*: una invitación abierta por el gobierno de Salvador Allende a un sinnúmero de intelectuales, artistas y profesionales de las comunicaciones pertenecientes a las redes internacionales de la izquierda chilena para que visitaran el país al momento de su singular transformación al socialismo por la vía democrática (Mellado, 2008: 59-66; Jara, 2013: 10-20). Es entonces cuando, según recuerda Balmes:

Un día, ante el Palacio de La Moneda, mientras se comía un hot dog, Moreno Galván tuvo la idea de hacer un llamado internacional y pedir a los artistas antifascistas que regalasen algo de su obra. Subieron al despacho del Presidente por la escalera de calle Morandé 80; Allende salió a recibirle, la idea le gustó y se pusieron manos a la obra (Balmes, 2007: 21).

Más allá de la coloquial descripción realizada por el pintor, es necesario destacar que no fue sino gracias a su grado de cercanía y confianza con Salvador Allende que este encuentro entre el presidente y Moreno Galván se llevó a cabo. El pedido se ratificó al crítico sevillano una vez de regreso en España, por medio de una carta del propio Allende fechada el 11 de agosto de 1971. En ella se detalla de manera precisa que el detonante de la ejecución del proyecto será la realización en Santiago de Chile de la Tercera Conferencia Mundial de Desarrollo y Comercio de las Naciones Unidas (UNCTAD III) en abril de 1972:

Será esta una oportunidad excepcional tanto para Chile como para el conjunto de los países subdesarrollados... Sería muy significativo que pudieramos inaugurar su proyectado Museo de Arte Moderno en el curso de esta Conferencia. Constituiría una demostración de solidaridad de los artistas progresistas de todo el mundo hacia nuestro proceso político (Allende, 1971: 1).

Como han registrado algunas investigaciones en torno a la historia del UNCTAD III y de la colección de arte en solidaridad con el pueblo de Chile, ambos proyectos emprendidos en paralelo se constituyeron como una instancia inédita de promoción y desarrollo estatal de la cultura y el arte. Una vez concluida la multitudinaria Conferencia, el edificio construido por varios cientos de obreros en apenas 275 días se convirtió en el Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral: la infraestructura más moderna de todo Chile se puso entonces al servicio del encuentro e interacción de las masas populares con la nueva cultura (Varas y Llano, 2011). Su sofisticada implementación con diversas obras de arte integrado a la arquitectura estuvo a cargo del pintor Eduardo Martínez Bonati, director artístico del edificio. Además de ser cercano a Moreno Galván y Balmes, Martínez Bonati preparó junto a ellos la segunda y última exposición de las obras de la colección en solidaridad con Chile.

Respecto de la colección, si bien había sido activada rápidamente por las redes de solidaridad artística y política del comunismo internacional presentes el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile⁶ (CISAC), fundado por Pedrosa en 1972 (Jara, 2013: 17-18), el traslado de las obras donadas a Chile era una operación compleja y delicada. La Universidad de Chile se constituyó entonces, como mencioné antes, en el principal apoyo del gobierno popular en esta materia, adelantando las

6 Para una revisión de diferentes posturas y críticas, véase Illanes, Allende y Bartlau (2014); también, Varas y Llano (2011).

labores del futuro Instituto Nacional del Arte y la Cultura: entidad que debido al derrocamiento de Allende no llegó a concretarse. Luego del proceso de acopio realizado por los representantes internacionales del CISAC –entre ellos Moreno Galván, como un vínculo relevante con España⁷–, las obras viajaban y eran recibidas por Mário Pedrosa el Instituto de Arte Latinoamericano, para finalmente ser almacenadas en el MAC a la espera de su ubicación definitiva. Toda la operación era supervisada por José Balmes, quien recuerda de esa época las insistentes llamadas que Allende le hiciera diariamente a altas horas de la madrugada, preguntando por los avances que junto a Moreno Galván realizaban en el proyecto (Moreno Galván *et al.*, 2013).

El primer corpus de la colección reunida por este equipo multinacional contó con 500 piezas, las cuales por efecto del golpe de Estado se dispersaron a partir de 1973 en las distintas dependencias de la Universidad y otros sitios donde fueron escondidas, tanto por quienes quisieron resguardarlas de la destrucción fascista como por otros simplemente las robaron y comercializaron luego en el extranjero. No será sino hasta el retorno de la democracia en 1990 que las obras podrán volver a reunirse y avanzar –precariamente– a su institución definitiva como colección. Para entonces, el cierre de las instituciones del Estado frente a los exiliados retornados del PCCH era completa: la democracia pactada exigía superar tanto “las odiosidades y diferencias del pasado” como “los excesos de la dictadura”, y el PC encarnaba uno de los polos indiscutidos a evitar. El hilo que unía la historia de esta colección de obras y las redes de militancia que la hicieron

7 Pese a la relevancia de Moreno Galván en este momento inicial del proyecto, sus litigios con la censura franquista y la posterior interrupción del gobierno de la UP con el golpe de Estado de 1973 lo harán pasar a un segundo plano, siendo reconocida actualmente como protagonista del proceso de recolección ibérico la coleccionista y crítica de arte chilena Carmen Waugh.

posible fue invisibilizado ante las exigencias de esta *pax romana*, a la par que el poder político e institucional de dichos partidos y sectores sociales fue marginalizado y disuelto.

Coda

Me gustaría volver, a modo de cierre, sobre la pregunta con que inicié esta presentación: ¿Por qué es necesario hoy volver sobre la vida y trabajo de figuras como José María Moreno Galván, sujetos cuyas ideas y compromisos identificamos con el siglo XX? En 1986, en el despliegue de su teoría póstuma sobre la Escena de Avanzada (la neovanguardia que relevó a los artistas militantes que partieron al exilio), la teórica y crítica del arte Nelly Richard afirmó que las obras de los artistas jóvenes durante la dictadura chilena “sortearon por igual marcas políticamente contrarias (las del poder oficial, las de la izquierda ortodoxa)”, frustrando “un cierto reduccionismo ideológico de la cultura militante que quería traducir y reducir el arte a un simple realismo social de la contingencia” (Richard, 2005: 16-17; Richard, 2009). El arte militante procedería entonces “haciendo calzar las obras -temáticamente- con los significados predeterminados del repertorio [ideológico] de la izquierda tradicional” (Richard, 2007: 21).

A pesar de constatar el compromiso con el pueblo y la revolución como un horizonte transversal a los diversos sectores y organizaciones políticas de la izquierda durante el gobierno popular -dentro y fuera de sus partidos de gobierno: como diría el historiador Julio Pinto, “en los sesenta, lo políticamente correcto era ser partidario de la revolución” (Pinto, 2005: 10); ello no implicó en lo absoluto una homogeneidad en los medios expresivos del arte en Chile, ni mucho menos una ecuánime subordinación a un discurso partidista. Por medio de esta definición de la “cultura militante”, Richard busca estigmatizar la acción político-artística durante el gobierno de Allende de quienes por esos años (y desde 1983) retornaban del exilio: menciona como emblema de estos “vicios” a José Balmes y Gracia

Barrios, a pesar de que sus propias producciones artísticas no obedecen en apariencia a ninguna de las “estéticas militantes” aludidas (Richard, 2007: 21). Instala por medio de esta operación un clivaje entre “vanguardia” y “compromiso político” en el momento en que –a su juicio– ambos horizontes han sido inutilizados y el arte debe restarse de toda adhesión política explícita. En sus dichos, la “cultura militante” se demostraría fallida en su “obligatoria subordinación” de las prácticas artísticas a un contenido “venido de fuera” (desde el pueblo a través de los partidos políticos y las organizaciones sociales). Dicha caracterización, que omite la pertenencia de los artistas a dicho pueblo como su contexto social específico, alienando a priori la práctica política de su espacio social contenedor.

Esta operación incluyó también la separación de las esferas de lo artístico y lo político, que hasta entonces estaban muy vinculadas, generando el consecuente desprestigio a cualquier militancia de izquierda entre los artistas. En concordancia con el tono refundacional de las relaciones internacionales de esta neovanguardia (que volvió intelectualmente al eje París-Frankfurt debido a la acción de la propia Richard y el filósofo alemán Ronald Kay), a Moreno Galván ni se lo nombra. Justo Pastor Mellado ha afirmado recientemente, a razón del fallecimiento de Balmes en 2016, que se forzó la sobredimensión del origen extranjero del pintor y que “se inventó el catalanismo y la dependencia [de Balmes] respecto de Tapiés, en un acto de reduccionismo y persecución destinado a aniquilar su especificidad como artista chileno” (Soto, 2016: 1). Este trato como “extranjero vecindado en Chile” que pone en tela de juicio tanto su aporte al arte local, como su presencia y autoridad dentro de la Universidad de Chile no serían más que una de las caras del freno impuesto por los sectores de consenso, que durante la transición entorpecieron la recuperación del patrimonio del PCCCH dentro de la institucionalidad del arte chileno: las grietas y resistencias a ese cerco narrativo erigido en desmedro de la izquierda son las que nos permiten actualmente hacer una reevaluación justa

de figuras que –como Moreno Galván– cayeron en el desprestigio intelectual a causa de su militancia. Este ejercicio nos permite también vislumbrar nítidamente la expresión de ese poder construido “desde abajo” durante los sesenta y sus aportes concretos al campo popular: la pregunta abierta por la función social del arte y la identificación con una tradición de izquierda que pervive, a pesar de todo, en el ámbito artístico de la Universidad de Chile son algunas de sus huellas más persistentes.

Bibliografía

a) Fuentes primarias

Allende, Salvador (1971). Carta de Salvador Allende a José María Moreno Galván, Santiago, 11 de agosto. Archivo José María Moreno Galván, Centro de Documentación y Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (CDB MNCARS).

Moreno Galván, José María (s/f). Sin título [Notas manuscritas sobre arte de América en un viaje a Oviedo], manuscrito. Archivo José María Moreno Galván, CDB MNCARS.

_____ (1950?). Expresionismo y surrealismo, manuscrito. Archivo José María Moreno Galván, CBD MNCARS.

_____ (1971). Madrid, al Director General de Seguridad, 29 de octubre, manuscrito. Archivo José María Moreno Galván, CBD MNCARS.

Saúl, Ernesto (1971). “Museo abierto”, en *Ahora*, año I, No. 2, 20 de abril, pp. 45–47.

VV.AA. (1970). Programa de la Unidad Popular, Santiago, Prensa Latinoamericana. Archivo Digital Memoria Chilena (AD MCH), <http://www.memoriachilena.cl/> (acceso: 30/09/2016).

b) Fuentes secundarias

- Asociación Internacional de Críticos de Arte** (2013). “AICA History”, en International Association of Arts Critics, <http://aicainternational.org> (acceso: 30/09/2016).
- Balmes, José** (2007). “Lo primero que dijimos fue: a ver el mapa... ¿dónde queda Chile?”, en Literaturas del Exilio, Santiago, Centro Cultural La Moneda.
- _____ (2008). “Historia de un museo”, en José Balmes et al., Homenaje y Memoria: centenario Salvador Allende. Obras del Museo de la Solidaridad, Santiago, Centro Cultural La Moneda / AECID.
- Galaz, Gaspar** (2005). “Arte y Política”, en Nelly Richard et al., Arte y política, Santiago, Universidad ARCIS.
- _____ e Ivelic, Milan (1988). Chile Arte Actual, Valparaíso (Chile), Universidad Católica de Valparaíso.
- Gramsci, Antonio** (1967). La formación de los intelectuales, México, Grijalbo.
- Jara, Natalia** (2013). “El arte como ejercicio experimental de la libertad”, en Educar para transformar: el rol de la educación artística en el legado de Paulo Freire y Mário Pedrosa, Santiago, Museo de la Solidaridad Salvador Allende.
- Mellado, Justo Pastor** (2008). “La coyuntura de formación del Museo”, en José Balmes et al., Homenaje y Memoria: centenario Salvador Allende. Obras del Museo de la Solidaridad, Santiago, Centro Cultural La Moneda / AECID.
- Moreno Galván, José María** (2010). Autocrítica del arte, Barcelona, Batarata.
- _____ (2011). Epístola moral y otros artículos sobre arte, Sevilla, Diputación de Sevilla.

- _____ (2011). “Veinte folios”, en su *Epístola moral y otros artículos sobre arte*, Sevilla, Diputación de Sevilla.
- _____ et al. (2013). José María Moreno Galván. *La autocritica del arte (documental)*, Sevilla, Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla/Mordisco/Buencubero producciones.
- Pinto, Julio** (2005). *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, Santiago, LOM ediciones.
- Richard, Nelly** (2005). “Prólogo”, en Nelly Richard et al., *Arte y política*, Santiago, Universidad ARCIS.
- _____ (2007). *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*, Santiago, Metales Pesados.
- _____ (2009). “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”, en *E-misférica 6.2 (Cultura + Derechos + Instituciones)*.
- Soto, M.** (2016). “A Balmes lo combatieron por su origen: entrevista a Justo Pastor Mellado”, en *Revista Capital*, 30 de agosto.
- Varas, Paulina y José Llano, eds.** (2011). *275 días: Sitio, tiempo, contexto y afecciones específicas*, Santiago, GAM.

**José María
Moreno
Galván y
el arte latinoamericano del siglo XX. Estética y política**

**Miguel Ángel
Rivero Gómez**

José María Moreno Galván y el arte latinoamericano del siglo XX. Estética y política

Miguel Ángel Rivero Gómez

*América ha descubierto sus propias y profundas raíces,
y es el arte el que viene a confirmarnos este descubrimiento.*

José María Moreno Galván, 1954

En el Ecuador del siglo XX, escasos eran los críticos e historiadores del arte en España que prestaban atención a lo que acontecía en América Latina. Y ello pese a que desde comienzos del siglo se asistía allí a una más que notable efervescencia artística, tanto desde las prácticas artísticas mismas como desde el ámbito teórico y crítico. De hecho, fue entonces cuando se iniciaron ciertos movimientos para el reconocimiento de un estatuto propio del arte latinoamericano, sometiéndose a discusión cuestiones como la identidad americana, la huella del colonialismo, la presencia del indigenismo y el africanismo, la importancia del mestizaje... Entre la crítica de arte española hubo sin embargo excepciones, casos como el de José María Moreno Galván (1923-1981), que prácticamente desde los inicios de su carrera fijó uno de sus campos de indagación en el arte latinoamericano del siglo XX. El propósito de este texto no es otro que reconstruir la relación que a lo largo de su vida mantuvo Moreno Galván con el arte latinoamericano del siglo XX y dar forma a su teorización sobre el mis-

mo, que desarrolló de forma dispersa entre sus artículos de crítica de arte, su epistolario y varios manuscritos inéditos custodiados en el archivo del Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Ambas vertientes, biográfica y teórica, contienen altas resonancias a nivel estético y político; de ahí el título completo del presente texto.

Antes de entrar en materia, conviene recordar que la labor como teórico y crítico de arte de Moreno Galván constituye una de las más importantes aportaciones para la construcción de la modernidad en España y para la comprensión del arte español del siglo XX (De la Torre: 2017, 57-79). Este último fue, sin lugar a dudas, el principal foco de su interés estético, como evidencia en sus libros y en sus artículos de prensa. En ellos, abarca un panorama artístico que va desde las vanguardias históricas a la postvanguardia de la segunda mitad del siglo XX, con dos hitos fundamentales: Picasso y informalismo español. A juicio de Moreno Galván, Picasso sería la figura crucial en la modernidad del arte al dotarla de su esencial problematicidad, mientras que el informalismo encarnaría la consumación de aquella vieja aspiración de las vanguardias por reacerar el arte y la vida. El otro gran foco de su interés estético, como acabamos de anticipar, fue el arte latinoamericano, a propósito del cual incluso proyectó en los años 50 escribir un libro, que finalmente no llegó a culminar, pero al que alude en diferentes ocasiones (Moreno Galván, 1972: 63).

Biografía americana

El interés de Moreno Galván por el arte latinoamericano arranca con un trabajo que, por mediación de Caballero Bonald y Leopoldo Panero, consiguió en el Instituto de Cultura Hispánica durante la I Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Madrid en 1951. Tenía 28 años y era su primera ocupación profesional directamente vinculada con el mundo del arte, en el cual su formación había sido autodidacta hasta entonces. More-

no Galván desempeñó allí diversas tareas y tuvo la oportunidad de relacionarse con muchos de los artistas y críticos latinoamericanos presentes en Madrid, además de conocer de primera mano sus obras. Fue el comienzo de una relación que seguiría fortaleciéndose en las siguientes dos ediciones de la Bienal Hispanoamericana de Arte, celebradas en La Habana en 1953 y en Barcelona en 1955, y a las que dio cobertura desde la revista *Teresa* (Moreno Galván, 1954b), el diario *El Alcázar* (Moreno Galván, 1955c) y *Cuadernos Hispanoamericanos* (Moreno Galván, 1956a y 1956b). Aquella I Bienal constituyó asimismo el inicio de su colaboración con el Instituto de Cultura Hispánica, creado en 1945 para fomentar la relación entre España y los pueblos hispanoamericanos, con objeto de romper el aislamiento internacional en que había quedado el país tras la II Guerra Mundial (González Casanova, 2003). Al acabar la Bienal, Moreno Galván fue cesado del Instituto de Cultura Hispánica. Sin embargo, poco después, desde 1953, empezó a colaborar con la revista *Mundo Hispánico*, órgano de comunicación del Instituto, primero con artículos sobre temas varios y más adelante sobre arte, con especial atención al arte latinoamericano.

En estos años, entre finales de los 50 y comienzos de los 60, la presencia de artistas latinoamericanos en las críticas de Moreno Galván fue constante, como podemos apreciar en sus artículos de revistas como la citada *Mundo Hispánico*, *Goya* o *Artes*. Encontramos ahí textos suyos sobre la presencia del mito en el arte latinoamericano, el muralismo mexicano de Orozco, Rivera y Siqueiros, el arte argentino y ecuatoriano, la nueva arquitectura brasileña..., y sobre artistas como Torres García, Guayasamín, Wilfredo Lam o Rufino Tamayo, entre otros. Moreno Galván se convirtió así en una suerte de autoridad en relación al arte latinoamericano dentro del ámbito artístico e intelectual español. Como muestra de ello, contamos con una carta que le envió el 30-X-1957 Jesús Hernández Perera, secretario de redacción de la revista *Goya*, en la que le pedía una reseña sobre una exposición de paisajistas cubanos que estaba entonces en Madrid y “algún

que otro artículo sobre arte hispanoamericano para números futuros”, reconociendo que les costaba conseguirlos y que acuden a él por ser “terreno de tu especialidad” (Hernández Perera, 1957). Con los años, ese papel de Moreno Galván como principal vocero en España del arte latinoamericano no hizo sino crecer, sobre todo cuando a partir de 1964 empezó a colaborar con la revista *Triunfo*, cuya pronta popularidad hizo que el eco de sus críticas se ampliase considerablemente.

En cuanto a sus viajes a América, el primero tuvo lugar en junio de 1965 y fue para una estancia en Cuba durante casi un mes. El motivo, sin embargo, no hemos logrado desentrañarlo. Tan solo contamos con un artículo que escribió a su regreso, en el que destaca el efecto deslumbrador que la isla caribeña tuvo para él y sobre todo su contacto directo con los artistas cubanos, subrayando de estos su activa participación en el proceso revolucionario (Moreno Galván, 1965b).

La siguiente ocasión que se le ofreció a Moreno Galván en relación con el arte latinoamericano se sitúa entre 1966 y 1968, y tiene que ver con dos proyectos expositivos de artistas chilenos y españoles, cuyo comisariado le encargó Luis Oyarzún, entonces Director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. La primera exposición, impulsada por el artista chileno Alberto Pérez, se tituló “Pintura Chilena Contemporánea” y estaba previsto que reuniese unas 80 obras para ser expuestas en febrero de 1968 en las dos salas de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid. De allí, según la intención de Luis Oyarzún, la exposición viajaría a Francia y Alemania. La segunda era la exposición “Pintura Española Contemporánea”, que Moreno Galván había comisariado junto a Ernst Wuthenow y estuvo circulando por diferentes países europeos en 1967. La idea era que dicha exposición cruzase el Atlántico rumbo a Chile en julio de 1968 (Oyarzún Peña, 1967). Finalmente, ninguno de los proyectos salió adelante, pero sirvió a Moreno Galván para tomar contacto directo con el mundo del arte chileno.

La ocasión para seguir fortaleciendo esa relación no se hizo esperar, pues en 1971 Moreno Galván fue invitado a viajar a Chile dentro de la denominada “Operación Verdad”. Se trataba de una estrategia del gobierno de Allende destinada a dismantelar las falsedades que en la prensa internacional se cernían sobre la realidad de la revolución socialista chilena. Para ello, invitaron a conocer la situación de primera mano a una serie de personalidades del mundo del periodismo, la política y la cultura procedentes de diferentes países. En dicho viaje, según el relato del mismo publicado por Moreno Galván en *Triunfo*, tuvo ocasión de ampliar y fortalecer su relación con los artistas latinoamericanos de su tiempo (Moreno Galván, 1971). No obstante, la principal consecuencia de aquel viaje fue que dio origen al actual Museo de la Solidaridad Salvador Allende, en cuya ideación tuvo no poco que ver Moreno Galván. De hecho, la idea original fue suya, fruto de una conversación con el pintor José Balmes en el bar Dominó, de Santiago de Chile. Ambos trasladaron la idea al presidente Allende, que de inmediato dio su visto bueno al proyecto y ordenó ponerlo en marcha (Araujo, 2009: 9-14). El primer paso consistió en convocar a los artistas del mundo para donar obras de arte a Chile como un gesto de solidaridad con el proyecto socialista y crear así la colección del Museo de la Resistencia Salvador Allende, que fue su primera denominación. Un segundo paso fundamental fue la creación del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile -CISAC-, integrado por importantes personalidades del mundo del arte como Louis Aragón, Giulio Carlo Argan, Aldo Pellegrini, Carlo Levi, Edward de Wilde, Dore Ashton, Harald Szeemann, Rafael Alberti o el mismo José María Moreno Galván, entre otros. La presidencia de CISAC cayó a manos del crítico de arte brasileño Mario Pedrosa, entonces exiliado en Chile y que resultó ser una pieza fundamental en el proyecto, siendo el principal responsable del inicio de la colección Museo de la Solidaridad Salvador Allende. El otro órgano central en este proceso, por su respaldo desde Chile al CISAC, fue el Movimiento de Solidaridad

Artística con Chile, coordinado por José Balmes, entonces director la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, y por Miguel Rojas Mix, director del Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile (Zaldívar, 2013). En cuanto al papel de Moreno Galván, además de idear el proyecto, fue junto con el senador italiano Carlo Levi uno de los principales promotores en los medios artísticos europeos para la donación de obras, y colaboró en la recogida de las mismas desde Madrid y en la gestión de los envíos a Chile. Se conserva a este respecto una carta del presidente Allende del 11-VIII-1971, en la que muestra su seguimiento del caso y agradece personalmente a Moreno Galván la labor que estaba realizando (Allende, 1971). Los primeros frutos se vieron pronto. Artistas de todo el mundo que simpatizaban con la izquierda, desde Joan Miró a Victor Vasarely, donaron obras en un simbólico gesto de apoyo al gobierno de Allende. En apenas 6 meses se reunieron casi 700 obras, con las cuales se celebró una primera exposición en mayo de 1972 en el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile. Con el golpe militar de 1973, el proyecto quedó en el olvido y las obras dispersas en varias dependencias institucionales, pese a lo cual, Moreno Galván continuó trabajando por el mismo, como deja ver en dos artículos de 1977 (Moreno Galván, 1977c y 1977d).

Volviendo a su labor como crítico de arte, a lo largo de esta década de los 70, fueron muchos los artistas latinoamericanos reseñados en las críticas de Moreno Galván en la revista *Triunfo*. A excepción de algunos monográficos, como los que dedicó a Matta o a Siqueiros, se trataba fundamentalmente de reseñas de exposiciones de artistas latinoamericanos en galerías de Madrid, como la Galería Aele, abierta por Carmen Waugh en 1975 y especializada en el arte latinoamericano, o las galerías Durban, Juana Mordó, Skira y Kandinski, también con una notable presencia de exposiciones de artistas latinoamericanos. Si entre los años 50 y 60, Moreno Galván había escrito sobre artistas más consagrados, en estas crónicas de *Triunfo* de los años 70 apostó por artistas menos conocidos entonces, como

los argentinos Julio Le Parc y Sarah Grilo, los chilenos Gastón Orellana, Nemesio Antúnez y Eduardo Bonati, o los venezolanos Oswaldo Vigas y Carlos Cruz Díez, siempre a raíz de exposiciones en las mencionadas galerías madrileñas.

Moreno Galván volvió a América en dos ocasiones más. En 1977 realizó un viaje a Venezuela, adonde había sido invitado para dictar unas conferencias en el Museo de Bellas Artes de Caracas. En aquella ocasión tuvo además la oportunidad de conocer Perú, pues le invitaron a ir a Lima para ver una exposición de Oswaldo Vigas y, de paso, conocer el país. A juzgar por los artículos en que alude a ello, el crítico español quedó encandilado con la belleza de Lima, donde visitó el Museo de Arte Moderno y la Galería Nacional. Resulta asimismo significativo el entusiasmo con que narra sus encuentros en ambos países con los jóvenes artistas latinoamericanos (Moreno Galván, 1977b). Al año siguiente, fue de nuevo invitado a Caracas para el Primer Encuentro Americano de Artistas y Críticos, organizado por Marcos Miliani, director del Museo de Bellas Artes de la capital venezolana. De España, junto a Moreno Galván, acudieron los críticos Carlos Areán, Enrique Azcoaga y Ángel Rodríguez Valdés, y los artistas Juan Genovés, Antonio Saura, Josep Guinovart y Rafael Canogar. Del encuentro como tal, Moreno Galván destacaba en *Triunfo* el nutrido encuentro entre los artistas de las dos orillas del Atlántico y los interesantes debates que se generaron en el Encuentro, donde tuvo oportunidad de compartir mesa con críticos latinoamericanos de la talla de Juan Acha o Jorge A. Manrique (Moreno Galván, 1978b).

El último aspecto de la biografía de Moreno Galván que lo relaciona con América Latina tiene que ver con un proyecto que presentó en 1978 al Centro Iberoamericano de Cooperación, institución fundada un año antes y que sustituyó al Instituto de Cultura Hispánica. El proyecto consistía en crear una “oficina de información de las artes hispánicas”, donde trabajaría él, y que dispondría de un archivo-biblioteca de las

artes y los artistas hispanoamericanos. La intención de Moreno Galván, según sus propias palabras, era “poner en práctica mi doble vocación -hispanoamericanista, de una parte; animador de las artes, de otra-...” (Moreno Galván, 1979). Pese a la lentitud institucional, finalmente dieron el visto bueno al proyecto “de la Asesoría Artística, así como de la puesta en marcha de un servicio de documentación de arte contemporáneo iberoamericano” (Moro, 1978). Sin embargo, el agravamiento de la enfermedad de Moreno Galván no le permitió desarrollarlo, falleciendo 4 años después, en 1981.

Teoría del arte latinoamericano del siglo XX

Saltando del terreno biográfico al teórico, cuando nos acercamos a los textos de Moreno Galván sobre el arte latinoamericano del siglo XX, llaman la atención en primer lugar sus amplios conocimientos en este campo, sobre todo, si tenemos en cuenta la escasez de información al respecto que en España podía tener entonces a su alcance. Tales conocimientos debió adquirirlos, por un lado, desde su contacto directo con artistas y críticos a raíz de su trabajo en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, y por otro lado, desde el trabajo de documentación que fue recopilando para su proyecto de escribir un libro sobre el arte latinoamericano, al que antes aludimos. Dada la precariedad bibliográfica, Moreno Galván debió acudir a todo tipo de fuentes. El caso es que esos conocimientos y los que fue adquiriendo en su quehacer como crítico de arte fueron la base desde la cual desarrolló su teoría estética del arte latinoamericano del siglo XX, cuya reconstrucción acometeremos a continuación. Antes, sin embargo, es preciso advertir que este planteamiento teórico de Moreno Galván presenta ciertas debilidades, fruto de sus escasos conocimientos de antropología y etnografía, de la débil bibliografía que manejó y de los casi inevitables residuos coloniales de su interpretación, propios del paradigma hermenéutico de su tiempo.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que cuando Moreno Galván aborda sus análisis críticos, sea de una obra, de un artista, de una corriente artística o de una región, opera a partir de una teoría social del arte, que parte de la estrecha vinculación existente entre arte y sociedad, y entre arte e historia. Desde ahí, sostiene que toda manifestación artística tiene que ver con las circunstancias históricas, sociales y espacio-temporales en que surge, de manera que para ser “auténtica” ha de erigirse en “testimonio”, es decir, en “huella de un momento de la Historia”. Sobre esto insistirá reiteradamente en sus escritos, afirmando que “el arte es como una cristalización sintética, como una síntesis significativa del mundo social e histórico” (Moreno Galván, 1965a: 14). En esta dirección, otro concepto central en la estética de Moreno Galván es el de “realidad”, en el sentido de que “todo arte, sea o no representativo, está potenciado por una realidad” (Moreno Galván, 1960a: 127) y de que “no hay realidades del arte sino realidades sociales que el arte testimonia” (Moreno Galván, 1965a: 98).

Como podemos adivinar, Moreno Galván confiaba plenamente en el “poder inmenso de revelación del arte”, pero no tanto por su sentido narrativo sino por ese sentido que nos habla “desde la profundidad de sus formas” (Moreno Galván, 1955a: 214). Esto implica que, según su concepción, el arte es “testimonio” de la historia ante todo por los cambios que registra su estructura formal, más que por los contenidos temáticos de las obras. Desde ahí sostendrá Moreno Galván otra de las claves de su estética: “un arte verdadero es aquel que está hecho con problemas; un arte falso –esto es, académico– el que está montado sobre soluciones” (Moreno Galván, 2011: 24). En suma, toda manifestación artística verdadera debe ser problemática en cuanto ha de estar construida sobre los problemas propios del arte, que en sustancia son los problemas de la forma, y debe ser también testimonio de la historia al estar alimentada por una dosis de realidad que afecta tanto al contenido temático como a la forma misma.

Por otra parte, en esta dimensión social del arte situaba Moreno Galván

el papel que a su juicio había de cumplir el crítico de arte, cuyo papel no ha de consistir en “dictaminar presuntas calidades y jerarquías”, sino en autenticar ante una obra “su evidencia significadora o su gratuidad”. El crítico es así aquel que “contempla el arte como el espectro de una realidad social e histórica” y trata “de encontrar en la huella del arte el testimonio de los hombres” (Moreno Galván, 1965a: 41-43). En esta línea, va a insistir también Moreno Galván sobre algo que tiene mucho que ver con su concepción del arte latinoamericano y que resulta clave en su estética. Me refiero a su tesis relativa a que “la realización de arte es individual, pero su testimonio es colectivo” (Moreno Galván, 1960a: 2). Ahí se apoyaría el crítico español para afirmar el relevante papel que el arte cumplió y, sobre todo, había de cumplir en el proceso de autonomía de América, como veremos. De hecho, llegó a escribir en uno de sus artículos, refiriéndose al arte, que “América es el lugar de la tierra más fuertemente dotado para que las individualidades puedan ser expresión de estados colectivos” (Moreno Galván, 1956c: 307).

Centrándonos ya en la teorización que desarrolló Moreno Galván sobre el arte latinoamericano del siglo XX, es preciso comenzar apuntando a la necesidad que estableció de dotar a este del “cimiento estético” de que carecía, como deja ver en un artículo sobre Guayasamín:

forzosamente tengo que erigir este discurso sobre un cimiento estético que sea comprensivo de lo americano. Y esto es precisamente lo que no acaba de resolver la estética contemporánea. Es decir, esto es lo que la estética contemporánea tiene que resolver para que sea verdaderamente contemporánea (Moreno Galván, 1956c: 307).

Sobre esto incidirá también en un manuscrito conservado en el Museo Reina Sofía, donde sostiene:

la vieja estética ha estallado y uno de los problemas de nuestro momento artístico es el de la creación de una estética nueva con capacidad suficiente para enfrentarse con todo momento y toda manifestación de arte desde cánones que no sean extraños a ellos mismos. Este es el caso del joven arte americano. Me refiero al arte americano de las últimas hornadas (Moreno Galván, s.f.: 1-2).

Vemos, pues, que la renovación de la estética era considerada por Moreno Galván como un paso ineludible para la comprensión de los cambios artísticos que estaban aconteciendo en América Latina. En este punto, coincide con él uno de los principales teóricos actuales de la estética del arte latinoamericano, Pablo Oyarzun, a cuyo juicio, “la valoración esencial de lo artístico sigue suponiendo parámetros estéticos” y, en el caso de América Latina, sigue precisando “un registro de categorías estéticas” y una constante revisión de los conceptos (Oyarzun, 2011: 109). También coincide con Moreno Galván en la necesidad de una nueva estética uno de los teóricos latinoamericanos más importantes de su generación, Juan Acha, con el que además llegó a coincidir en unos de sus viajes a Caracas, como ya vimos. Acha plantea que el arte en América Latina se ha guiado por dos perspectivas: por un lado, una estética “desarrollista”, de corte intelectualista, historicista, esencialista y que sigue el modelo occidental “como si el arte de América Latina fuese una rezagada continuación del de los países adelantados”; y por otro lado, una estética “subjetivista”, fundada en el “irracionalismo emocional”, la cultura prehispánica y el folklore, y en férrea oposición a las ideas occidentales. Sendas perspectivas, dice Acha, “coinciden en llevar el arte por caminos equivocados, alejados de nuestra legítima realidad y de nuestra autodeterminación” (Acha, 1984: 39-41). Así pues, frente a ambas perspectivas, su tesitura a propósito de la necesidad de América Latina de alcanzar una “nueva estética” pasaba por salir de la historia y la teoría del arte, y por atender a un “criterio socio-

lógico” con la vista fija en la realidad social que nutre al arte. Solo así sería posible alcanzar un “pluralismo estético” carente de jerarquizaciones previas y capaz de “situar nuestras manifestaciones estéticas en la realidad de unas sociedades heterogéneas” (Acha, 1984: 42). Sobre estas bases, concluye el crítico peruano que “Las bases de una estética así se encuentran latentes o en ciernes en nuestra realidad y es cuestión de descubrirlas” (Acha, 1984: 38). La proximidad con el planteamiento de Moreno Galván es evidente pues, como vimos, este hablaba de la necesidad de un “cimiento estético” que fuese “comprensivo de lo *americano*“, refiriéndose con ello a algo sobre lo que insistirá en otros artículos, a que “el arte de América no puede definirse sólo con medidas occidentales” (Moreno Galván, 1956c: 308-309). Esta tesis, que desde la teoría postcolonial se ha convertido en algo evidente, hay que tener en cuenta que era una rara *avis* en los años 50, cuando Moreno Galván la enunció. En ello debió tener no poco que ver su fe en revitalizar el espíritu de las vanguardias históricas, que tenía entre sus propósitos romper con las categorías y jerarquías según las cuales se había abordado hasta entonces la comprensión del arte. En esa dirección, apunta Moreno Galván que las culturas prehispánicas podrían constituir un referente idóneo a la hora de buscar un cimiento estético propio del arte latinoamericano del siglo XX, ya que dichas culturas llevaban adheridas “sistemas de respuestas no encadenadas a las raíces grecorromanas y orientales”, es decir, a los sistemas desde los cuales se habían analizado tradicionalmente tanto la cultura occidental misma, como otras culturas. A partir de ahí, llega Moreno Galván a un punto capital en su teorización estética sobre el arte latinoamericano del siglo XX. Si en Europa, la “toma de posición estética” se realizó desde un “orden de la inteligencia”, desde la racionalidad y la forma, en América Latina se desarrolló desde un “orden del instinto”, desde la sangre y la naturaleza (Moreno Galván, 1955a: 212-214). En este aspecto, podemos apreciar cómo su camino se separa del de Juan Acha, que trazó una tercera vía “sociológica” frente al desarrollismo occidental y frente al irracionalismo indigenista.

Llegados a este punto, vamos a acercarnos al doble trazado de la historia de América Latina y de su arte que realizó Moreno Galván. La historia de América Latina la estructuró en cuatro etapas sucesivas: Prehispánica (hasta el siglo XV), definida desde la noción de “Vida”; Conquista (siglos XVI–XVIII), definida desde la noción de “Muerte”; Independencia (siglo XIX), que define como momento de “Transfiguración”; y Autonomía (Siglo XX), a la que denomina “Resurrección”. En cambio, la historia del arte en América Latina la divide en tres etapas: Precolonial (hasta finales del siglo XV); Colonial (desde el siglo XVI a la primera mitad del siglo XX); y Americano (desde la segunda mitad del siglo XX). En esta última, que denomina “la tercera edad del arte de América”, es donde concentró su mirada Moreno Galván, pues fue ahí donde a su juicio aquel arte alcanzó su “dimensión americana”, siendo la primera mitad del siglo XX el preámbulo de ese momento cenital. Como podemos adivinar, esto tiene ciertas resonancias políticas, pues la conquista efectiva de una verdadera autonomía latinoamericana no se produciría, según Moreno Galván, hasta que en la segunda mitad del siglo XX se alcanzase a desarrollar un arte genuinamente americano. De manera que sería en el arte donde se completarían los procesos de emancipación iniciados en el siglo XIX. De este modo, estética y política se dan la mano en la concepción teórica del arte latinoamericano de Moreno Galván.

En cuanto a la caracterización del arte latinoamericano del siglo XX que desarrolló el crítico español, sus rasgos genuinos y definatorios serían: la omnipresencia del mito; su mestizaje a partir elementos hispánicos, europeos, indigenistas y negros; su “acento polidimensional” y “universalista”; un sentido de “totalidad” americano; un fuerte “expresionismo instintivo”; y una modernidad implícita, que Moreno Galván sitúa en un nuevo concepto de forma fundado en la “abstracción natural”. Este último aspecto es quizás su principal y más innovadora aportación teórica a la hora de situar en la segunda mitad del siglo XX lo que denomina la

“plástica americana embrionaria” (Moreno Galván, 1955b: 93). A continuación, profundizaremos sobre estas características.

El arte latinoamericano como “totalidad”

Como acabamos de enunciar, la idea de “totalidad” constituye uno de los elementos con los que Moreno Galván caracterizó al arte latinoamericano del siglo XX, en el sentido de que una nueva y unitaria idea de América comenzaba a desplegarse y a expresarse a través de sus manifestaciones artísticas. El crítico español insistió además reiteradamente en la importancia que esta cuestión de la “identidad” de lo americano alcanzó en el arte, llegando a plantear que “cada obra de arte de la última hora de América parece ser un intento no formulado sino implícito, de contestar a la siempre planteada pregunta “¿Qué es América?” (Moreno Galván, 1955a: 219). Se trataba, a su juicio, de una suerte de toma de conciencia revelada desde el arte y que se manifestaba como “un retorno a los orígenes perdidos, a todos los orígenes que pasaron a integrar ese ser total que se llama América” (Moreno Galván, 1955a: 213-214). Es preciso advertir que no se refería con ello a un regreso sin más a las culturas prehispánicas, sino a una “resurrección” del instinto y de las formas que guiaron a aquellas y que fueron ahogadas con la Conquista, pero sin que murieran del todo. De manera que cuando hablaba de “todos los orígenes” estaba aludiendo también a la herencia colonial, al indigenismo, al mestizaje... En este sentido, al interpretar Moreno Galván este arte latinoamericano del siglo XX en cuanto “totalidad”, apelaba a aspectos como la “identidad en sus acentos”, pero también a su capacidad para hacer “esa síntesis de lo diverso que es el nuevo arte de América” (Moreno Galván, 1955d: 52). Esto implica que hay una unidad y una síntesis, pero que brotan de una extraordinaria diversidad. Así lo pone de manifiesto Moreno Galván en el manuscrito “El Auto de América”, donde sostiene lo siguiente:

No es nada original afirmar que América no ‘es’ hasta tanto no toma conciencia de sí misma. Es decir, hasta que las fragmentarias civilizaciones que poblaban su tierra no tienen idea de su propia pluralidad, no toman conciencia de que viven una tierra de absolutas lejanías (Moreno Galván, 1954a: 1).

Sin embargo, no deja de ser cierto que en esta idea de “totalidad” comienzan a aflorar algunos puntos débiles en la teorización sobre el arte latinoamericano de Moreno Galván. Aunque no estuviese en su intención, la idea del “ser total de América” con que opera es enunciada desde una tesitura netamente colonial. Es cierto que en algunos textos alude a la extraordinaria pluralidad del arte latinoamericano, entendiéndola como consecuencia del vasto territorio que abarca. Pero a la hora de abordar sus análisis sobre el arte latinoamericano del siglo XX tiende, como era costumbre en la época, a reducir a unidad homogénea la extraordinaria pluralidad y la rica heterogeneidad de América Latina. En la actualidad, esta perspectiva hermenéutica resultaría difícil de plantear, propendiéndose, como señala Marcelo E. Pacheco, a “activar y construir” para las producciones artísticas de América Latina “contextos diversos y fragmentarios”, que no necesiten recurrir a nociones como identidad, exotismo o realismo mágico para teorizar sobre dichas prácticas, sino “a la coherencia real de sus propias historias culturales” y a la “multiplicación de sentidos” (Pacheco, 1999: 140). En esta línea, la mayor parte de los análisis culturales o artísticos relativos a América Latina parten hoy de un territorio disperso social y culturalmente, definido tanto desde tradiciones autóctonas diversas como desde el mestizaje postmoderno. Desde ahí, se entiende la cultura en América como un fenómeno transfronterizo, según interpretan Antonio Zaya o García Canclini, entre otros. Y este reconocimiento de las identidades múltiples de América Latina es la apuesta de buena parte de la estética latinoamericana contemporánea, que ya se sabe legitimada para pensar los

problemas universales del arte “desde” América Latina. Ahí se posiciona, por ejemplo, Antonio Zaya, que sitúa al arte latinoamericano contemporáneo en una dimensión universal, en paralelo al concierto internacional y sus problemas, y lo define desde su pluralidad implícita o “identidad multiplicada” (Zaya, 2011: 85).

Por otra parte, hay que tener en cuenta que el mismo concepto de América Latina es una consecuencia del colonialismo, que generó esa “unidad” a fin de facilitar, primero la conquista de manera fáctica, y luego el proceso de colonización a nivel simbólico. Así, la “identidad de lo latinoamericano” ha estado décadas en boga, a partir de un fondo sustancialista y esencialista heredado de la filosofía moderna europea. Cuando además se intenta aplicar este concepto unitario al arte, asaltan aún más contradicciones, dadas las intensas diferencias estéticas y culturales de los países que constituyen lo que denominamos América Latina. Resulta inviable tanto por su pluralidad misma como por el carácter dinámico y cambiante de todo arte. A este respecto, han insistido José Jiménez y Fernando Castro Flórez en que “hablar en sentido estricto de ‘arte latinoamericano’ de manera global parece teóricamente inviable” y que sería más apropiado hablar de “arte de las Américas” (Castro Flórez y Jiménez, 1999: 13-15). José Jiménez incluso va más allá al considerar que “igual que a nadie se le ocurriría hablar de ‘arte europeo’, [...] la reducción de lo latinoamericano a unidad homogénea supone un profundo desenfoque, una extrema violencia en el plano de las ideas y la representación” (Jiménez, 2011: 10).

Ahora bien, volviendo a Moreno Galván, su caso no fue algo aislado en su tiempo, en el que la interpretación de raíz colonial seguía siendo dominante, tanto en Europa como en América. De hecho, una de las más prestigiosas investigadoras del arte latinoamericano del siglo XX, Marta Traba, también opera desde la necesidad de referirse al arte latinoamericano como unidad. Así, en la introducción a su obra *Arte de América Latina* (1900-1980) escribe que, pese a la dificultad de aglutinar en dicha obra

“más 20 países con tradiciones, culturas y lenguas distintas”, sin embargo,

tal obra es indispensable para situar al arte continental dentro del siglo, no como un mero apéndice de las culturas fuertes (particularmente la europea y la estadounidense), sino como un trabajo conjunto que dé imagen propia a una comunidad cuyo mayor empeño, desde fines del siglo pasado, ha sido definir lo peculiar de su cultura (Traba, 1994: 1).

Coincide además Marta Traba con Moreno Galván a la hora de situar en la segunda mitad del siglo XX el momento en que el arte latinoamericano alcanza su autonomía, que entiende desde la identidad y la diferencia (Traba, 1994: 86-87). Así pues, los trabajos de Moreno Galván y Marta Traba, aunque desarrollados desde una perspectiva aún colonialista, abonaron el terreno para que los críticos e historiadores del arte de finales del pasado siglo situasen al arte latinoamericano del siglo XX en un horizonte hermenéutico más plural y abierto.

La omnipresencia del mito en América

Otra característica que Moreno Galván señala como genuina del arte latinoamericano es la omnipresencia del mito, en la cual se apoya además para sostener su idea de América y del arte latinoamericano como “totalidad”. En esta dirección, al referirse al arte fraguado en América durante los tres siglos del periodo colonial, incide sobre el hecho de que España llevase allí el Renacimiento y el Barroco, ahogando en ese proceso “todas las expresiones ancestrales”, entre ellas, su concepción mítica del mundo. Ahora bien, matiza que en ese camino no se liquidó lo mítico, sino que el mito originario americano fue reemplazado por los clásicos mitos occidentales. Con el Renacimiento, España llevó a América el clasicismo

grecorromano, que traía aparejada la dimensión filosófica de la cultura del mito, y con el Barroco llevó la dimensión religiosa de lo mítico. De este modo, durante los tres siglos de colonización, no quedó a los americanos sino “tratar de hacer carne de su carne las aportaciones hispanas” (el germen filosófico renacentista y el germen religioso del barroco), siendo esa herencia española especialmente visible en el arte de esta época, entre los siglos XVI y XIX (Moreno Galván, 1955a: 214-215). El hecho de que extienda ese marco temporal hasta el siglo XIX se debe a que los cambios que experimentaron a lo largo de ese siglo los países latinoamericanos con sus procesos de independencia no tuvieron un reflejo en el arte. Tras la etapa colonial, tales movimientos emancipatorios constituyeron, a juicio de Moreno Galván, “el primer intento consciente por recuperar la perdida originalidad” (Moreno Galván, 1955a: 215). Pero ese conato inicial no se pondría de manifiesto hasta la llegada del arte del siglo XX. Entretanto, lo que hizo América a lo largo del XIX fue sustituir el dominio español por el europeo, hasta que en el arte del siglo XX apareció una voluntad inconsciente de ser expresión de esa idea “total” de América de que habla Moreno Galván. El arte latinoamericano del siglo XX se erigió así en

el gozoso anuncio de un arte que por fin trata de expresar totalmente al continente. Y lo sabemos porque ese arte, tendido a lo largo del espinazo andino y cruzado entre el Caribe y el Pacífico, nos llega con una tal identidad en sus acentos que en nada alcanza a disgregarlo la lejanía de sus polarizaciones. Unidad es aquí cuerpo, que ha sabido hacer síntesis de lo diverso (Moreno Galván, 1955a: 219).

Pues bien, según Moreno Galván, una de las claves de esa unidad y esa identidad radica en el mito, en el sentido de que con el nuevo arte comienza “una nueva mítica”, “no ya de las culturas ancestrales, sino la del ser total de América en el que están integrados los hombres más diversos”

(Moreno Galván, 1955a: 220). Adonde pretendía llegar es a que el arte latinoamericano del siglo XX emergió a partir de diversos componentes (coloniales, indigenistas, africanos...), si bien lo decisivo, su unidad, estaba en su raigambre mítica. Curiosamente, la crítica de arte argentina Marta Traba también consideraba que “el pensamiento mítico y mágico”, tan presente en América Latina, era una señal inequívoca de su unidad e “identidad” (Traba, 1994: 10). De modo que la tesis de Moreno Galván tiene parte de sus debilidades en las deficiencias mismas del paradigma hermenéutico de su tiempo.

Naturaleza concretada en forma

El planteamiento, a mi juicio, más innovador que abre Moreno Galván al indagar sobre los fundamentos estéticos de esta “nueva edad del arte de América” reside en la importancia que da al concepto de “forma” allí forjado. Para ello, puso dicho concepto en contraste con el concepto europeo de “forma”. Si este se basaba en una “abstracción humana” o especulativa, el concepto latinoamericano de “forma” se fundamentaba en una “abstracción natural”, en estrecha relación con la naturaleza. Así, si el arte europeo es arte de la forma “desde la forma”, es decir, desde una voluntad intelectual de abstracción deducida de la naturaleza, en cambio, el arte latinoamericano es arte de la forma “desde la naturaleza”, desde una intuición instintiva, no racional, del orden de la naturaleza. En este sentido, cuando Moreno Galván habla de “un auténtico arte de raíz americana” se refiere a “un arte traspasado por toda la honda, oscura y elemental naturaleza de América” (Moreno Galván, 1955c: 16). Ahora bien, hay que tener en cuenta que este concepto de “forma” tiene sus raíces en las culturas prehispánicas, pero cuando se desarrolló de manera más efectiva, según el crítico español, fue en el arte del siglo XX a través de una conquista progresiva. Así, el arte latinoamericano de comienzos del siglo XX acusaba aún un

cierto predominio del componente expresivo sobre el formal. Este era “el instante previo al del nacimiento de una *naturaleza concretada en forma*, que es lo que en rigor viene a ser el arte nuevo de América” (Moreno Galván, 1956c: 307). Tal “arte nuevo” es ya el de la segunda mitad del siglo XX, donde la forma no deriva de la “abstracción humana” de Occidente, sino de una “abstracción natural” que considera genuina y propia de América Latina, de la “nueva edad del arte de América”. En esta categoría estética de forma como “abstracción natural” se apoyará además Moreno Galván para vincular las sucesivas edades del arte en América Latina. De manera que tanto el arte prehispánico perpetuado en la piedra como la pintura del siglo XX operan a partir de ese concepto de forma como “abstracción natural”, de origen instintivo y derivado de la conjunción entre expresividad y naturaleza. El “espíritu de la forma” es, pues, lo que permanece en la raíz de las sucesivas edades del arte de América, desde el prehispánico al moderno, siguiendo a lo largo del siglo XX un proceso progresivo de conquista de su autonomía.

Sobre este punto, Moreno Galván iba a entrar en conflicto con buena parte de los estudios teóricos de su tiempo, que basaban la posible unidad del arte latinoamericano en unos contenidos temáticos comunes, de raíz indigenista. Él, en cambio, insiste en que “esa síntesis viva que es el arte de un pueblo no se da por la unidad en la temática, sino por la identidad profunda de las formas” (Moreno Galván, 1955d: 52). Así, va a destacar al arte prehispánico no “por lo que él tiene de narrativo, sino por lo que la intimidad de sus formas tiene de expresiva” (Moreno Galván, 1955a: 214). Precisamente, esas formas son las que resucitan en el arte latinoamericano del siglo XX. Por ese motivo, cuando habla de “un retorno a los orígenes perdidos [...] que pasaron a integrar ese ser total que se llama América” (Moreno Galván, 1955a: 212-213), incide en la importancia de la “forma”, no de la temática. Según el crítico español, eso es lo que sitúa a este arte latinoamericano del siglo XX en estrecha conexión con las

vanguardias históricas. No la búsqueda del primitivismo, lo exótico o lo original en cuanto temas del arte, sino una búsqueda autónoma de la “forma”, de unas estructuras formales propias adquiridas desde una relación instintiva con la naturaleza. Ahí es donde radica su universalidad y su rabiosa contemporaneidad, no en que sus artistas asuman temáticas comunes a los del resto del mundo, sino en la búsqueda de sus propias estructuras formales del arte como lenguaje. Esta tesis la sostendrá además Moreno Galván durante toda su carrera, como corrobora en un artículo de 1978 en *Triunfo* a propósito de una exposición de artistas dominicanos en el Centro Iberoamericano de Cooperación. Insiste ahí en

una intuición personal que yo mantengo, sin fanatismo, a nivel del arte americano, que tanto me interesa, y que alguna vez expreso a través de una dualidad dialéctica entre los artes modernos europeos y americanos. Y lo expreso así: arte europeo moderno, igual a naturaleza esencial de la forma; arte americano moderno, igual a forma esencial de la Naturaleza... (Moreno Galván, 1978c: 52).

Sin desmerecer el hallazgo de Moreno Galván de estos nuevos conceptos de “abstracción natural” y “naturaleza concretada en forma”, conviene reparar en que reproduce un tópico de los primeros estudios sobre el arte latinoamericano, como es el exotismo de esa naturaleza enorme y salvaje que lo determina. Es cierto que, a diferencia de aquellos estudios, no alude a los contenidos sino a la forma, lo cual constituye un importante avance teórico. Pero no deja de caer en el cliché de la determinación de la naturaleza desbordante sobre las prácticas artísticas en América Latina. Se trata de un cliché además al que se han referido diversos investigadores de nuestro tiempo, que en su esmerada revisión conceptual han ido desmantelando muchos de los tópicos sobre los que se fue construyendo la idea de América Latina. Pablo Oyarzun es uno de los que con mayor lucidez

han incidido en este tópico del exotismo y la naturaleza salvaje, subrayando que el motivo por el cual se ha ubicado el referente interpretativo del arte latinoamericano más en la Naturaleza que en la Historia se debe a la carencia de una filosofía de la historia de América Latina (Oyarzun, 2011: 101). Sitúa así el origen de esta tendencia interpretativa en las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* de Hegel, que fue quien dio un sentido determinista a la influencia de lo geográfico y lo físico en la historia del “Nuevo Mundo”. El resultado fue el tópico de América como un vasto continente sin pasado y sin memoria, desbordado por su naturaleza indómita. Desde ahí, para una nueva interpretación del arte latinoamericano, señala Oyarzun “la conveniencia de mirar menos a la matriz de la naturaleza y más a la de la historia” (Oyarzun, 2011: 102). He aquí, pues, otra de las posibles carencias de la interpretación de Moreno Galván; carencia que, por otra parte, era igualmente propia de su tiempo y de su horizonte hermenéutico.

Restaría para culminar este estudio sobre Moreno Galván y el arte latinoamericano del siglo XX una reconstrucción del análisis que abordó sobre los diferentes países, sobre sus movimientos artísticos y sobre los artistas mismos. Ahí veríamos la encarnación de los planteamientos teóricos que hemos ido hilvanando aquí, pero por cuestión de espacio hemos de dejarlo para otra ocasión.

Bibliografía

- Acha, Juan** (1984). “Por una nueva problemática artística en Latinoamérica”, en *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Caracas, Galería de Arte Nacional, pp. 37-43.
- Allende, Salvador** (1971). [Carta a José María Moreno Galván], Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Signatura: CDB. 176536, Arch. MG 30, N° Reg. 176422.

- Araujo, Emanuel** (coord.) (2009). *Museo de la Solidaridad Salvador Allende: estética, sueños y utopías de los artistas del mundo por la libertad*. Sao Paulo: Imprensa Oficial del Estado.
- Castro Flórez, Fernando, y Jiménez, José** (1999). “El arte de las Américas”, en *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, pp. 9-15.
- De la Torre, Alfonso** (2017). “José María Moreno Galván: montando nuevamente la estructura de nuestra modernidad”, en Regina Pérez Castillo y Miguel Ángel Rivero Gómez (eds.), *José María Moreno Galván y el arte español del siglo XX*, La Puebla de Cazalla, Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla, pp. 57-79.
- González Casanova, Ignacio** (coord.) (2003). *La huella editorial del Instituto de Cultura Hispánica: Ediciones Cultura Hispánica y otras publicaciones: estudios y catálogo (1944-1980)*, Madrid, Fundación Mapfre.
- Hernández Perera, Jesús** (1957). [Carta a José María Moreno Galván], Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Signatura: CDB. 176555, Arch. MG 30, N° Reg. 176422.
- Jiménez, José** (2011). “Pensar desde América Latina”, en José Jiménez (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*, Madrid, Turner, pp. 9-22.
- Moreno Galván, José María** (1952). [Movimientos Artísticos en América], Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Signatura: CDB. 176592, Arch. MG 55, N° Reg. 176422, pp. 1-18.
- ____ (1954a). [El Auto de América, Museo Nacional de Arte Reina Sofía], Signatura: CDB. 176612, Arch. MG 75, N° Reg. 176422, pp. 1-18.
- ____ (1954b). “La II Bienal en La Habana”, en *Teresa*, No. 4, pp. 15-16.
- ____ (1955a). “El mito, clave del arte americano”, en *Goya*, No. 4, pp. 212-222.

- ____ (1955b). “Entre Orozco y Torres García”, en *Goya*, No. 8, pp. 93-98.
- ____ (1955c). “Tres artistas de gran premio en la Bienal: Guayasamín, Ferrant, Tàpies”, en *El Alcázar*, 8-XI-1955, pp. 16-17.
- ____ (1955d). “Pasado y presente del arte ecuatoriano”, en *Mundo Hispánico*, No. 93, pp. 43-52.
- ____ (1956a). “Visión esquemática de la III Bienal (I)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 75, pp. 346-356.
- ____ (1956b). “Visión esquemática de la III Bienal (II)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 76, pp. 70-79.
- ____ (1956c). “Osvaldo Guayasamín”, en *Goya*, No. 11, pp. 304-309.
- ____ (1956d). “Guayasamín, el ecuatoriano”, en *Mundo Hispánico*, No. 102, pp. 39-58.
- ____ (1958a). “Diego Rivera y la pintura mural mexicana”, en *Mundo Hispánico*, No. 118, pp. 18-20.
- ____ (1958b). “La pintura de Wilfredo Lam”, en *Goya*, No. 26, pp. 89-93.
- ____ (1958c). “La nueva arquitectura de Brasil”, en *Mundo Hispánico*, No. 129, pp. 87-89.
- ____ (1959). “La pintura de Rufino Tamayo”, en *Goya*, No. 33, pp. 164-169.
- ____ (1960a). *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones españolas.
- ____ (1960b). “El arte argentino”, en *Mundo Hispánico*, No. 148, pp. 50-52.
- ____ (1961). “Ciento cincuenta años de pintura argentina”, en *Artes*, No. 3, p. 14.
- ____ (1962). “El grupo ‘El Signo’ de Chile”, en *Artes*, No. 4, pp. 9-11.
- ____ (1963). “El arte actual de América”, en *Artes*, No. 30, pp. 19-20.
- ____ (1965a). *Autocrítica del arte*, Madrid, Península.
- ____ (1965b). “Artistas en la Cuba de hoy”, en *Triunfo*, No. 162, p. 9.
- ____ (1969). *Pintura española. La última vanguardia*, Madrid, Magius.

- ____ (1970a). “Roberto Matta”, en *Triunfo*, No. 422, pp. 29-31.
- ____ (1970b). “Rómulo Macció: en la Galería Iolas-Velasco”, en *Triunfo*, No. 446, p. 46.
- ____ (1971). “Chile: al tiro”, en *Triunfo*, No. 468, pp. 17-19.
- ____ (1972). “Sarah Grilo, en la Galería Juana Mordó”, en *Triunfo*, No. 530, p. 63.
- ____ (1973). “Surrealistas del Nuevo Mundo”, en *Triunfo*, No. 561, pp. 34-35.
- ____ (1974a). “En la muerte de Siqueiros”, en *Triunfo*, No. 590, pp.34-35.
- ____ (1974b). “Ocho artistas venezolanos”, en *Triunfo*, No. 599, pp.53-54.
- ____ (1975). “Carlos Cruz Díez, Galería Aeel”, en *Triunfo*, No. 645, pp. 47-48.
- ____ (1976a). “Gastón Orellana. Galería Juana Mordó”, en *Triunfo*, No. 694, pp. 63-64.
- ____ (1976b). “Julio Le Parc: el sueño de la razón pictórica”, en *Triunfo*, No. 712, pp.57-58.
- ____ (1977a). “Pintura de Hugo Baptista”, en *Triunfo*, No. 728, p. 59.
- ____ (1977b). “Desde América Latina”, en *Triunfo*, No. 759, p. 56.
- ____ (1977c). “La segunda tentativa de museo para Chile”, en *Triunfo*, No. 763, pp. 53.54.
- ____ (1977d). “Museo de la Resistencia Salvador Allende”, en *Triunfo*, No. 765, pp. 47-48.
- ____ (1978a). “Hugo Baptista, Galería Durban”, en *Triunfo*, No. 786, pp. 58-59.
- ____ (1978b). “Encuentro de artistas y críticos en Caracas”, en *Triunfo*, No. 808, pp. 52-53.
- ____ (1978c). “Grupo Seis: en la Sala de Exposiciones del Centro Iberoamericano de Cooperación”, en *Triunfo*, No. 809, p. 52.
- ____ (1979). [Carta a José García Bañón], Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Signatura: CDB. 176524, Arch. MG 147, N° Reg. 176422, pp. 1-3.

- ____ (2011). *Epístola moral y otros artículos sobre arte*, Sevilla, Diputación de Sevilla.
- ____ (s.f.). [Notas manuscritas sobre América en un viaje a Oviedo], Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Signatura: CDB. 176607, Arch. MG 70, N° Reg. 176422.
- Moro, José María** (1978). [Carta a José María Moreno Galván], Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Signatura: CDB. 176529, Arch. MG 147, N° Reg. 176422.
- Pacheco, Marcelo E.** (1999). “Arte latinoamericano: ¿quién, cuándo, cómo y dónde? Contextos y mundos posibles”, en Fernando Castro Flórez y José Jiménez (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, pp. 127-140.
- Oyarzun Peña, Luis** (1967). [Seis cartas a José María Moreno Galván], Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Signatura: CDB. 176561, Arch. MG 30, N° Reg. 176422.
- Oyarzun, Pablo** (2011). “La cifra de lo estético: historia y categorías en el arte latinoamericano”, en José Jiménez (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*, Madrid, Turner, pp. 95-110.
- Traba, Marta** (1994). *Arte de América Latina (1900-1980)*, Washington, Banco Interamericano de Desarrollo.
- Zaldívar, Claudia** (ed.) (2013). *Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Donación de los artistas al Gobierno Popular. Fraternidad, arte, política: 1971-1973*, Santiago de Chile, Museo de la Solidaridad Salvador Allende.
- Zaya, Antonio** (2011). “Representación y práctica de la diferencia (¿latinoamericana?)”, en José Jiménez (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*, Madrid, Turner, pp. 78-94.

COLECCIÓN

LOCOONTE

LIBROS

COLECCIÓN
LOCOONTE
LIBROS

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA 
Institut de Creativitat
i Innovacions Educatives

COLABORA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES