



Lynda E. Avendaño Santana | Edición

SILENCIO Y POLÍTICA

Aproximaciones desde el arte,
la filosofía, el psicoanálisis
y el procomún



Este libro ha sido editado bajo una licencia libre -creative commons- que hace posible una serie de derechos. Uno de ellos su libre copia y por tanto, descarga. Por lo tanto puedes hacer circular libremente el libro. El que sea libre no significa, en absoluto, que haya sido producido sin coste alguno. Para cubrir los costes de la producción, nos vendría espléndidamente si pudieras comprar el libro en formato papel.

¡CONTRIBUYE A LA SOSTENIBILIDAD DE LOS PROYECTOS!

¡APOYA Y DIFUNDE LA CULTURA LIBRE!

Imágenes Portada:

Peñañiel, Javier. *Conquista básica te vuelvo a pedir que te definas*. 2003. Video. 3 min. Sao Paulo.

López Cuenca, Rogelio. *After Goya*. 2009. Video monocanal. 4 min. España.

Imágenes Contraportada:

Bongore, José Luis. *Hola, soy europeo. ¿Me das trabajo? Estudiante de la UC3M sosteniendo un cartel*. 2012. Fotografía en archivo digital de 5316 x 2954 píxeles. Biblioteca de la Universidad Carlos III. Getafe, España.

Bongore, José Luis. *Hola, soy europeo. ¿Me das trabajo? Cartel*. 2012. Imagen RAW de 5616 x 3744 píxeles. Biblioteca de la Universidad Carlos III. Getafe, España.

Andoni Alonso, Lynda E. Avendaño Santana, Juan Carrete, Jesús Carrillo, Félix Duque, Daniel García Andújar, Emilio Gómez Barroso, Regina González, Guillermo G. Peydró, Anna María Guasch, Ernesto Hernández Sánchez, Antonio Lafuente, Romané Landaeta, José León Slimobich, Jorge Martínez Ulloa, Enrique Pastrana, Carlos Pérez Villalobos, Javier Peñañiel, Rafael Pinilla Sánchez, Beatriz Reoyo.

Imágenes: cortesía de los artistas

Diseño y diagramación: Mariana Muñoz Hauer

Correctora de estilo: Luz Ángela Uscátegui Cuellar

Primera edición: enero de 2014

Publicado por:

Universidad Autónoma de Madrid. UAM:

Vicerrectorado para los Estudiantes

Ángela Barrios Fernández. Vicerrectora para los Estudiantes.

Asociación de Estudiantes e Investigadores Extranjeros de la Universidad Autónoma de Madrid.

ASOEX UAM.

Universitat de Barcelona. UB:

AGI | Arte, Globalización, Interculturalidad. Cartografía Crítica del Arte y la Visualidad en la Era de lo Global: Nuevas Metodologías, Conceptos y Enfoques Analíticos. PROYECTO I+D MICINN: HAR2010-17403. Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona UB; Ministerio de Educación y Ciencia de España.

Anna María Guasch. Directora. AGI

Impresión: Campus Digital S.L.

Dirección: Calle Blasco de Garay 60, Madrid

Teléfono: 915.350.398

Impreso en Madrid, España - Printed in Madrid, Spain.

ISBN: 978-84-616-7202-8

Licencia Creative Commons

Contacto: avesanta@gmail.com

SILENCIO Y POLÍTICA
Aproximaciones desde el
arte, la filosofía,
el psicoanálisis
y el procomún

SILENCIO Y POLÍTICA
Aproximaciones desde el
arte, la filosofía,
el psicoanálisis
y el procomún



LICENCIA CREATIVE COMMONS
Autoría - No Derivados

Esta licencia permite:

- Copiar, distribuir, exhibir e interpretar este texto.

Siempre que se cumplan las siguientes condiciones:



Reconocimiento — Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra).



Sin obras derivadas — No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.
- Se deberá establecer claramente los términos de esta licencia para cualquier uso o distribución del texto.
- Se podrá prescindir de cualquiera de estas condiciones si se obtiene el permiso expreso del autor/a.



CONTENIDO

PRESENTACIÓN

- 8 | **Arte, silencios y políticas.** Lynda E. Avendaño Santana
- 8 | 1. Lo ineludible. El aparecer de nuevas realidades e ideas políticas. 15-M
- 10 | 2. Sobre el libro. Textos estriados

I. ARTE Y POLÍTICAS PARTICIPATIVAS

- 17 | **¿Políticas de lo mismo?** Rafael Pinilla
- 23 | **Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción cultural en la España contemporánea.** Jesús Carrillo
- 37 | **A la sombra de Medialab-Prado.** Juan Carrete
- 43 | **Taller de prototipado: la hospitalidad como cultura y como tecnología.** Antonio Lafuente; Andoni Alonso

II. ¿EN QUÉ MEDIDA LO POÉTICO PUEDE SER POLÍTICO?

- 49 | **Madrid, 15-M: lo poético político.** Guillermo G. Peydró
- 54 | **Conquista básica (los tiempos drásticos caducan).** Javier Peñafiel
- 58 | **Un castillo en ruinas, la decodificación del Imperio.** Daniel García Andújar

III. ARTE, SILENCIO Y POLÍTICA

- 68 | **Silencios.** Jorge Martínez Ulloa
- 71 | **El silencio. Visiones y representaciones.** Anna María Guasch
- 80 | **Arte, política y silencio.** Lynda E. Avendaño Santana

IV. ENTRE EL SILENCIO Y EL CUERPO, LA CULTURA Y EL PODER

- 95 | **Crudeza y verdad.** Carlos Pérez Villalobos
- 99 | **El silencio y la palabra como lenguaje del cuerpo y sus resonancias.** José León Slimobich
- 104 | **Cultura: el arte del poder/el poder del arte.** Félix Duque

V. GÉNERO, SILENCIO Y TRAZAS DEL SUFRIMIENTO

- 113 | **Reflexiones sobre los pasados mediatos: tramas y tensiones en torno a los estudios de género.** Romané Landaeta
- 117 | **Economía política del sufrimiento en los circuitos migratorios de la masculinidad.** Ernesto Hernández Sánchez
- 125 | **Lo que no se escucha, lo que se calla, y sin embargo no deja de estar. El silencio en la violencia sobre la mujer.** Beatriz Reoyo

VI. OTROS SILENCIOS, OTRAS POLÍTICAS: EL SISTEMA Y LA CLÍNICA

- 131 | **La persona, el yo, el sujeto.** Regina González
- 134 | **El silencio del sistema. Juegos de carencia (Unbegriff). Modulaciones de la plusvalía y el plus de goce.** Emilio Gómez Barroso
- 141 | **El silencio en la clínica. Clínica psiquiátrica/Clínica psicoanalítica.** Enrique Pastrana

- 147 | **LOS AUTORES**

PRESENTACIÓN

ARTE, SILENCIOS Y POLÍTICAS

Lynda E. Avendaño Santana

Entendemos por qué este jardín blanco o estas paletas tornasoladas de tejidos o de flores primaverales se desvanecen con rapidez, como se perdió antaño el jardín del paraíso, porque la violencia reduce la sabiduría al silencio. Quizás el terreno neutro y benéfico del intercambio y del entendimiento sea invisible en los atlas de geografía, porque sólo queremos matar para ganar, para que continúe la historia.

Michel Serres, *Atlas*

1. Lo ineludible. El aparecer de nuevas realidades e ideas políticas. 15-M

La frase de Michel Serres sólo es cuestionada momentáneamente por interrogantes procedentes de las poéticas vertidas por las artes —espacios transgresores por excelencia—, o por hechos singulares y simbólicos que se tornan referentes inevitables, como el acaecido 13 de junio de 2011, donde *un minuto de silencio* y las manos en alto de los indignados aparecen de manera perturbadora y rotunda en el escenario político español y mundial poniendo fin a veinticinco días de reivindicaciones del Movimiento 15-M en la madrileña Puerta del Sol. Este hecho simbólico, como los acontecidos en la primavera árabe y las protestas llevadas a cabo en febrero del 2011 en la plaza Tahrir en el centro de El Cairo —que propició la caída del régimen de Mubarak—, son acontecimientos que han iniciado una fase cuyos resultados son aún inciertos, pero que interrogan a la historia y al mundo globalizado que, hasta hace poco, tenía como sólida matriz la esfera comercial, la que por estos días se derrumba estrepitosamente

en Europa como un castillo de naipes derribado por el soplo de la especulación bancaria y mercantil y por gobiernos que priorizan los intereses privados sobre los públicos, y que no han dudado ni titubearán en arruinar la vida de millones de personas —como actualmente lo están haciendo con los griegos, los portugueses, españoles e italianos—. Para ellos son sólo cifras abstractas, números que únicamente hablan de pérdidas económicas en un contexto que, al mismo tiempo, como su correlato, permite a una cifra ínfima de empresarios vinculados a los gobiernos de turno ganar millones de euros y dólares a la sombra del agrio suscitado; un mundo donde las relaciones, las angustias y los riesgos de vivir separados o juntos dependen de los costes y beneficios de la convivencia. Así el *homo aeconomicus* y el *homo consumens* han definido y conforman la sociedad de mercado¹, donde el bienestar humano cobra una dimensión secundaria, muy atrás de la necesidad de que se consuma todo tipo de productos.

Así, el 15-M y las revoluciones en el mundo árabe han infringido una profunda fisura en el código de la postmodernidad, en la fase de la sociedad de consumo *cool* o era del vacío², dándose en el caso del 15-M una estratagema contra el individualismo —estadio propio de las sociedades democráticas avanzadas, que carece de aquella necesaria ética de la autenticidad que promulgaba Charles Taylor³—, por el propio surgimiento del movimiento y sus enunciados, como "¡Democracia real ya!", nombre que lleva uno de los grupos del 15-M. Instancia que se mueve al ritmo de la autogestión colectiva de su organización, y por tanto, de la capacidad de soñar juntos para oponerse a la resolución de una crisis político-económica que apela para su solución a fórmulas demasiado similares a los preceptos que la han provocado.

En este sentido cabe considerar lo expresado por Braudel, quien sostiene que el capitalismo histórico, en tanto sistema de mundo, es totalmente dependiente del poder del Estado en su desarrollo y expansión⁴. Más aún, nos dice: "El capitalismo tan sólo triunfa cuando llega a identificarse con el estado, cuando es el Estado"⁵.

En el caso de la revolución egipcia —como en general en la primavera árabe— se ha producido un efecto sorpresa, un *shock* en aquel Occidente que, en tanto imperio, ha justificado sus intereses económicos en Oriente a través de una voluntad de dominio mundial. Queda por ver si el inicio de esa primavera dará espacio real a los grupos que la gestaron, y no como está ocurriendo ahora, donde en muchos casos, colectivos reaccionarios se asen del poder.

En los acontecimientos citados, los cambios de paradigma han ido de la mano de Internet —que EE.UU, la UE y China, a su modo, intentan controlar⁶ con fines económicos, políticos y militares—, que

1. Zygmunt Bauman, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

2. Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1986.

3. Charles Taylor, *La Ética de la Autenticidad*, Barcelona, Paidós Ibérica; Bellaterra; I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1994.

4. Fernand Braudel, *Afterthoughts on Material Civilization and Capitalism*, Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press, 1977.

5. Fernand Braudel, *Op. cit.*, pp. 64-5.

6. Ello se demuestra en las leyes de derecho de propiedad intelectual que rigen para internet en estas zonas geográficas.

ha sido utilizada como "herramienta" política por los internautas y por las redes sociales. De esta manera se ha convertido en un factor determinante en la organización de las multitudes, las cuales, en cierta manera, se han "reconquistado" a sí mismas adquiriendo la experiencia sensible de un cuerpo, de un espacio propio —no sin vivir las contradicciones que ello implica—, disponiéndose en una magnitud capaz de confluír y actuar, de ser escuchadas hasta en el silencio, transformando con ello sus inertes rutinas en intensidades revolucionarias no unívocas. Se puede decir que Internet, por primera vez, ha sido utilizado por colectivos que han surgido de manera espontánea los cuales, de manera masiva y organizada, han trabajado con el fin de transmitir y propiciar discursos ajenos al poder formal, resquebrajándose con ello uno de los patrones propios de la sociedad del espectáculo, donde los mecanismos tecnológicos son filtros deformatorios que únicamente ofrecen diversión a las audiencias masivas.

Así pues, lo sucedido en 2011 en la Puerta de Sol, en la plaza de Cataluña en Barcelona y en diversos lugares, casi todos plazas públicas⁷, ha tenido consecuencias inmediatas que retoman la senda de instancias positivas, como ocurrió con la Comuna de París —donde el proletariado supo cumplir con las tareas democráticas que la burguesía en ese entonces sólo podía proclamar⁸—, al poner en escena la importancia del tiempo subjetivo, rescatando desde la cultura popular las prácticas solidarias⁹ para liberar a la equidad del sino de la

muerte¹⁰, y con ello a la democracia que había sido reducida a un constructo monolítico. Una democracia que había olvidado escuchar a los ciudadanos que reclaman que abandone su condición de estructura sucedánea para ser, sobre todo, pluralidad fuera del alcance de cualquier mirada totalizadora como la del poder mediático o el poder convencional que, tal cual Narciso, vive subyugado por sí mismo en su cápsula de cristal¹¹.

Queda por saber si movimientos sociales como el 15-M u "Occupy Wall Street", que no mantienen como premisa la conformación de partidos políticos y no poseen líderes fuertemente visibles, por ser estructuras descentralizadas, podrán sobrevivir frente a la maquinaria de los poderes normalizados que se niegan a modificar sus estructuras y a dar lugar a otro tipo de configuraciones políticas.

2. Sobre el libro. Textos estriados

En este contexto —de silencios elocuentes y de políticas comprometidas— aparece este libro¹², que es un *diálogo* entre autores proveniente de campos

7. La plaza ha sido el lugar consagrado históricamente para las reuniones sociales y las juntas de carácter político; la plaza —hasta el 15-M— había perdido esta segunda característica.

8. Karl Marx, Friedrich Engels, y Vladimir I. Lenin, *La Comuna de París*, Madrid, Akal, 2010, p. 99.

9. Michel de Certeau, Luce Giard y Pierre Mayol, *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, México, Universidad Iberoamericana, 1999, p. 44.

10. Michel Serres, *Atlas*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 36.

11. Gilles Lipovetsky, *Op. cit.*, p. 33.

12. En octubre de 2010 organizamos el Seminario *Silencio y Política* en la Universidad Autónoma de Madrid a instancia de ASOEX UAM, encuentro en que participó un excelso grupo de especialistas de diversas disciplinas. La acogida de esta instancia y el contexto político contemporáneo dio lugar a que pensáramos que se hacía necesario realizar un libro como el que hemos construido, al cual se ha invitado a colaborar a un grupo de autores de varios países.

muy diversos, entre ellos, teóricos y profesionales con compromiso político; un compromiso que, en última instancia, es lo que pretende materializar en este proyecto. A tenor de esto el texto, en su contenido, abarca una serie de cuestiones de calado, queriendo ser un *cuerpo rizomático* de carácter transdisciplinar cuyos nodos parten prioritariamente del arte —de la reflexión estética—, de la filosofía, del psicoanálisis y del procomún, y es desde ahí que se atiende a interrogantes susceptibles de desbordarse de *forma magmática*. Así pues, inscribiendo en dicho punto de partida la posibilidad de abordar el silencio y la política, nos preguntamos: ¿qué es la política?; ¿qué implica el silencio?; ¿cómo se juega la relación entre estos dos conceptos?; ¿cómo maneja el arte los conceptos de política y silencio?; ¿cómo lo hace la historia del arte, el procomún, la filosofía, la antropología, los estudios de género o el psicoanálisis?; ¿qué importancia tiene Internet en la *gestión* de la realidad?; ¿cuáles son las políticas de incorporación del *otro*?; ¿qué conceptos lleva aparejado la democracia?; ¿cuál es el papel actual del arte?; ¿cuál es el poder de la cultura? Sabemos que estas y otras muchas preguntas no son fáciles de responder, aunque tampoco es posible evitarlas; por eso mismo se han arriesgado respuestas provisionales que atisban conclusiones o se abren hacia otros interrogantes: todo ello considerando la complejidad epistemológica que implican dichos conceptos.

No se presenta aquí, por tanto, un sumario personal de un autor que haya buscado ofrecer un panorama global a los interrogantes enunciados u ofrecer una única perspectiva; tampoco este conjunto de textos desea ser el agregado inconexo de discursos desiguales y azarosos. La senda elegida ha sido distinguir, de entrada, varios tópicos u observaciones conceptuales para luego invitar a una serie de intelectuales —académicos, artistas, investigadores— que mediante su compromiso han sido capaces de interpelar a la realidad y han podido desplegar desde su saber cada una de las temáticas que previamente hemos seleccionado.

Se podría decir que el resultado es un libro cuyo entramado es *moderadamente abierto*, donde cada autor mantiene su tono distintivo, pero que en su conjunto concierta un cuadro sólidamente estructurado. Los trabajos se han articulado en seis temas que no son tanto dispositivos temáticos como campos de análisis; cada capítulo reúne varias voces de campos disciplinares heterogéneos —donde la primera funciona como *preámbulo* de las problemáticas planteadas por el enunciado del capítulo, sin dejar de ser un texto autónomo de los demás—; con ello se pretende que las preguntas y las posibles respuestas se aborden de manera transdisciplinar, ya que toda realidad, para ser confrontada —y por qué no, modificada—, debe ser examinada desde diversas perspectivas. Por eso mismo en algunos casos se arriesgan posiciones que disrumpen discursivamente, pudiendo generar resistencias o conflictos —este trabajo se desmarca deliberadamente del *consenso*—, proponiendo, de este modo, debates susceptibles de generar alternativas. Si ello se consigue, finalmente nuestro trabajo habrá valido la pena.

A continuación detallamos las líneas generales que aborda cada texto, a modo de invitación a vislumbrar algunas de las urdimbres de este complejo texto estriado.

En el capítulo I, *Arte y políticas participativas*, Rafael Pinilla, en su texto "¿Políticas de lo mismo?", parte de la inevitable relación entre arte y política para proponer una mirada aérea sobre algunas lógicas que definen la praxis artística y el sistema artístico en general. En cierto sentido, esas lógicas que tienen visos de convertirse en hegemónicas vendrían a converger en el hecho de "tomar la palabra", ante tales tendencias el artículo muestra su escepticismo y apela a la recuperación de una tradición que, en su enmudecimiento, cuestionaría la ideología dominante. Finalmente, a modo de excursión —que homenaja el escepticismo de Luciano de Samosata— se propone el (im) probable diálogo entre el político y el artista.

En "Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción cultural en la España contemporánea", Jesús Carrillo realiza un análisis crítico de los modelos de institución cultural que ha potenciado el Estado español en el marco productivo/participativo —*fábricas de la cultura*— impulsado por una Unión Europea, cuyo modelo neoliberal ha permeado las estrategias culturales de países como España. Carrillo pone en escena la complejidad política del arte contemporáneo, el cual es observado desde instituciones condicionadas por el debate sobre su titularidad, gestión y funciones, todo ello inscrito en un panorama en el que la cultura juega un papel determinante en el desarrollo económico.

Juan Carrete, en "A la sombra de Medialab-Prado", presenta las líneas de actuación básicas de la institución, un proyecto que depende del Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid. La apuesta de Medialab-Prado¹³ es ser un centro abierto a la nueva realidad sociocultural y artística, donde la interactividad y la participación tienen como aliadas a las nuevas tecnologías. Junto con dichas líneas se describen los nuevos procedimientos de investigación y actuación con la incorporación de instancias de reflexión vinculadas al procomún; todo ello, apostando por un trabajo que se afianza en la constitución de un espacio de comunicación abierto, el cual permite a la comunidad local hablar sobre sus inquietudes cotidianas, el manejo de Internet, la economía global, el mercado de las nuevas tecnologías, etc.

Antonio Lafuente y Andoni Alonso, en "Taller de prototipado: la hospitalidad como cultura y como tecnología", abordan las políticas que lleva a cabo esta institución en torno a las implicancias del procomún, o bien comunal, concepto intrínsecamente ligado al de dominio público. Aquí los autores plantean, sin más pretensiones, las líneas básicas de actuación del centro en torno a las implicancias del prototipado y los compromisos éticos que involucra este tipo de puesta en práctica. *Prototipar* se concibe como una práctica colectiva y empática, ubicada

13. <http://medialab-prado.es/>

justo antes de que aparezcan los problemas de copyright que obstaculizan el ensanchamiento del bien común.

Lafuente y Alonso ponen en escena los atributos sociales que Medialab-Prado posee como institución, donde el principio de hospitalidad es uno de sus ejes centrales, noción que implica la capacidad de empatía para dar cabida a las ideas de los otros o para constituirse en una plataforma ciudadana en la que el modo de gestionar se piensa como un servicio público. La hospitalidad, nos señalan "es un qué y también un cómo ejercerla", principio que en el contexto sociopolítico es de vital importancia para una nueva concepción de ciudadanía y cultura más colaborativa y abierta.

En el capítulo II, *¿En qué medida lo poético puede ser político?*, Guillermo G. Peydró, en su escrito "Madrid, 15-M: lo poético político" nos interpela a través de una pregunta coyuntural: ¿en qué medida puede lo poético ser político, evitar la esterilización inevitable del negocio del arte contemporáneo, provocar algún cambio real? Su lectura revisa, desde una praxis comprometida —por ser él mismo parte del movimiento 15-M—, lo que significa esta movilización ciudadana, tomando como referente los estudios visuales. Así, se examinan los acontecimientos que rodean el actuar de los concentrados en Puerta del Sol, dando cuenta de la puesta en práctica de los preceptos postulados por diversos artistas cuyo trabajo se encuentra vinculado a la dinámica del arte político y su intervención en el espacio público.

En "Conquista básica (los tiempos drásticos caducan)", el artista Javier Peñafiel aborda a través de *Agenda de caducidad de los tiempos drásticos* las potencialidades del tiempo más allá de su mera economización, proponiendo otras posibilidades frente a las diversas circunstancias de la vida. La "agenda" nos lleva de este modo a una dimensión espacio-temporal *otra*, donde los días asumen características disímiles a los días normalmente vividos; incita a que manifestemos nuestra capacidad de reírnos de nosotros mismos, de ironizar sobre el mundo y nuestra condición en él, oponiéndonos a la linealidad rutinaria que impone el sistema y sus códigos, que permean nuestras zonas más privadas.

Daniel García Andújar, en "Un castillo en ruinas, la decodificación del Imperio", desde su posición de *hacktivista* y generador de visualidades políticas centradas en las posibilidades de las nuevas tecnologías para usos sociales, describe una serie de transformaciones en lo que se refiere a la acumulación, acceso y difusión del conocimiento. Además de este "estado de la cuestión", remarca que para acceder al conocimiento y a una sociedad realmente democrática conviene trabajar colectivamente; por eso mismo, apuesta decididamente por explorar, reflexionar y aportar energía a movimientos y procesos tales como el acceso a software de código libre, la libre información, la transformación de los medios de comunicación, la disolución de la autoría, etc.

En el capítulo III, *Arte, silencio y política*, el compositor, musicólogo y teórico del arte Jorge Martínez Ulloa plantea en "Silencios" una reflexión sutil sobre

los pliegues del silencio, instancia que se sitúa entre el arte y la política como una fisura a medio camino de lo real y lo posible, remitiendo a una praxis. De hecho, nos dice que también el silencio puede presentarse "como sed, pero también como deseo"; y es por eso que el cuerpo nos indica "silencio pero no vacío, no carencia... en definitiva: apertura". Así pues, sentir el cuerpo es sentir esa apertura al otro, a lo otro, a ese *otro* incómodo: al extranjero, al "negro", al "sudaca", al "indio", al "moro".

En "El silencio. Visiones y representaciones", Anna María Guasch propone un repaso a los "usos" del silencio a través del arte y la reflexión estética, desde la modernidad (Malévich, Duchamp, Cage) hasta las prácticas artísticas más contemporáneas (Sierra, Jaar, Salcedo). En su texto establece que el silencio puede ser un deseo cuya expresión puede adquirir variadas formas, tales como lugares liberados, derrotados, horrorizados, atraídos, fascinados, sumisos, pero nunca complacientes. De esta manera, el silencio nunca es neutral; es un elemento fundamental "del diálogo" que puede adoptar todo tipo de formas; por eso, los silencios no son nunca vacíos —cual paréntesis—, sino espacios del tenue habitar de la percepción a-lingüística.

Lynda Avendaño Santana, en "Arte, política y silencio", reflexiona sobre los nuevos componentes políticos que se rebelan al sistema, como el 15-M, contexto que va en paralelo a la sobreabundancia visual de Occidente, ante y pese a la cual artistas como Rogelio López Cuenca, Javier Peñafiel, Elo Vega y José Luis Bongore han sido capaces de crear lenguajes comprometidos y críticos, en la medida que han trabajado sobre y en el pliegue del paisaje político contingente.

Estos creadores han configurado prácticas que convocan discursos disímiles a los convencionales los cuales, en su estructura más íntima, rebasan y se escapan de las concepciones usuales de entender lo político y el arte mismo, modificando las propias estructuras de ambas nociones al interpelarlas; para esto han tenido presente que actualmente el sistema está basado en el dinero y sus beneficio, y es de esa comprensión desde donde operan y se interrogan, irrumpiendo y dialogando, por medio de nuevas miradas que comportan diversas formas de resistencia a las condiciones presentes.

Cabe mencionar que en esta trama las obras de los artistas referidos dejan espacio al silencio como instancia propia de los procesos creativos, silencio que al aparecer no calla y que en sus obras se torna exigencia ética.

En el capítulo IV, *Entre el silencio y el cuerpo, la cultura y el poder*, Carlos Pérez Villalobos, en su texto "Crudeza y verdad", aborda filosóficamente los conceptos de naturaleza y cultura, y a partir de ahí nos sitúa ante la "incomodidad" que puede llegar a producir en todo individuo eso que se denomina *verdad*; una verdad que, tanto en su forma como en su contenido, siempre resulta "indigerible, tosca y elemental", como la naturaleza misma.

José León Slimovich en "El silencio y la palabra como lenguaje del cuerpo y sus resonancias", nos recuerda que todo cuerpo transcurre en el silencio;

desde esta premisa fundamental se describe la apropiación de un libro o habla canónica —en este caso, la Biblia— por parte de un grupo de presos peruanos; un grupo de presos dependiente, como cualquiera de nosotros, de un discurso que en última instancia puede ser subvertido. De esta manera se usa la palabra escrita como instrumento, no apegándose a su literalidad, sino utilizándola para que vibre en ella "lo no dicho. Igual que un cuerpo".

Félix Duque, en "Cultura: el arte del poder/el poder del arte" desarrolla una reflexión sobre el "origen" de la cultura/lo cultural y sus tentaculares vínculos con el poder y la hegemonía occidental. Para ello, plantea una suerte de genealogía; un análisis semántico, antropológico e histórico de la consolidación del concepto de cultura y su posterior instrumentalización. Duque también efectúa una revisión del panorama contemporáneo y se pregunta, frente a la apoteosis de la cultura-espectáculo, si hay salida ante el totalitarismo cultural y la banalización a la que el individuo contemporáneo se enfrenta.

En el capítulo V, *Género, silencio y trazas del sufrimiento*, Romané Landaeta, en "Reflexiones sobre los pasados mediatos: tramas y tensiones en torno a los estudios de género", aborda desde la historia y las teorías de género las problemáticas que implica el análisis de sociedades como la latinoamericana durante la segunda mitad del siglo XX, sociedades en las cuales se impusieron regímenes dictatoriales que, utilizando las estructuras del Estado, violaron de manera sistemática los derechos humanos, provocando todo tipo de traumas en los países afectados.

En "Economía política del sufrimiento en los circuitos migratorios de la masculinidad", Ernesto Hernández Sánchez nos muestra los complejos procesos migratorios que acaecen en nuestra contemporaneidad; su enfoque, de carácter antropológico, centra su mirada en los inmigrantes dominicanos varones "ilegales" residentes en Madrid. Partiendo de dicha realidad local, su estudio da cuenta de las prácticas de sobrevivencia que este grupo debe llevar a cabo, donde la precariedad de sus trabajos, la vulnerabilidad y la violencia son parte de un circuito "marginal" vinculado a una política de explotación por parte de las sociedades receptoras.

Beatriz Reoyo en "Lo que no se escucha, lo que se calla, y sin embargo no deja de estar. El silencio en la violencia sobre la mujer", aborda la violencia de género, un problema crónico que en cierta manera explícita una declinación de lo simbólico —declinación afianzada por el capitalismo—, que además de los vuelcos que ha producido en las relaciones sentimentales por la exaltación narcisista de la imagen —llevando a que relaciones amorosas se transformen en odio—, ha dejado sin efectos mitigadores los aspectos que tienen que ver con la pasión y todo lo que ello implica.

En el capítulo VI, *Otros silencios, otras políticas: el sistema y la clínica*, Regina González, en su texto "La persona, el yo, el sujeto" reflexiona desde la mirada psicoanalítica acerca del posible reto a la hora de trabajar los nuevos modos

de felicidad más allá de las regulaciones que impone la psiquiatría. Por eso mismo también se pregunta si la psicología o la medicina están realmente preparadas para poder sobrellevar el dolor y el deseo humano sin dejarlo en manos de lo rentable y la moralidad de lo posible.

En "El silencio del sistema. Juegos de la carencia (Unbegriffe). Modulaciones de la plusvalía y el plus de goce", Emilio Gómez establece una vinculación entre la plusvalía definida por Marx y el plus de goce, dos instancias que se vinculan a un "más allá" que nos conduce a lo que no se puede abordar desde el pensamiento clásico: en definitiva, a dos ámbitos que revelan la debilidad de la lógica respecto a cuestiones que tienen que ver con el placer.

Para finalizar, Enrique Pastrana, en su escrito "El silencio en la clínica. Clínica psiquiátrica/Clinica psicoanalítica" indica que el psicoanálisis propone la salida como "subversión del sujeto de deseo" con el propósito que se pueda actuar en y con los vínculos sociales de una manera no destructiva y sin el dominio del otro. Entre otras cosas, esto implica "que el sujeto, sea hombre o mujer, no eluda la responsabilidad subjetiva, que no sea indiferente y que al estar advertido pueda decidir".

Evidentemente todo proyecto es inviable sin las personas; por eso sólo nos queda decir que este libro no habría sido posible sin el apoyo académico, intelectual y emocional de Francisco Brugnoli Bailoni, Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, Ángela Barrios Fernández, Anna María Guasch, Gabriela Carmona Sciaraffia, Antonio Lafuente, Eduardo Castillo Espinoza, Carlos Reyes Valenzuela, y sobra decir que tampoco hubiera sido posible sin la generosidad de la diseñadora Mariana Muñoz Hauer, de la especialista en Estudios Latinoamericanos, vicepresidenta de ASOEX UAM y correctora de estilo Luz Ángela Uscátegui Cuellar, y de los artistas Rogelio López Cuenca, Elo Vega, Javier Peñafiel y José Luis Bongore, los cuales han cedido imágenes de sus obras y han aportado ideas y sugerencias en conversaciones sostenidas sobre las distintas temáticas aquí desarrolladas, enriqueciendo nuestras miradas y, sobre todo, haciendo mejor el presente libro.

I. ARTE Y POLÍTICAS PARTICIPATIVAS

¿POLÍTICAS DE LO MISMO?

Rafael Pinilla Sánchez

Arte y política: una larga relación que sigue y seguirá dando que hablar. Ahí están los artistas que se comprometen con la política de manera explícita, y ahí están los que se desmarcan de ello y dicen que lo suyo no va con la política. Por eso, en función de lo que se entienda por política —un tema que va más allá de la actualidad teórica— se establece una división entre unos y otros y asunto zanjado. Sin embargo, a pesar de las posibles divisiones, se podría decir que la política siempre está presente: otra cosa es qué tipo de política se manifiesta en ese artefacto significativo que algunos —o mejor dicho, muchos— han consensuado como obra de arte (¿acaso no es el consenso el emblema, que diría Alain Badiou, de la *Realpolitik* democrática?). Seguramente, partiendo de este *principium* está todo dicho.

Además de ello están las políticas de los espacios, los lugares, los "entornos" que acogen y consagran esos artefactos significativos —los depósitos del archivo cultural que tan bien ha analizado Boris Groys—; espacios que en términos funcionales operan como dispositivos que excluyen complejidad, y que por lo tanto se encuentran sometidos a la dialéctica de la asimilación/exclusión¹ (y ya se sabe que en esa dicotomía se fundamenta toda política). Por eso, independientemente de los esfuerzos que se han invertido, se están invirtiendo y se invertirán, no toda la realidad tiene cabida en esos espacios; expresado en términos coloquiales:

1. Si se aborda la realidad en términos funcionales, desde aquí reivindicamos la "teoría de los sistemas" de Niklas Luhmann (función: precede al sistema; sistema: surge en el proceso de reducción de la complejidad); en relación a la visión luhmanniana del arte, véase Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, México, Herder, 2005.

ese "todo vale" que algunos cronistas de la actualidad piensan que define al arte no es más que una ilusión óptica. La inevitable consecuencia de esta lógica: la Historia del Arte no es otra cosa que la historia de lo consagrado —institucionalizado— precisamente ahí.

En cualquier caso, una mirada aérea a la actualidad muestra algunas inercias que no estaría demás problematizar. Otras políticas definen, estructuran y condicionan la realidad cultural de hoy día; políticas que coexisten con otras —y en algunos casos colisionan entre ellas—, que implican posicionamientos, que van más allá de lo que proclaman abiertamente unos y otros. Ejemplo de ello podría ser esa especie de "giro" en el seno de la institución-arte que se manifiesta en la transición de la "retórica de la creación" (el énfasis en el autor, en la obra de arte más o menos autónoma) a la "retórica de la producción" (el énfasis en las relaciones económicas, en la obra de arte postaurática); un fenómeno que si se inscribe en la actual coyuntura económica —¿dónde si no?— y presenta algún que otro vínculo significativo con el "espíritu del nuevo capitalismo" y su ideología asociada².

Las nuevas tecnologías y su diseminación social favorecen un paradigma que algunos interpretan como el advenimiento de una democracia radical; además de una coyuntura potencialmente abierta a la "intervención desde abajo" —en este escenario resulta sintomática la lectura actual de categorías como el *general intellect* del Marx de los *Grundrisse*—, las prácticas artísticas se definen interactivas, relacionales o participativas; y por si fuera poco, algunas instituciones no dudan en abrirse "democráticamente" al público para incorporarlo en talleres, *workshops* o incluso tareas curatoriales. Se puede decir que las continuas llamadas a la participación, tanto individual como colectiva, pretenden abolir las distancias entre el espectador y la obra de arte; un espectador que ya no puede concebirse como sujeto pasivo (Jaques Rancière habla de "espectador emancipado"), sino más bien como individuo activo, comprometido si se lo propone, con todo tipo de tareas creativas. Parece ser, por tanto, que quien no se involucra es porque no quiere.

Sin negar este paradigma y lo que implica, habría que estar alerta para no caer en un "fatalismo optimista" —como decía Trotsky— de aroma *New Age* ante un fenómeno que, en función de cómo se materialice, puede considerarse tanto una pseudoparticipación insustancial como una forma sofisticada de gobernabilidad; sobre todo cuando semejantes llamadas a la partici-

pación cuentan con el apoyo de esa *doxa* liberal que emplaza a todo ciudadano a una movilización sui géneris que no va más allá de los límites —en muchos casos estrechos límites— que se han preestablecido de acuerdo con determinados intereses. De hecho, dando un paso más allá en esta sospecha, ¿no es este continuo llamamiento a la participación

2. En líneas generales, para Boltanski y Chiapello la denominada "crítica artística" y su proyecto emancipador habría sido incorporada a la ideología del capitalismo posfordista. Para ello, véase Boltanski y Eve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal, 2001.

la enésima evidencia del famoso "final de las ideologías" del que tanto se habló en su momento? Se podría sentenciar, siendo políticamente incorrecto, que a falta de una movilización radical bueno es que existan esos simulacros que algunos proponen.

Seguramente las posibles coartadas participativas que se proclaman por aquí y por allá tienen en la figura del demócrata su personificación acabada; un demócrata que nos repite hasta la saciedad que la política es indisoluble del hecho de tomar la palabra: desde el viejo *zoon politikon* hasta el moderno "ciudadano del mundo", se trata de uno de esos universales que rara vez se cuestionan. No vamos a cuestionar desde aquí semejante Verdad; sin embargo, resulta evidente que ese tomar la palabra muchas veces no pasa de ser una fórmula propia de un "orden del discurso" que promueve una ideología del diálogo de discreto alcance político; una ideología que precisamente debido a la reciente apoteosis comunicativa tiende a reforzar una política de "baja intensidad" atrapada en el mero exhibicionismo de subjetividades atomizadas (es más: el uso político que se haya podido hacer recientemente de las TIC conviene no magnificarlo; sin las "viejas armas" ningún acontecimiento político hubiera sido posible).

Junto a esta coyuntura que reifica el "tomar la palabra" —o en estrecha alianza con ella— también está lo que ha descrito acertadamente Eva Illouz como "capitalismo emocional"³; un psicologismo vulgar indisoluble de esa hegemonía terapéutica que nos aconseja que interactuemos, que hablemos, que dialoguemos con el otro. En relación a dicha terapéutica posmoderna, no hay que ir muy lejos para constatar que el diálogo supuestamente benefactor hoy día supone una rentable mercancía de consumo; una mercancía que se vende y se compra de manera casi obsesiva en las sociedades del capitalismo avanzado, generando importantes beneficios a los que negocian con ello. Por eso, ante este aparato ideológico que ha consagrado el diálogo y la comunicación hasta la náusea, ¿quién no calificaría de insensato a aquel que dice *no* cuando se le emplaza a hablar? Insensato o sospechoso, ya que quizás nos oculta algo terrible, algo inconfesable.

Hasta aquí una serie de síntomas esbozados sólo superficialmente. Como contrapunto simplemente recordar que toda palabra —nos atreveríamos a decir que toda palabra sustancial— siempre ha convivido con el silencio; y si de lo que se trata es de no reconciliarse con esos mantras que nos emplazan a ser ciudadanos razonables habría que empezar por cuestionar tanta palabrería. Por ejemplo, apelando a otro habla más allá de las previsibles celebraciones de la diferencia, o repensando el potencial crítico del no-decir, del enmudecimiento, del silencio. De hecho, si apelamos a ese silencio existe toda una tradición que en su acallamiento anómico se podría reivindicar: comunidades secretas como *Acéphale*, o la poesía del último Paul Celan; los 4' 33" de John Cage, y no olvidemos aquella vieja mística herética —véase por ejemplo al Maestro

3. Eva Illouz, *Intimididades congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Buenos Aires, Katz, 2007.

Eckhart— que tanto incomodaba a los poderes establecidos. Todos ellos, de una manera u otra, propusieron un silencio cortocircuitador que superaba las convenciones comunicativas; un silencio que sin duda desconcertaría a un mundo que ha santificado hasta límites patológicos un habla-*muzak*.

En cualquier caso, al margen de esa heterodoxia que decidió callar cuando la mayoría hablaba, conviene no olvidar lo que en política —y por ende, en la participación y en las palabras— está en juego si se apela al silencio. De hecho, se podría decir de forma algo deleuzina que lo que está en juego no es otra cosa que la *fuga* más allá de una la retórica (de nuevo las palabras) que aborrecemos; ese *Don't Disturb* pequeño burgués proclamado por tantos defensores del "civismo" que desprecian el "mundanal ruido" para ir en busca de una cámara anenoica hecha a medida. Seguramente ante ese pseudobienestar estaríamos tentados a militar en el ruidismo recalcitrante. Por eso, y desmarcándonos de posturas que serán siempre bienvenidas para formar parte del *establishment* o de la disidencia bienpensante, hoy día resulta más necesario que nunca hablar o callar sin concesión alguna. En última instancia, quizás sea eso el quid de la cuestión; se trate de palabras o se trate de silencios. Lo que se diga —o lo que no se llegue a decir— podría ser un buen punto de partida para otras políticas, para otro habla. Aunque eso, claro está, excede lo aquí se ha dicho.

Excursus apócrifo (homenaje a Luciano)

Diálogo entre el político y el artista

Político: Que te sean propicios los Dioses, amigo mío; ¿qué haces aquí con todo esos amigotes que hacen tanto ruido? ¿Acaso buscáis algo...?

Artista: ¿Amigo? Cuidado con lo que dices: nos hemos reunido para alzar nuestra sonora voz y acabar de una vez con tanto abuso... Esto no puede seguir así; no hacéis nada por resolver los problemas de nuestro reino y para colmo de males vuestros negocios desangran las arcas públicas; no se pueden esperar complacientes loas mientras favorecéis a los que más tienen y despojáis al resto de lo poco que les queda... aléjate de aquí no vaya ser que empiece antes de tiempo tu ruina...

Político: ¡Mide tus palabras, deslenguado...! ¿No conoces aquello de no morder la mano del que te da de comer...? Parece mentira que siempre andéis refunfuñando; no os costaría nada ser algo más amables... aunque sólo sea para dar una alegría a aquellos que tienen tan poco y que no dudan en escuchar vuestra música (algo que, por otra parte, diría que necesitáis más que nosotros esos negocios a los que te refieres...)

Artista: ¡Cuanto cinismo! Esto no puede seguir así... con nuestras artes pondremos en evidencia lo que todos sospechan; lo proclamaremos a los cuatro vientos para que día a día crezca el malestar en el reino y con ello vuestro miedo. Senti-

réis nuestra amenaza allá dónde vayáis: tenemos en nuestras filas a los mejores para que pinten sin contemplaciones vuestras injusticias...

Político: De eso no me cabe la menor duda; desde hace tiempo habéis encontrado un buen filón con el que comerciar. Me consta que de eso vivís y por eso mismo se os paga (unas veces buenos dineros, otras no tanto, lo reconozco); pero no lo olvides, tenemos un acuerdo que siempre se ha respetado.

Artista: ¿Acuerdo? Aquí nadie ha acordado nada: nosotros vamos a lo nuestro y no nos sometemos a vuestros dictados. Tenemos que vivir, es cierto, pero si podemos utilizamos vuestros favores para poneros en la picota...

Político: Y me llaman a mí cínico... ¿En la picota? Yo no tendría tantas pretensiones si fuera artista (como político es harina de otro costal: por eso trabajo duro en ello). Por lo pronto ya sabéis que nos conviene esa bilis que gastáis; de hecho es otra manera de llegar a acuerdos: os dejamos hacer siempre y cuando se haga lo que vosotros negociáis como arte. Un poco de ruido —o si se terciara, mucho— siempre será bienvenido en nuestros reinos...

Artista: No nos subestimes tan a la ligera: tu palabrería huera nada tiene que ver con la nuestra. ¿Acaso no sabes (como decía un poeta amigo) que somos los intermediarios de los Dioses?

Político: ¡Ja! Siempre igual, no tenéis medida...y eso que hasta hace poco eráis esclavos... Os creéis elegidos, tocados por la fuerza divina del Demiurgo; pero los Dioses os ignoran (en los jardines de aquel sabio se habló de esa verdad que todo el mundo sabe): siempre con vuestra verborrea trascendente, y si en un gesto de humildad os olvidáis de ella, vais por ahí diciendo que los políticos no están a la altura de las tareas que exigen los tiempos...

Artista: ¿Acaso no es verdad que no estáis a la altura? ¿Acaso no ven hasta los locos que vuestra mediocridad nos llevará a la ruina? ¡No lo niegues maldita sea...!

Político: Cuidado; no te acalores tanto que no es propio de tu condición (siempre habéis cuidado las formas de manera ejemplar: la cólera en vuestras artes, no en vuestras personas). Sin embargo te responderé lo siguiente: lo que a todas luces es evidente en los que mandan, rige igualmente en aquellos que no mandan... ¿Quizás sois de otra especie? ¿Sois cuadrúpedos o escupís fuego? Me temo que la misma nave nos lleva a todos por los mismos mares. Siempre con vuestra cantinela aristocrática. ¿Por qué no os dedicáis a la política...?

Artista: ¡Eh, alto ahí!: lo nuestro también es política. ¿No recuerdas las palabras de aquel otro sabio (ahora yo también me dirijo a las viejas autoridades) que nos cerró en las narices las puertas de su reino? Porque nuestras artes podían ponerlo en peligro; por eso también nuestra tarea es política. Además, es mucho más digna que la vuestra, porque habla con las palabras justas... Y cuando hay que callar, sabemos callar como tumbas... ¡Vámonos de aquí, amigos...! No permitamos que este nos continúe mojando la oreja. A lo nuestro; queda mucho por hacer y no podemos perder el tiempo en sórdidos asuntos.

Que sepas que nunca nos llevaréis al redil: tenemos mil artimañas para que acabéis rindiendo cuentas: tarde o temprano terminarán vuestros privilegios...

Político: ¡Os conviene que sea tarde...! Ya sabéis que los que vengan luego tendrán sus favoritos y a lo mejor tenéis que andar mendigando o partir al exilio... Ea, yo a lo mío; que hay que cerrar tratos importantes en este reino de desagradecidos... Por todos los Dioses, no hay manera de entenderse con estos artistas; y eso que al final acabamos comiendo en la misma mesa... siempre discutiendo de lo mismo... ¡Bah...! ¿Será porque tanto ellos como nosotros queremos gobernar al vulgo...? Eso de ser sólo los acompañantes en semejante arte no los deja vivir tranquilos...

¡Ah! Se me olvidaba... ¡Eh...! ¡Amigo...! ¡No olvides de acudir hoy al banquete que organizo...! ¡Y trae compañía, que como siempre, invito yo...!

LAS NUEVAS FÁBRICAS DE LA CULTURA: LOS LUGARES DE LA CREACIÓN Y LA PRODUCCIÓN CULTURAL EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA

Jesús Carrillo

En la introducción al volumen 2015, *European Cultural Policies. A report with scenarios on the future of public funding for contemporary art in Europe*, sus editores María Lind y Raimund Minchbauer hacían un ejercicio de cultura-ficción situándonos diez años adelante ante dos escenarios alternativos. En primer lugar, ante una situación en la que el arte y la cultura estuvieran totalmente instrumentalizados por las instituciones públicas y privadas de Europa con distintos fines: el reforzamiento de la identidad local y europea, el desarrollo regional, la generación de empleos en el sector creativo y la provisión de actividades de ocio populares y disuasorias respecto a cualquier cuestionamiento o conflicto.

En segundo lugar proponían a nuestra imaginación unas circunstancias bien distintas, en las que se hubiera desarrollado una trama de microsistemas culturales autónomos, carentes de los interfaces convencionales de la exhibición de la cultura pero comprometidos críticamente con la masa social en la generación y defensa de espacios en la que esta masa social se constituyera libremente¹.

La nitidez con que aparece dibujado el primer escenario en los múltiples informes y documentos que buscan diseñar las políticas culturales europeas del próximo futuro es equiparable al gradual pero perceptible alejamiento de la posibilidad del segundo, atizado por la sistematicidad, cuando no la violencia, con que se han perseguido por toda Europa los reductos de producción cultural resistentes a la maquinaria capitalista. A pesar de sus diferencias, el principio de verosimilitud que

1. Maria Lind y Raimund Minchbauer (eds.), 2015, *European Cultural Policies. A report with scenarios on the future of public funding for contemporary art in Europe*, Estocolmo, Lapsis, 2005.

permite a los autores imaginar ambos horizontes tiene que ver con el hecho de tomar como marco aquella noción de la "cultura como recurso" que describiera George Yúdice con gran precisión².

El término acuñado por Yúdice refleja la noción hegemónica de la cultura en el llamado capitalismo postfordista, una noción cuyos rasgos son fáciles de reconocer en los principios que han venido inspirando las políticas culturales europeas desde bastante antes de que se propagaran estos términos en el debate crítico. Podemos remontarnos al menos a comienzos de la década de los ochenta cuando Jack Lang, ministro de cultura de los gobiernos de François Mitterrand, propusiera aquel conglomerado heterogéneo y difuso de actividades poco capitalizadas y difícilmente regulables que era la cultura como una industria autosuficiente y generadora de riqueza en la sociedad postindustrial. La transformación de la noción burguesa de cultura en la de una industria cultural de proyección masiva dentro de las políticas intervencionistas francesas es, sintomáticamente, contemporánea a la privatización y mercantilización de la cultura en las administraciones conservadoras de Ronald Reagan y Margaret Thatcher.

Pero al traer aquí a colación la cultura como recurso no queremos referirnos únicamente a aquella noción manejada en los despachos de las grandes corporaciones internacionales y de las instituciones que rigen las políticas culturales desde Bruselas a los gobiernos regionales y las corporaciones locales. Aunque con una agenda en principio opuesta a las tesis neoliberales, el discurso crítico de la nueva izquierda también ha abrazado este mismo presupuesto, según el cual la cultura es ante todo un ámbito de producción de riqueza, aquel en el que se define el nuevo marco de las relaciones sociales, laborales y económicas en el mundo contemporáneo, constituyendo a su vez el horizonte de lucha y de emancipación de la nueva era. Por lo tanto, no asistimos hoy al antiguo antagonismo entre cultura burguesa y cultura proletaria, sino a un debate sobre la titularidad, la gestión y las funciones de ese recurso fundamental reconocido por todos que es la cultura.

Nuestro objeto de análisis es la emergencia y configuración en los últimos años de un nuevo tipo de institución cultural y artística en el Estado español, las que he venido a llamar "fábricas de la cultura", parafraseando el apelativo utilizado por alguna de ellas, así como de las nuevas disposiciones en la agencia artística y cultural que se están generando alrededor o como alternativa de las mismas.

Los parámetros en que se enmarcan estos nuevos centros en absoluto son una invención hispana. De hecho, excepto honrosas excepciones, las ideas que sustentan sus líneas programáticas son combinaciones eclécticas de las directivas europeas en política cultural y de términos procedentes de debates más profundos sobre el sentido de la cultura que aquí no se han producido, o al

menos no lo han hecho en los circuitos de decisión y ejecución de los que han surgido estas iniciativas. Lo que sí es destacable y específico del caso

2. George Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa, 2002.

español es su concentración en el tiempo y su densidad en el espacio; de tal manera que ante la atónita mirada de propios y extraños, se presentan proyecto tras proyecto y se produce inauguración tras inauguración, a menudo en un radio de pocos kilómetros, en los centros de Gijón, San Sebastián y Madrid, y en los futuros de Santiago, Córdoba, Girona, Tarragona...

A menudo el lenguaje oficial se refiere a estas epifanías como "mutaciones", bien con la intención de ocultar su responsabilidad sobre la orientación de las mismas, o revelando de un modo inconsciente su ignorancia respecto a sus fundamentos y su incapacidad para predecir su posible desarrollo. No vamos a hacer aquí una genealogía de las políticas culturales en la España democrática, limitándonos a suscribir las líneas maestras esbozadas por Alberto López Cuenca en su seminal ensayo "El traje del emperador (La mercantilización del arte en la España de los 80)"³.

Simplemente recordaremos aquí que la identificación de la cultura contemporánea como cultura oficial, tal como se da en España, es un fenómeno vinculado ideológicamente con la instauración del régimen democrático tras el franquismo, siendo el grado de instrumentalización e injerencia directa en el ámbito cultural desde las instancias políticas de un grado muy superior al resto de los países de nuestro entorno. Como dijera la anterior ministra de cultura Carmen Calvo: "la creación de infraestructuras culturales ha ido en ocasiones por delante de la necesidad social, anticipándola y haciéndola posible"⁴.

La gradual traducción del arte contemporáneo y sus infraestructuras en términos de industria cultural durante la década de los ochenta y los noventa siguiendo el modelo francés no solo marca el discurso institucional sobre los significados de la cultura y del arte; este "giro" revela, en último término, un viraje de mayor alcance en el discurso oficial sobre lo social. El que la empresa cultural fuera gestionada o no por la cada vez más descentralizada administración del Estado era lo de menos, ya que se imponía una lógica "industrial" y "empresarial" de crecimiento y expansión del sector. Aunque este no fuera siempre medible en términos económicos —que a menudo lo es— sí lo es en impacto mediático, en imagen pública y en peso simbólico.

Las cifras y las estadísticas publicadas recientemente por el Ministerio de Cultura respecto a la implantación del sector de la cultura contemporánea en la totalidad del territorio, su peso en el PIB general, así como el nivel de inversión institucional, el número de usuarios/visitantes y las cifras de empleo relacionadas directa o indirectamente con el mismo, describen un ámbito consolidado y con niveles comparables a los de otros países del contexto europeo. La red institucional del arte y la cultura contemporánea es tupida y descentralizada,

3. Alberto López Cuenca, "El traje del emperador (La mercantilización del arte en la España de los 80)", en: *Revista de Occidente*, nº 273, 2004, pp. 21-36.

4. Declaraciones de la ministra Carmen Calvo en Construcción de una cultura constitucional, publicación del Ministerio de Cultura que transcribe la mesa redonda la 13 de diciembre de 2005, en línea: <http://www.mcu.es/publicaciones/docs/ccd/ccd9.pdf>.

con ayuntamientos, diputaciones y comunidades autónomas colaborando o compitiendo entre sí en la dotación y gestión de centros que suelen repetir el modelo de pequeña colección permanente con salas de exposiciones temporales frecuentemente coproducidas entre varios de ellos.

A pesar de la aparente consolidación del sistema, como decíamos, se aprecia en el último lustro una cierta ansiedad institucional a distintos niveles respecto la obsolescencia de este modelo, percibiéndose una "nueva ola" en la imaginación oficial de la cultura contemporánea y del rol del arte dentro de la misma. El que haya sido precisamente el de Cultura uno de los ministerios en los que el gobierno socialista haya querido visibilizar su voluntad de renovación y cambio en el último tramo de la presente legislatura es un indicador en este sentido. Las razones de esta renovada ansiedad son difícilmente desentrañables en unas pocas páginas y aquí nos limitaremos a dar algunos someros apuntes. Como cada caso revela una coyuntura específica, dilataremos nuestra interpretación mediante la descripción de tres de ellos, tal vez los más notorios: la Laboral de Gijón, Tabacalera de San Sebastián y Matadero de Madrid.

Para empezar, remitámonos a los textos programáticos de estos nuevos centros, accesibles a través de múltiples notas de prensa y sus sobreabundantes páginas web. En los mismos se comprueba la proliferación de las nociones "producción" y "creación", tomadas como términos equivalentes y asociadas a los adjetivos "cultural" y "contemporánea"; notándose un desplazamiento de la anteriormente omnipresente y autolegitimada noción de "arte".

Comprobamos cómo el término "arte contemporáneo", antes exclusivo, se subsume en la noción más amplia de "cultura visual", apareciendo el arte en sentido estricto como un apartado anexo y equivalente al del cine, los nuevos medios, el diseño o la moda, quedando todos ellos identificados como sectores equivalentes de producción. En estos documentos se anima al nuevo agente de la cultura a que cruce y funda sus experiencias, aptitudes y conocimientos en un *pool* de diseñadores, músicos, cineastas, científicos y gastrónomos, entrando a colaborar en la tarea colectiva de la innovación y la "activación de la creatividad".

Es interesante notar cómo esa noción inclusiva, multidisciplinar y productiva de "cultura visual" aparece sistemáticamente vinculada a la de "nuevas tecnologías", presentándose como los pilares centrales de la definición programática del nuevo museo o centro. La utilización de la noción de "creación" para enmarcar el campo de las producciones culturales formó parte del proyecto del ministro francés Jack Lang, antes mencionado. La popularización de la noción de creación supone un hábil trasvase semántico que extiende las connotaciones simbólicas y las mistificaciones de lo artístico a campos tradicionalmente industriales, como el diseño o la producción cinematográfica y teatral comercial; a la vez que, en sentido inverso, dota a la práctica artística de la consideración empresarial de aquellos.

Unos y otros entran a formar parte de un único sector: el creativo-cultural, cuyo peso en la economía de los países del Primer Mundo en la era de Lang sólo se empezaba a vislumbrar, pero pronto cobraría el rol de modelo o paradigma de la producción en su conjunto. Muy relacionado con esta ampliación difusa de lo cultural está otro desbordamiento de los tradicionales límites de la cultura moderna: la separación entre la producción y la exhibición, entre "creador" y "público". Como ya hemos apuntado, un elemento común en los textos programáticos de los nuevos proyectos de centro es la superposición y permeabilización de estos dos ámbitos. No se imagina al artista individual recluido en su estudio lanzando los productos de su imaginación al mundo, movido por un impulso incontenible, sino que se le quiere ver trabajando in situ, en el mismo lugar que visita el público o se identifica el objeto mismo de exhibición con el proceso de producción. Se anima al artista que interactúe con el visitante. Ello no solamente se traduce en una yuxtaposición de los lugares e infraestructuras cedidos a los "creadores" y los lugares destinados a la exhibición pública de las propuestas artísticas dentro de ese nuevo espacio polifuncional, sino que se habla de una verdadera relación de promiscuidad en que el productor nunca puede olvidar la dimensión extrovertida de su trabajo y, por su parte, el espectador entra a formar parte del proceso creativo, aunque solo sea a modo de juego o entrenamiento. La demo, el taller, el feedback, la interacción y el ocio formativo son lugares comunes del ideario de estos nuevos centros.

Otro de los rasgos distintivos de estos proyectos que, no lo olvidemos, surgen íntimamente vinculados al mapa autonómico, es la voluntad de intensificar las relaciones entre lo local y lo global, haciendo igual énfasis en ambos términos —por ejemplo, el proyecto Tabacalera de San Sebastián prevé un área destinada específicamente a desarrollar una cultura neomediática exclusivamente en euskera, ignorando las mediaciones tradicionalmente impuestas de naturaleza estatal— y dejando de lado también la cooperación con áreas geográficamente próximas: de Gijón al mundo, de San Sebastián al mundo, de Córdoba al mundo, de Gerona al mundo, y así sucesivamente. En un mano a mano entre Bartomeu Marí y Vicente Todolí, asesores del proyecto donostiarra, comentaban: "Tabacalera tiene que interpretar sus raíces pero con una ambición sin límites"⁵.

El precedente y modelo más cercano de estos aspectos es, por supuesto, el CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona); no sólo en lo que respecta a su definición programática y funcionamiento, sino en el modo en que se pretende articular la institución cultural en la dinámica general de la ciudad. Abierto en 1994, en un intento del ayuntamiento y la diputación de exorcizar la posible resaca de las olimpiadas, el CCCB se ofrecía como catalizador y escenario de la cultura urbana de una ciudad que pretendía hacer

5. Noticias de Guipúzcoa, 19/11/2006, en línea: <http://www.noticiasdegipuzkoa.com>.

de dicha cultura uno de sus principales activos. De hecho, la dificultad de reproducir el CCCB en otro lugar radica, precisamente, en su densa articulación en las dinámicas de una urbe que ha hecho del elemento cultural —y particularmente en lo que respecta a lo contemporáneo— uno de los signos distintivos de su modelo de desarrollo urbano: el modelo Barcelona.

Florecente realidad o simulacro disuasorio, el CCCB a la vez disemina y se realimenta de un perfil de "cultura urbana y contemporánea", a la vez local y cosmopolita, identificada con la generación de tendencias y el eco de las últimas modas. Uno de sus retos actuales es, como confiesa su director y alma mater Josep Ramoneda, replantearse la inserción del centro en un contexto urbano como el Raval, que ha pasado en los trece años de vida de la institución de un 2% a un 60% de población inmigrante⁶. A pesar de las continuas apelaciones al arraigo urbano de la cultura producida en el CCCB, su relación con el lugar se hace cada vez más compleja y distante, alimentándose de producciones y de públicos cada vez más desterritorializados, habiéndose convertido en lo que se ha venido a denominar un "hotel de proyectos" que aloja temporalmente en sus instalaciones las actividades ofrecidas por las industrias creativas que florecen en Barcelona.

La especificidad de la Laboral de Gijón, inaugurada hace menos de un año, tiene que ver con que Asturias, comunidad uniprovincial, perdió el primer tren de los grandes proyectos culturales del nuevo Estado de las autonomías. La personalidad tecnológica y neomediática del proyecto, así como el estímulo explícito a desbordar los límites entre arte y producción industrial tienen que ver con las corrientes hegemónicas de la sociedad informacional, pero su perfil particular deriva de una negociación con la memoria de otro proyecto de modernización densamente cargado ideológicamente, el de la franquista universidad laboral de Gijón que, a su vez, había querido enterrar bajo su enorme mole católico-tecnológica la identidad revolucionaria del proletariado industrial asturiano.

En 1948, bajo la inspiración del primer ministro franquista del trabajo, José Antonio Girón, y la imaginación del arquitecto Luis Moya Blanco, se inicia la construcción de lo que se concibió como una ciudad ideal y autónoma dedicada a generar la energía productiva de Asturias y, ejemplarmente, de todo el nuevo régimen que se ponía en marcha. Regida por los padres jesuitas hasta 1978, el diseño de su patio, sus fachadas y su templo aludían a la ciudad ideal atribuida a Piero della Francesca, pero sujeta a la anamorfosis del sueño fascista. Su fachada principal se situaba estratégicamente de espaldas a la ciudad de Gijón, de tal manera que funcionara simbólicamente como una

utopía productiva autosuficiente drásticamente separada del escenario precario de la vida en los años de la autarquía.

El centro de arte y creación industrial forma parte de un macroproyecto del gobierno del principado

6. Entrevista a Josep Ramoneda, en: *Digit-HVM, Revista Digital d'Humanitats*, mayo 2004, nº 6, en línea: <http://www.uoc.edu/humfil/articulos/cat/xirau0304/xirau0304.pdf>.

denominado Ciudad de la Cultura, un conglomerado híbrido de actividades con un marcado perfil económico, productivo y tecnicista. La Ciudad de la Cultura integra una sección de la Universidad de Oviedo —el Instituto Jovellanos, dedicado a ciencias económicas y empresariales—; las escuelas de arte dramático y música; un auditorio construido sobre el teatro franquista; la televisión autonómica, erigida sobre el antiguo convento de las clarisas, que se ocupaba de la manutención y mantenimiento de la escuela; un centro de formación profesional, reducto de la primitiva función docente, y la sede de importantes compañías tecnológicas, fundamentalmente la multinacional alemana Thyssen Krupp. En la visita al complejo, el guía local nos informó de las protestas que se produjeron cuando las autoridades del principado quisieron desplazar al centro de formación profesional por las demandas de la compañía alemana de expandir sus instalaciones en lo que hasta hoy eran los talleres de enseñanza.

El centro de arte y creación industrial no sólo busca dotar a Asturias de una infraestructura en el *cutting edge* internacional, sino también cortar definitivamente el nudo gordiano que unía tecnología y franquismo en la ciudad de Gijón y así reconciliar simbólicamente el Principado con la modernidad y la innovación. De paso, también debería servir para precipitar simbólicamente el olvido de la Asturias industrial y su recambio inminente por una Asturias neotecnológica todavía en ciernes. El halo rompedor de la vanguardia artística, en su versión más futurista, vendría a reemplazar a la vieja maquinaria pesada que ahora salpica las rotondas del nuevo campus universitario, teñida de vivos colores y sin indicio alguno de su antiguo uso.

La impresionante ambientación futurista del nuevo centro podría hacernos olvidar que la herida de la reconversión industrial aún no está cerrada en Asturias. El mismo día en que visitábamos sus instalaciones nos topamos por causalidad con un mitin ofrecido por Cándido y Morala, dos sindicalistas de Naval Gijón que habían sido encarcelados, acusados de haber destrozado una cámara de vigilancia de tráfico utilizada por las autoridades para grabar las asambleas de los trabajadores en huelga. Aquel día también aparecía en los periódicos la noticia del cierre definitivo de la empresa y el traslado de los pedidos a una empresa coreana.

La elección de la vieja estructura franquista, cerrada en sí misma y literalmente de espaldas a Gijón, parece una decisión estratégica en esta nueva Ciudad de la Cultura, ciudadela casi, que a la vez se ofrece a la sociedad como modelo y se protege de cualquier contaminación con la misma, tal como lo hiciera el proyecto de Moya Blanco en los años cuarenta. Las secciones Extensiones/Anclajes de la programación del centro de arte, que prevén la intervención de la Laboral en distintos rincones de Asturias y la colaboración con artistas locales, parecen diseñadas como excusa que disculpa la absoluta desconexión con el ambiente artístico local. La impresión generalizada, recabada in situ, es que estas colaboraciones puntuales y controladas están dirigidas a contentar y neutralizar a los sectores más levantiscos del arte en Asturias.

El caso de la Tabacalera de San Sebastián es igualmente peculiar. Se trata de la antigua fábrica de tabacos situada junto a la estación de tren, una edificación industrial decimonónica de 30.000 metros cuadrados adquirida a Altadis por 8.500.000 euros repartidos a partes iguales entre el Gobierno Vasco, el Ayuntamiento de San Sebastián y Diputación de Guipúzcoa.

El desarrollo del arte de vanguardia en Euskadi ha estado íntimamente ligado a la construcción de la identidad política del país. Esa razón, unida a las aspiraciones de modernidad de la sociedad vasca, favoreció la proliferación de múltiples iniciativas de carácter local y la articulación de una densa red de creación contemporánea amparada y protegida en mayor o menor medida por las instituciones. En dicho sustrato iba a arraigar un modelo productivo-colaborativo generador de redes del tipo Arteleku, antes que un centrípeto "Reina Sofía autonómico" como los que se estaban proyectando desde finales de los ochenta en otros puntos del territorio del Estado.

Hemos de tener en cuenta que la misma intensidad del debate arte/identidad política en la sociedad vasca complicaba, además, el diseño de un centro consensuadamente representativo. La espectacularidad de la operación Guggenheim Bilbao iba a retrasar por un tiempo la resolución del binomio vasquidad/modernidad al vincular la imagen cultural del Euskadi moderno a una marca norteamericana en fase de expansión multinacional. Recordemos que el acuerdo entre Thomas Krens y el Gobierno Vasco iba a determinar el aparcamiento definitivo del proyecto de museo vasco de arte contemporáneo imaginado por Jorge Oteiza para el mismo Bilbao.

Sin embargo, Tabacalera no es simplemente la reedición de una idea temporalmente abandonada, sino que, en una escapada hacia delante, se propone por sus promotores como centro internacional de cultura contemporánea según los parámetros de multidisciplinariedad, con predominio audiovisual y de producción/creación que describíamos antes.

A pesar de presentarse como infraestructura moldeada a partir de los intereses y demandas de la ciudadanía, la idea de concentrar en un único centro la biblioteca de Euskadi, la filmoteca vasca, un taller de gastronomía, un laboratorio de arte sonoro y la así llamada "fábrica de cultura visual", ha sido percibida con gran desconfianza por distintos sectores culturales locales. Estos han visto cómo sus reivindicaciones específicas se han diluido de nuevo en un macroproyecto de gran impacto mediático pero ajeno a las mismas, y comprobaban impotentes cómo las líneas maestras de la mayor apuesta cultural del país eran encargadas a unas consultoras internacionales (Bearing Point y Locum) antes de la llegada de su gestor actual, Xosean Muñoz, siguiendo criterios de eficiencia empresarial. Temen que de nuevo, como ocurriría con el Guggenheim Bilbao, se utilice de modo propagandista la imagen de la cultura de vanguardia a costa de desestabilizar las dinámicas ya existentes.

Nuestro tercer caso, el Matadero de Madrid, es igualmente peculiar. Su historia y su presente inacabado son reflejo de la dificultad de la capital para dotarse de unas infraestructuras culturales al margen de las centrales del Estado, y de cómo éstas se han desarrollado sistemáticamente al margen de las demandas o necesidades de la población. En Madrid cualquier política cultural ambiciosa ha venido ahogada por la excesiva ambición de poder de los políticos. Cualquier dinámica cultural propia, por su parte, se ha visto sistemáticamente arrollada por la cercanía a dicho poder.

Los vecinos de Legazpi, arrabal sur del viejo Madrid, fronterizo con los suburbios proletarios del sur, recuerdan las sucesivas promesas de transformación de las inmensas naves del antiguo matadero de la capital en infraestructuras culturales desde que este fuera clausurado definitivamente en 1996. Biblioteca municipal, multicines, centro comercial... todos estos usos se sucedían en las propuestas electorales mientras la vieja estructura industrial, erigida entre 1910 y 1925, iba adquiriendo un aspecto fantasmagórico, de ruina ajena al fragor de la M30 y animada tan solo por la cercana presencia de algunos aventureros en busca de un esporádico encuentro sexual. La administración municipal, que mantenía en funcionamiento el Centro Cultural Conde Duque, no parecía tener el fuelle suficiente para devolver la vida a este Matadero. Mientras tanto, en la Casa del Reloj de Arganzuela, centro dotacional del barrio situado en el extremo norte del complejo, se representaban zarzuelas y espectáculos de variedades para amenizar los calurosos veranos de la villa.

El recambio de Álvarez del Manzano por Ruiz Gallardón en el sillón municipal iba a dar un giro inesperado a la situación. Este no iba a estar motivado por la mayor apertura del nuevo edil a las demandas de los artistas madrileños, que habían vivido un proceso de politización y de compromiso público durante los noventa ni, por supuesto, a las exigencias del vecindario de Legazpi que, por esos mismos años, estaba sufriendo un recambio poblacional acelerado, convirtiendo el barrio en un pequeño y animado Caribe. La causa iba a ser la realización del mayor trabajo de infraestructura proyectado en Madrid desde la construcción de la M30: el soterramiento de la misma y la transformación de la ribera del Manzanares en un parque urbano. La "Hausmanización" de la ribera del Manzanares es uno de los proyectos de transformación urbana más fascinantes —y más inquietantes— que se han llevando a cabo en Europa. Como apunta Carles Guerra al respecto, "Madrid no se deja modelar. Como mucho se deja interpretar; su esencia está en su dimensión hipertrófica"⁷. Es cierto también, sin embargo, que el indómito carácter de Madrid ha incitado tradicionalmente a urbanistas y alcaldes, como es el caso, a hincarle las espuelas con una violencia que pocas ciudades aguantarían.

La vieja ruina dejaba de marcar los márgenes de la ciudad y el inicio de los suburbios proletarios para proponerse como uno de los principales *landmarks* que había de recualificar el

7. Carles Guerra, "Salir de Madrid", en: *La Vanguardia*, 2/5/2007.

nuevo espacio urbano. La concejalía de cultura y artes se ponía pues a trabajar para poner la guinda al trabajo iniciado por las de obras públicas y urbanismo. Ante la perplejidad de propios y extraños, el Matadero se ha puesto a funcionar como "sitio" cultural antes incluso de que se pongan en marcha de modo apreciable las obras de acondicionamiento del complejo. De un modo similar a lo que ocurre en Tabacalera, se confía a una elaborada página web y a una programación intensa la misión de generar cuanto antes la impresión de que algo se mueve en aquellos espacios durante tanto tiempo abandonados. La peculiaridad del caso madrileño estriba en que la multidisciplinariedad y la plurifuncionalidad del nuevo modelo no responde aquí a una línea programática o a un programa rector predeterminado. Ya sea por incapacidad o por una voluntad neoliberal de limitarse a repartir entre aquellos que el gobierno municipal reconoce como agentes de la cultura, el complejo del Matadero se articula —o mejor dicho, se desarticula— en lotes que parecerían incompatibles entre sí de haberse concedido como una entidad orgánica: Colección de la Fundación Arco, Centro del Colegio de Arquitectos, un centro dotacional para artistas, un centro dedicado a la lectura a cargo de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, un espacio escénico gestionado por el Teatro Español, recientemente puesto en marcha, los locales de la Compañía Nacional de Danza y por último, Intermediae, una entidad de novedosa indefinición a la que se ha otorgado la difícil misión de servir de mediación entre la institución y los movimientos culturales de base, por un lado, y por otro, entre el futuro complejo cultural y el barrio en que se instala.

El aparente no intervencionismo y la consiguiente "lotización" polifuncional de los espacios del Matadero por el Ayuntamiento se justifica, como dijimos, desde una perspectiva neoliberal como respuesta a las pulsiones y demandas de los "activos" de la cultura de la ciudad. Sin embargo, desde un análisis crítico, parece más bien que el Ayuntamiento, incapaz o carente de voluntad para generar un proyecto cultural de las dimensiones necesarias para recalificar la nueva zona del Manzanares, decide reunir las fuerzas de los agentes más poderosos del sector sin preocuparle demasiado el perfil global del conjunto.

La clave está en uno de los elementos definidores del proyecto Matadero: su vocación manifiesta de intervenir en el entorno. Mezclando la retórica de servicio municipal a la comunidad con la del arte público activista de finales de los noventa, Matadero y su cabeza de puente, Intermediae, han orientado sus primeras actividades, por un lado, a cartografiar el territorio —han encargado a la consultoría sociológica Antígona un estudio de campo sobre el mismo— y por otro, a dejar constancia de su instalación en el barrio mediante la subvención y acogida de proyectos de intervención urbana como el de M.A.D.R.I.D. 28045 o el Wikimap Todo sobre mi barrio, coordinado por Laboratorio Urbano. Durante el verano pasado tuvo lugar Celebrando, un conjunto de talleres y actividades destinados a establecer vínculos con el vecindario con motivo del definitivo traslado de Intermediae desde el Centro Cultural Conde Duque. Esta proyección pública y

local puede convertirse a medio plazo en una manzana envenenada si tenemos en cuenta que el fin último del complejo cultural Matadero en su conjunto, así como de toda la operación M30 en el Manzanares Sur, no es tanto servir al vecindario existente, sino convertirse en una cuña para su transformación.

A pesar del color local con que hemos teñido cada uno de estos tres casos, los términos que aparecen en los textos y declaraciones programáticas de estos nuevos centros y la orientación de sus primeras actuaciones parecen sacadas de un modo literal, como anticipábamos antes, de los múltiples informes y recomendaciones al respecto que está emitiendo con creciente insistencia la Comisión Europea⁸. La identificación de la cultura y o la creación como recurso, bien sea como producción de riqueza o como instrumento de cohesión social y su interdependencia con las nuevas tecnologías de la comunicación de las que debe ser abanderada, son los lugares comunes del discurso europeo sobre el arte y la cultura que parecen querer materializarse apresuradamente en estos proyectos. La ciudad, la vieja ciudad europea reconvertida en nueva urbe globalizada, es el escenario por antonomasia de la actualización de esta noción de cultura como foco de riqueza, por un lado, y como instrumento de cohesión en un campo social cuyas discontinuidades, desigualdades y disimetrías quieren abordarse ahora desde una perspectiva "culturalista". El papel de la cultura como pilar fundamental de la sostenibilidad de la ciudad globalizada queda articulado en un documento tan frecuentemente citado como es la *Agenda 21*, emitido por el IV Foro de las Autoridades Locales para la Inclusión Social de Porto Alegre en el marco del Foro Universal de las Culturas de Barcelona de 2004.

Esta noción de cultura como producción y recurso no se revela exclusivamente en las estrategias y los proyectos de los gobiernos y las instituciones internacionales sino que domina todos los aspectos del debate actual acerca qué es, de quién y cuál es el sentido de la cultura. Notemos la insistencia con que las así llamadas "industrias creativas" pretenden definir los términos de este debate, dando valor absoluto a los derechos de autor que gestionan en España entidades como la SGAE y VEGAP. En nombre de los autores y de la sacrosanta cultura de la que éstos supuestamente serían titulares, tales entidades están definiendo un nuevo perfil para aquello —el autor, el creador o el artista— que defienden, un perfil que poco tiene que ver con los principios ilustrados que aún utilizan para legitimarse.

Como apuntábamos al inicio, éste es también el ámbito en que se inscriben el discurso crítico y las prácticas de aquellos agentes —artistas, teóricos y activistas culturales— que se sitúan en la resistencia al programa ideológico neoliberal. Aquellas iniciativas que promueven la superación del sistema jurídico basado en el principio de propiedad, mediante nuevos marcos como Creative Commons

⁸ Los documentos emitidos en los últimos tiempos son innumerables. Ver el informe de *The economy of culture in Europe* presentado por KEA en octubre de 2006 o el documento *Comunicación de la comisión al parlamento europeo, al consejo, al comité económico y social europeo y al comité de las regiones. Comunicación sobre una agenda europea para la cultura en vías de globalización*, Bruselas 10/5/2007.

o la fórmula Copyleft, definen la cultura en idénticos términos productivos, aunque basculando polémicamente el sentido de la misma hacia nuevos modos de titularidad colectiva que priman la libertad de acceso e intercambio.

Los ensayos recogidos recientemente en el volumen *Producta50*, editado por YProductions y publicado por la Generalitat de Catalunya, abordan desde distintos ángulos este nuevo marco hegemónico de consideración de la cultura, revelando la ambivalencia y la inestabilidad semántica y política que implica⁹. Por un lado, como hace Emmanuel Rodríguez en la "Riqueza y la ciudad", se identifica en las "cuencas de cooperación" de la ciudad contemporánea la principal fuente de riqueza que explota el nuevo capitalismo cultural mediante fórmulas de "captura o incluso en la imposición brutal y arbitraria en las clásicas formas de salarización del trabajo". Por otro lado, la denuncia de los procedimientos específicos por los que se produce dicha "explotación", tal y como hacen María Ruido y Jaron Rowan en el mismo volumen¹⁰, parece realizarse, sin embargo, en nombre de los autoidentificados como productores culturales *sensu stricto* más que en nombre de la cooperativa colectividad mostrenca, objeto de expropiación, acercándose de nuevo al perfil de creador preconizado por la SGAE y VEGAP. En cualquier caso se insiste en el sentido de la cultura como recurso, ya sea cooptado a la colectividad o vampirizado a los creadores precarios. El hecho de abordar la cultura según presupuestos similares a los manejados por el capital marca un escenario de conflicto y de contestación, pero a la vez favorece y facilita los trasvases y las apropiaciones espurias.

9. YProductions (eds.), *Producta50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.

10. María Ruido y Jaron Rowan, "In the Mood for Work. ¿Puede la representación alterar los procesos de valorización del trabajo cultural?", en: VV.AA., *Producta50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*, YProductions eds., Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2007, pp.212-223.

11. "El artista como productor... cultural", en: Helena Cabello y Ana Carceller, (eds.), *UEM Testmadrid*, Universidad Europea de Madrid, Madrid, 2006, pp. 49-58.

12. Maurizio Lazzarato, "Traducción cultural europea y nuevas formas de producción y transmisión del saber", en: VV.AA., *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2004, pp.129-145.

En un texto que me pidieron unas amigas y que titulaba, con un guiño irónico a Walter Benjamin y al constructivismo, "El artista como productor... cultural", yo mismo intentaba apuntar algunas de las claves que el pensamiento de izquierdas había dado a la fusión semántica actual entre las nociones de creación y producción¹¹. Este proceso no era simplemente el resultado de la tendencia insaciable del mercado a traducirlo todo a términos que pudiera pesar, medir y valorar como producto. Lo que había ocurrido, más bien, como apuntaba Maurizio Lazzarato, es que las dinámicas generales del trabajo en la economía contemporánea, en su proceso de expansión y flexibilización se habrían acercado hasta confundirse con las que anteriormente distinguían a la excepción artística¹². En este contexto los términos *creación* y *creatividad* habrían dejado de ser patrimonio exclusivo del artista tocado por el genio, un ser marginal y bohemio dedicado desinteresadamente a seguir su impulso

de experimentación, para convertirse en una verdadera obligación aplicable a todos y cada uno de los miembros del cuerpo social.

Isabell Lorey ha descrito cómo la voluntaria precarización de sí con que el artista de vanguardia marcaba tradicionalmente su excepción respecto a la normalidad burguesa ha devenido instrumental dentro de la "gubernamentalidad", recogiendo un tema foucaultiano, de la sociedad postfordista, marcando el perfil del nuevo sujeto productor del Primer Mundo, flexible, autoempleado y precario —aunque no esté ya necesariamente vinculado al sector cultural y creativo¹³.

Pero la noción de producción no solo habría engullido a la de creación apropiándose de sus atributos, sino que también lo ha hecho simultáneamente con otra noción: la de *acción* o *agencia*, que durante los últimos años de la década de los noventa había sido rescatada y reivindicada por aquellos individuos que pretendían recuperar el potencial transformador de la práctica artística o discursiva. En ese sentido exprimíamos ese campo semántico en el libro que editáramos allá por 2001, *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*¹⁴. Lo hacíamos desde la convicción de que una reactualización radical del hacer autónomo, eje del arte moderno, serviría para romper el impás y devolver la dimensión política y la capacidad subversiva a unas prácticas artísticas que se alimentaban de los mismos modos de cooperación y subversión en funcionamiento en la masa social. El factor productivo no estaba, al menos explícitamente, en nuestra agenda de entonces.

Quien mejor nos ha explicado el porqué del desplazamiento de la noción de acción por el de producción ha sido Paolo Virno en su seminal ensayo *Virtuosismo y revolución*. Para él, el que ambas nociones sean hoy difícilmente separables no se debe a que las energías de la acción para la transformación social hayan sido absorbidas por la fiebre capitalista por producir bienes materiales. De hecho, el proceso podría interpretarse en sentido inverso: "En la época postfordista, es el trabajo el que cobra las apariencias de la acción: imprevisibilidad, capacidad de empezar algo de nuevo, *performances* lingüísticas, habilidad para la elección entre posibilidades por alternativas."¹⁵

Las transferencias semánticas entre acción, creación y producción dibujan un panorama en el que nadie puede reivindicar ya de un modo legítimo la figura tradicional del artista sin autoidentificarse simultáneamente como trabajador subcontratado de modo precario, normalmente por las instituciones culturales, o como gestor de recursos ajenos generados por las "cuencas de cooperación" de las que habla Emmanuel Rodríguez.

Querriamos, para finalizar, lanzar algunos interrogantes acerca del papel de las nuevas "fábricas" de producción cultural dentro de este contexto. ¿Son

13. Isabell Lorey, "Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales", en: *Brumaria* nº 7, 2007, pp. 237-250.

14. Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001.

15. Paolo Virno, *Virtuosismo y revolución. Notas sobre el concepto de acción política*, original italiano de 1993, en línea: <http://www.sindominio.net/biblioweb/pensamiento/virno.html>.

catalizadoras de la intrínseca potencia cultural autónoma de la colectividad o meras diseminadoras de un modelo social que se pretende constituirse en hegemónico? ¿Son respuesta a las demandas reales de una sociedad en transformación o son meros simulacros al servicio de intereses espurios? ¿Son fermento de cohesión e inclusión u operadores de espionaje social? Las respuestas no pueden ser aún definitivas y esta misma ambivalencia e indefinición debe tomarse como síntoma de apertura y de la existencia de un espacio para la negociación. Debemos advertir, sin embargo, que la tradición de instrumentalización de la cultura en nuestra historia reciente, así como la verticalidad institucional con que normalmente se ha producido la implementación de las políticas culturales en nuestro país nos recomienda mantenernos alerta.

A LA SOMBRA DE MEDIALAB-PRADO

Juan Carrete

Medialab-Prado es un programa del Área de Las Artes del Ayuntamiento de Madrid, un espacio orientado a la producción, investigación y difusión de la cultura digital y del ámbito de confluencia entre arte, ciencia, tecnología y sociedad (www.medialab-prado.es) [ver página 87].

Su principal objetivo es crear una estructura en la que tanto la investigación como la producción sean procesos permeables a la participación de los usuarios, para lo cual ofrece un espacio permanente de información, recepción y encuentro atendido por mediadores culturales, y convocatorias abiertas para la presentación de propuestas y la participación en el desarrollo colaborativo de proyectos.

Tras una primera etapa, que se remonta al año 2000, en el Centro Cultural Conde Duque, inicialmente con la denominación de Aula de Arte Electrónico y más tarde con el de MedialabMadrid, el programa se reubicó en el año 2007 en la Plaza de las Letras, en los bajos de la Antigua Serrería Belga, ahora en rehabilitación y futura sede definitiva de Medialab-Prado, nombre que recibió en alusión a su nueva ubicación junto al Paseo del Prado.

A la hora de plantearnos posibles modelos de interacción social y participación en un espacio dedicado a la cultura digital, era fundamental tener en cuenta precisamente las nuevas formas de relación, participación y creación colectiva que se dan en la red. Fenómenos como las comunidades virtuales de software libre, la Wikipedia o la categorización colectiva de contenidos en la Web, caracterizados fundamentalmente por el trabajo colaborativo, las redes de intercambio, la disolución de la jerarquía y la distribución de la autoridad,

pueden servir de inspiración a la hora de plantear modos de organización y gestión en un espacio físico dedicado a la cultura.

En un modelo así debería ser posible que cualquier usuario, sea éste un experto, un aficionado o un visitante que entra por primera vez en contacto con el ámbito en cuestión, pudiera intervenir en la marcha de las actividades, decidiendo en qué grado quiere tomar parte en ellas. El espacio físico debería funcionar como un lugar de encuentro y de intercambio de información y conocimientos entre personas con diferentes grados de especialización y provenientes de diferentes ámbitos del conocimiento.

Para poner en práctica este modelo, Medialab-Prado trabaja con formatos de gestión abierta, combinando las decisiones y orientaciones de expertos profesionales con las convocatorias abiertas para la presentación de propuestas que se desarrollan colaborativamente. En la realidad la dirección está distribuida, de forma que se ha creado una red de "comisarios", cada uno de los cuales coordina una línea de trabajo.

Entre los objetivos de Medialab-Prado se encuentra la organización de talleres de producción basados en el trabajo colaborativo. En estos talleres, artistas, científicos, programadores, estudiantes e investigadores de diversas disciplinas intervienen en un proceso de creación y aprendizaje colectivo, transparente y abierto al público en todas y cada una de sus fases, en el que la mezcla de conocimientos es un factor fundamental. Medialab-Prado quiere potenciar la figura del mediador cultural, que trabaja "a pie de calle" como receptor y dinamizador dentro del propio espacio de trabajo: investiga, orienta, conecta conocimientos y propicia el contacto entre todos los agentes (público, artistas, expertos, etc.) que intervienen en las diferentes actividades. A la vez, fomenta el uso de herramientas de hardware y software libre y de código abierto, insertas en el principio del libre acceso al conocimiento y del trabajo colaborativo, publica todos sus contenidos online (textos, imágenes y vídeos) —siempre con el beneplácito de los autores— bajo una licencia Creative Commons BY-SA.

Y finalmente, indicar que Medialab-Prado utiliza herramientas abiertas y compartidas para canalizar la comunicación y el desarrollo de las actividades entre los propios participantes. En este sentido, los foros actúan eficazmente como espacio para la comunicación entre desarrolladores y colaboradores de los talleres de producción y para el trabajo online previo y paralelo a la celebración del taller. Otra herramienta importante son las Wikis, en las que tanto la organización como los propios participantes cuelgan información de interés general relativa al taller en tiempo real, como el calendario de actividades, textos, seguimiento de los proyectos, imágenes, avisos, etc. Ambas plataformas están permanentemente abiertas al público general que desee realizar un seguimiento en tiempo real del desarrollo de las actividades.

Medialab-Prado trabaja con formatos híbridos, combinando seminarios, talleres y muestras expositivas para favorecer la interrelación y la simultaneidad

de los procesos de formación, producción, investigación y divulgación dentro del ámbito de la cultura digital. De esta manera el intercambio de conocimientos e ideas entre personas de distintas disciplinas, nacionalidades e intereses fluye de manera más eficaz y productiva dentro del espacio multifuncional que es el Medialab-Prado.

Medialab-Prado cuenta con un servicio de información y estudio sobre las distintas líneas de trabajo en curso: libros, documentos impresos, directorios de páginas Web, etc., ordenados temáticamente. En la selección de estos materiales se cuenta con el asesoramiento de los comisarios de cada uno de los proyectos. Además, los mediadores culturales, presentes en todo momento en este espacio de recepción y difusión, investigan y van incorporando nuevas informaciones, en función también de los comentarios y las conversaciones con los visitantes.

Los talleres organizados en Medialab-Prado se conciben como espacios de trabajo colaborativo, intercambio de conocimientos y formación teórico-práctica en relación con la cultura digital. El objetivo es crear una comunidad de usuarios activos: se trata de aportarles conocimientos y estrategias para que puedan desarrollar sus proyectos más allá del ámbito del Medialab-Prado, así como facilitar la creación de colaboraciones y contactos entre agentes locales e internacionales a largo plazo. La conjunción de nacionalidades y disciplinas ayuda sin duda a crear este ambiente de intercambio y enriquecimiento.

Existen fundamentalmente tres formatos de talleres: intensivos de dos semanas, creados a través de una convocatoria internacional abierta en torno a un tema concreto, se propone presentar proyectos que serán desarrollados colaborativamente, y bajo la guía de varios profesores, en grupos interdisciplinarios de trabajo. Para ello, una vez seleccionados los proyectos en esa primera convocatoria, se publica una segunda convocatoria para que todos los interesados (colaboradores) puedan participar en el desarrollo, sumándose a uno o varios de los proyectos elegidos, según sus propios intereses, conocimientos y disponibilidad.

Uno de los objetivos fundamentales de este formato es trascender el modelo de taller tradicional, en el que un pequeño grupo de expertos enseña y otro pequeño grupo de alumnos aprende. En este nuevo formato, el grupo de expertos incluye también a los propios participantes y, lo que es más importante, todo el proceso se abre al público en general (pues además de espectador puede convertirse en participante activo). Para hacer esto posible, los mediadores culturales acercan los conceptos de los proyectos al público general y ponen en contacto a las personas interesadas con los desarrolladores. Tras dos semanas de intenso trabajo, los propios desarrolladores muestran sus resultados en una exposición pública.

Más dirigidos a usuarios locales, se llevan a cabo pequeños talleres que tienen lugar por las tardes durante cuatro o cinco días seguidos. En general

estos talleres están enfocados a la adquisición de conocimientos y habilidades técnicas en distintos niveles. Las clases y la ejecución de ejercicios van siempre acompañados de la realización de un pequeño proyecto final o prototipo. En muchos casos son impartidos por usuarios activos de Medialab-Prado.

A lo largo de todo el año el espacio de Medialab-Prado está abierto como lugar de trabajo en el que se reúnen diferentes grupos de usuarios para trabajar sobre ámbitos concretos. En algunos casos estos grupos surgen como evolución de líneas de trabajo abiertas durante los talleres intensivos de dos semanas. Los objetivos de estos grupos de trabajo, que se reúnen semanalmente, van desde el desarrollo de proyectos y prototipos, discusiones teóricas, consultoría y ayuda para proyectos que ya están en marcha, hasta lugares puntuales de encuentro y de presentación de propuestas de colaboración.

El programa "Los jueves de Medialab" trata de ofrecer cada jueves por la tarde un lugar de encuentro para el debate, la reflexión y la presentación pública en torno a temas asociados a las líneas de trabajo en curso. Con ello se pretende afianzar un espacio de comunicación de la comunidad local con pensadores, creadores e instituciones sobre todo locales, pero también internacionales. Las sesiones se estructuran en forma de presentación o conferencia por parte de las personas invitadas, seguida de un debate entre todos los asistentes.

Los seminarios organizados por Medialab-Prado ofrecen un espacio de reflexión y debate asociado a las diferentes líneas de trabajo en curso. Paralelamente a los talleres intensivos de producción, se invita a especialistas de diferentes ámbitos para que aporten su punto de vista en torno a los temas planteados, de forma que teoría y práctica se apoyan mutuamente.

La programación de Medialab-Prado se estructura en diversas líneas estables de trabajo.

Interactivos? es una plataforma de investigación y producción acerca de las aplicaciones creativas y educativas de la tecnología. El objetivo es profundizar en el uso de herramientas de electrónica y programación para artistas, diseñadores y educadores, contribuyendo al desarrollo de comunidades locales de productores culturales en este ámbito.

El título "Interactivos?" contiene un signo de interrogación que se refiere a un cuestionamiento de la idea de interactividad en su uso más común: una "elección entre unas pocas opciones dadas". La palabra "interactividad" se entiende como una referencia a la creación colectiva con herramientas de *open hardware* y *open software*, en un entorno en el que los participantes pueden tanto aprender como enseñar cómo funciona la tecnología y donde además tienen la oportunidad de construir sus propios artefactos con la ayuda de otros.

En cuanto a la parte de investigación y reflexión teórica, *Interactivos?* pretende abordar una arqueología de las "nuevas tecnologías", indagando en los orígenes de las herramientas tecnológicas que utilizamos hoy en día.

Visualizar es un proceso de investigación abierto y participativo en torno a la teoría, las herramientas y las estrategias de visualización de información. Entre las actividades de esta línea de trabajo destacan los talleres internacionales de desarrollo de proyectos relacionados con la visualización de datos, en los que se han desarrollado piezas de software que abordan la visualización de información desde múltiples perspectivas: científica, urbana, informativa, cultural, social, medioambiental, etc.

La visualización de datos trata de hacer comprensibles grandes cantidades de datos por medio de su visualización, gracias a técnicas de estadística, diseño gráfico, programación, etc. Estas imágenes, en muchos casos dinámicas, muestran relaciones ocultas entre los datos y permiten extraer nuevas conclusiones que de otra manera permanecerían ocultas. El proyecto *Visualizar* quiere explorar las aplicaciones sociales, artísticas y culturales de la visualización de datos a través de un programa de actividades de reflexión, investigación y producción.

Inclusiva-net es una plataforma dedicada a la investigación, documentación y difusión de la teoría de la cultura de las redes. Su foco principal de estudio y documentación se centra en los procesos de inclusión social y cultural de las redes de telecomunicación y sus efectos en el desarrollo de nuevas prácticas artísticas y de producción crítica de conocimiento.

Laboratorio del Procomún es una de las líneas de trabajo dedicada a la reflexión y la creación de un discurso conceptual sobre el procomún —los bienes que pertenecen a todos y a nadie en particular—, y sus componentes se reúnen para debatir y planificar acciones que ayuden a concienciarse sobre su valor y sobre los peligros que lo amenazan. Este grupo está compuesto por expertos de ámbitos tan diversos como la filosofía, la ecología, la biología, el activismo, el hacktivismo, la química, la farmacia, la biología, el urbanismo, el derecho, la política económica o el arte, y siempre está abierto a nuevas incorporaciones.

El procomún es la nueva manera de expresar una idea muy antigua: que algunos bienes pertenecen a todos y que en conjunto forman una comunidad de recursos que debe ser activamente protegida y gestionada. Está constituido por las cosas que heredamos o creamos conjuntamente y que esperamos legar a las generaciones futuras. Pertenecen al procomún los recursos naturales como el aire, el agua, los océanos, la vida salvaje y los desiertos, y también Internet, el espacio radioeléctrico o las patentes farmacéuticas. Y también incluye abundantes creaciones sociales: bibliotecas, parques, espacios públicos, además de la investigación científica, las obras de creación y el conocimiento público que hemos acumulado durante siglos.

Los *encuentros Avlab* son reuniones para la presentación y discusión de proyectos de música experimental y electrónica, música electroacústica, plataformas de creación audiovisual online, arte sonoro y en general procesado de audio y vídeo en tiempo real.

Media(nera)Lab es una plataforma de experimentación y producción de proyectos para la fachada digital de Medialab-Prado, ubicada en la Plaza de las Letras. Se plantea como objetivo explorar las relaciones entre la fachada digital y el espacio público, experimentar con sus capacidades comunicativas, narrativas y de visualización, e indagar en su potencial para ofrecer formas de participación tanto en la recepción como en las distintas fases de producción de los contenidos.

TALLER DE PROTOTIPADO: LA HOSPITALIDAD COMO CULTURA Y COMO TECNOLOGÍA

Antonio Lafuente

Andoni Alonso

MediaLab-Prado lleva varios años situada frente al deber de reinventarse, ya sea porque se prevé un cambio de ubicación que multiplica la extensión, visibilidad y calidad de sus instalaciones, ya sea porque los usuarios que lo frecuentan o los políticos que lo financian sienten que algunos cambios son imprescindibles. Así, para pensar colectiva y cooperativamente los retos e incertidumbres que se avecinan, fuimos invitadas unas cuantas personas a presentar alguna propuesta y debatir sobre las alternativas. Nuestro texto responde a esta expectativa y solicitud¹ [ver página 88]. Su objetivo es mostrar la conveniencia de que MediaLab-Prado se consolide (en pleno proceso de reubicación en la restaurada Serrería Belga) como un espacio para la producción de prototipos. El argumento, basado en la experiencia que hemos aquilatado entre todos, se despliega en dos partes. Empezaremos prestando atención al modelo Interactivos, seguramente el principal activo que hemos atesorado en estos años, y centraremos la atención en los valores que lo han vertebrado. A continuación regresaremos sobre algunas reflexiones realizadas en el entorno del Laboratorio del Procomún, que buscaban dibujar un espacio acorde con su naturaleza híbrida, entre protocolos académicos, tácticas activistas, prácticas hackers y demandas ciudadanas. Y, ya en la segunda parte, intentaremos explicar sumariamente en qué sentido los imaginarios del prototipado deberían ser parte sustantiva de la cultura de MediaLab-Prado.

1. El proyecto se llamó "Pensando y haciendo MediaLab" y el registro de las sesiones está accesible en http://medialab-prado.es/article/pensando_y_haciendo_medialab-prado.

2. La noción de prototipo, como se verá más adelante, la usamos para explorar la viabilidad de procesos abiertos a la participación heterogénea de agentes, humanos y no humanos, cuyo objetivo no es solo la producción de algo, sino la movilización de una forma de entender las relaciones y los intercambios. El prototipo, cualquiera que sea el peso que queramos darle en nuestra argumentación, es una excusa para pensar otras economía políticas del conocimiento y la creatividad. Quien quiera llegar más lejos y explorar una casuística original y variada debería escuchar el curso que Alberto Corsín impartió en Medialab-Prado; cf. su "Culturas del prototipado", en <http://www.prototyping.es/prototyping/politica-modelos-y-prototipos>; también es muy recomendable el taller internacional que sobre esta problemática coordinaron en Medialab-Prado Alberto Corsín y Adolfo Estalella, cf. http://medialab-prado.es/article/prototyping_workshop.

3. En 2004 Miquel Vidal trató de justificar el uso en castellano del término *procomún* para entender el movimiento *copyleft*: "El viejo vocablo castellano 'procomún' —que alude a los espacios y recursos colectivos cuyo aprovechamiento y gestión se realiza de forma comunal— puede servirnos de forma más precisa y general que la expresión inglesa *copyleft* para encontrar un punto de conexión entre las distintas prácticas (musicales, literarias, de software libre...) que han surgido en los últimos años frente al *copyright* restrictivo. Desde una perspectiva jurídica, todos los ciudadanos tienen acceso libre a los bienes y recursos englobados bajo el *procomún*, aunque deben respetar ciertas reglas (que varían en cada caso). Es un derecho civil que no se ciñe exclusivamente al ámbito mercantil, sino que se inserta en una dinámica social mucho más amplia y compleja. De este modo, fomenta no sólo el beneficio económico de los autores (como hace el *copyright*), sino también el enriquecimiento creativo y comuni-

El modelo Interactivos y el laboratorio buscado

Hablar de prototipos² en MediaLab-Prado no es nuevo. Son muchas las conversaciones informales en las que hemos participado. Tantas, que creemos justificado decir que la apuesta aquí defendida no es una ocurrencia del momento, ni tampoco fruto de una moda pasajera. La noción de prototipo, explícita o implícitamente, ha venido siendo una especie de lugar común en el que han caído o encajado, uno tras otro, la mayor parte de los proyectos. En estos momentos creemos que el verbo *prototipar* es el mejor contenedor para el conjunto de las actividades que hemos venido desarrollando en varios lugares, dentro y fuera de su actual sede en la madrileña Plaza de la Letras. Viene al caso citar la expansión de la plataforma Interactivos? en México D.F., Lima, Nueva York y Salamanca, como tampoco está de más recordar el reconocimiento de Ars Electronica a sus métodos de trabajo. Sin duda, es en el entorno de las varias ediciones de programa Interactivos? donde MediaLab-Prado ha adquirido la experiencia en las prácticas del trabajo abierto, colaborativo, experimental, meritocrático y cosmopolita. Sin ánimo de fijar el significado de estos términos, sino más bien con la intención de abrir la discusión sobre el alcance de estas prácticas, nos animamos a describir, que no prescribir, lo que a nuestro juicio contienen estos términos:

- Abierto: accesible sin restricciones, tecnologías open source.
- Colaborativo: agenda horizontal, modulación in situ, objetivos abiertos.
- Experimental: contrastable, tentativo, procesual.
- Meritocrático: hecho por individuos, sensible al reconocimiento.
- Cosmopolita: sin fronteras, concursos internacionales, diálogos heterogéneos.

En otros textos anteriores hemos defendido la necesidad de que un espacio como el Laboratorio del Procomún³ logre ensamblar adecuadamente tres culturas cuya importancia en nuestro mundo es indiscutible: la cultura del rigor, la cultura del

compromiso y la cultura de la producción⁴. Hoy, un par de años más tarde, seguimos pensando que estas acotaciones siguen vigentes y, en consecuencia, merecen ser consideradas en nuestro debate sobre la institución que queremos⁵. Adaptadas para la ocasión que nos convoca, pueden resumirse en los siguientes términos:

Cultura del rigor. Hablamos de rigor para minimizar la tendencia al vaporware que muchas veces se percibe en las discusiones informales y abiertas, especialmente en los ámbitos de las humanidades y las ciencias sociales. En absoluto se trata de una nueva manera de acallar las disidencias o de silenciar a los no expertos. Y hay algunas tecnologías (wiki, por ejemplo) que permiten combinar la pluralidad, lo colectivo y la disidencia con lo público, lo individual y el rigor.

Cultura del compromiso. Para eliminar la sospecha de que trabajamos al margen de la realidad, inmersos en una burbuja de correligionarios, un discutidero académico, un chiringito de geniales u otro garito tecnofílico, hay que encontrar la forma de contactar con los colectivos de concernidos/afectados/interesados. Nada nos obliga a reproducir fórmulas periclitadas o a imitar conductas de otros laboratorios o instituciones. Puede haber nuevas formas de articular la obligación y el deseo de compromiso. Tardar demasiado en encontrarlas podría abocarnos a la irrelevancia característica de un club de buenos.

Cultura de la producción. Para hacer un lápiz o un mapa hay que discutir mucho sobre materiales, diseño, plazos, costes o distribución. Todo es producido desde una circunstancia concreta y local. Y así, cada producto nace del contraste de criterios entre los que lo piensan y los que lo hacen y, desde luego, entre los que lo fabrican o comercializan y los que lo usan o consumen. La cultura de la producción implica una economía del conocimiento que vertebré una pluralidad de actores que transitan por los espacios de la academia, la fábrica, el mercado o las finanzas.

tario de todos los agentes implicados en los procesos de transferencia de información y conocimiento." (Miquel Vidal, Presentación de las II Jornadas Copyleft, Barcelona, 2004; cf. http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=290). La noción de "procomún", en inglés "commons", se ha revitalizado en los últimos años y uno de sus momentos álgidos fue la entrega del premio Nobel de Economía a Elinor Ostrom por su trabajo sobre los bienes comunes (Ostrom, E. (1990) *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action* Ostrom, Elinor, Cambridge University Press). El *procomún* se ha extendido también a la producción intelectual en los entornos digitales casi desde su nacimiento, como lo muestra el trabajo de Lessig (www.lessig.org/content/articles/works/lessigkeynote.pdf), tanto desde el punto de vista legal (creación de las licencias Creative Commons) como teórico. Yochai Benkler en *The Wealth of Networks* extiende su aplicación al mundo de la propiedad intelectual (http://cyber.law.harvard.edu/wealth_of_networks/Download_PDFs_of_the_book), y para una aplicación expandida del concepto de *procomún* (cuerpo, medioambiente, ciudad, digital) vid. Lafuente, "Los cuatro entornos de *procomún*", http://digital.csic.es/cuatro_entornos_procomun.pdf.

4. Ver Antonio Lafuente, Andoni Alonso y Marcos García, "A Lab Without Walls. A Proposal to Reshape a Policy for the Commons", ponencia invitada al taller Free Culture Research Workshop, organizado por Berkman, NEXA e iCommons en la Harvard Law School el 23 de octubre 2009. http://medialab-prado.es/article/free_culture_research_workshop.

5. El texto fue presentado en Medialab-Prado, donde se discutieron este y otros documentos, y se presentaron un par de propuestas para reforzar la voluntad de contribuir a la cultura abierta. Documentar las actividades, emitir las en directo, aceptar preguntas y comenta-

Prototipo expandido y la hospitalidad como tecnología

Nuestra propuesta de un taller de prototipado no es más que una forma de nombrar y ordenar las buenas prácticas aquilatadas en Medialab-Prado. Implica, en consecuencia, reforzar el compromiso con la estrategia de Interactivos? y continuar la búsqueda de unas prácticas específicas, capaces de sostener una forma distinta de hacer cultura. La cultura, como aquí la entendemos, no

debería obviamente ser un espectáculo ni un bien de consumo, sino un instrumento, como lo son las herramientas funcionales, las semillas fértiles o las buenas metáforas, para promover un mundo más habitable e inclusivo.

ríos en tiempo real, subir a la red cuanto se hace, son prácticas que consideramos imprescindibles. Y pueden mejorarse si intensificamos el compromiso con las prácticas 2.0. Nuestra propuesta concreta (para el día de hoy) tiene que ver con dos iniciativas: una, promover en todos los proyectos un Open Notebook Laboratory que registre y haga accesible las prácticas concretas de cada proyecto, haciendo del *Do It Yourself* una seña de identidad característica de Medialab-Prado. La otra, a la que ya nos hemos referido otras veces con el nombre vIDEA, consiste en crear un archivo de piezas breves (ideas por minuto) que encapsulen las propuestas más intensas, más provocadoras y más espontáneas, intentando que ninguna idea quede huérfana. Ver http://medialab-prado.es/article/taller_de_prototipado.

6. Sobre estos asuntos, es difícil quedar decepcionado leyendo *nómada*, el blog de Juan Freire, <http://nomada.blogs.com/jfreire/>. No ocultamos el parentesco, que no identidad, de estas ideas con las movilizadas por el concepto *desing thinking* promovido entre otros por Tim Brown, ver Tim Brown & Jocelyn Wyatt, "Design Thinking for Social Innovation", *Stanford Social Innovation Review*, Winter 2010 (http://www.ssireview.org/articles/entry/design_thinking_for_social_innovation/). Parece, no obstante, que los furiosos de la moda del pensamiento de diseño están decayendo en beneficio de un nuevo mantra: Creative Intelligence, de Bruce Nussbaum en *co.design* (abril, 2011), "Design Thinking Is A Failed Experiment. So What's Next?", *Fast Company*, <http://www.fastcodesign.com/1663558/design-thinking-is-a-failed-experiment-so-whats-next>.

debería obviamente ser un espectáculo ni un bien de consumo, sino un instrumento, como lo son las herramientas funcionales, las semillas fértiles o las buenas metáforas, para promover un mundo más habitable e inclusivo.

El uso enfático que hacemos de la noción de prototipo reclama también algunas acotaciones que nos permitan avanzar colectivamente. La primera de ellas alude a la conveniencia de ensanchar su funcionalidad desde lo estrictamente artefactual hasta lo simbólico. O, en otros términos, que admitamos la necesidad de ampliar el concepto de prototipo para que no sólo abarque el diseño de objetos, sino también el de servicios, instituciones y redes. Así entendido, cabe prototipar asuntos como, por ejemplo, el desarrollo de instrumentos que mejoren la visibilidad pública de los sin techo o el diseño de un laboratorio de ciencia ciudadana en el centro de Madrid. Expandir la noción de prototipo no es sólo liberarla de sus sesgos digamos ingenieriles, sino también abrirla a la participación ciudadana, los problemas locales y la economía del don.

Un prototipo contiene la visualización de una solución provisional. Se hacen prototipos para ofrecer respuestas concretas a problemas definidos, algo que sólo ocurre cuando lo que visualizamos son formas concretas de acción o, en otros términos, prácticas al alcance de las manos y, en consecuencia, se nos presentan como tecnológicamente posibles, económicamente viables y políticamente recomendables. Prototipar es una actividad que tiene mucho que ver con dibujar, modelar o modular (el trabajo de los diseñadores), pero también con la cultura *hacker*, lo que implica dejar los resultados abiertos a la injerencia de otros. No se prototipa en soledad,

para uno mismo. Prototipar no es lo mismo que problematizar o conceptualizar, como tampoco crear algo que se parezca al resultado final que se busca porque, al contrario, se prototipa para que los involucrados participen, y así estimular las críticas, experimentar con las insuficiencias o contrastar las alternativas. Estamos entonces hablando de una actividad de naturaleza colectiva, empática y visual. Prototipar algo es situarlo al borde de su producción, justo antes de que aparezcan los problemas de propiedad intelectual que pueden obstaculizar el ensanchamiento del bien común⁶.

Hay muchas cosas que nos gustan de Medialab-Prado y creo que este texto no ha sido mezquino a la hora de reconocerlas. Pero hay una que nos entusiasma y sobre la que no se habló nunca mucho. Nos referimos a la noción de *hospitalidad* o, en otros términos, a esa capacidad para la empatía y para dar acogida a las ideas de los demás o para transformarse en una plataforma ciudadana en la que la gestión se concibe como un servicio público. La hospitalidad es un qué y también tiene un cómo. Desde la *Iliada*, pasando por Kant y Lévinas, reconocerse en el xenos, en el extranjero y lo extraño, es reconocerse como humano. Todos en algún momento, afirma Illich, somos xenos y necesitamos de la hospitalidad o nos encontramos con un otro que la demanda como extranjero⁷.

Esta condición de extranjería de las gentes ordinarias respecto de la ciencia o el conocimiento experto es el fundamento que sostiene el debate sobre las dos culturas⁸. Y es también el problema para el que Haque busca una solución imaginativa. En un laboratorio, como indica Usman Haque⁹, la comunidad que lo sustenta, si quiere estar abierta a nuevas incorporaciones, ha de presentarse como una estructura granular que favorezca la participación, aun cuando se trate de gentes con intereses discrepantes y dispuestos a grados de involucración parciales, intermitentes o esporádicos. No queremos ser más ingenuos de lo imprescindible, pues como nos enseñó Derrida la auténtica hospitalidad es tan necesaria como imposible¹⁰. Aunque nos dejemos influir por la mejor filosofía, también nos hemos expuesto sin protección a la cultura hacker y aprendido que, con frecuencia, no sólo la pureza obsesiva o la perfección son una

com/1663558/design-thinking-is-a-failed-experiment-so-whats-next; ahora son ejércitos los que ven muchos problemas en el concepto de design thinking, ver por ejemplo el post de Helen Walters, también en *co.design*, "Can Innovation Really Be Reduced To A Process?", <http://www.fastcodesign.com/1664511/can-innovation-really-be-reduced-to-a-process>.

7. Cf. Illich, "Hospitality and Pain", donde se traza una historia de la hospitalidad desde la *Iliada* hasta la actualidad; en http://www.davidtinapple.com/illich/1987_hospitality_and_pain.PDF.

8. En este punto tiene sentido recordar que esta polémica inaugurada por Snow puede ser descrito no como un conflicto entre ciencia y humanidades, sino entre expertos y legos, ver Antonio Lafuente y Tiago Saraiva, "El espejismo de las dos culturas", *Claves de razón práctica*, 120: 63-69, 2002, <http://digital.csic.es/handle/10261/2858>.

9. Vid. "Usman Haque and granularity" (23.12.2010) en el blog *The Funambulist*, (<http://thefunambulist.net/2010/12/23/interviews-usman-haque-and-granularity/>), donde Haque explica las posibilidades de participación en entornos supuestamente tan inaccesibles para el público común como el urbanismo y el diseño arquitectónico. En *Haque Desing+Research*, se ofrece un listado de proyectos más que interesantes basados en esta filosofía de la granularidad, <http://www.haque.co.uk/index.php>.

trampa autodestructiva, sino que los hechos demuestran que un consenso aproximado basta para lanzar una idea y esperar de la comunidad sus críticas y comentarios. O, trasladado al tema que nos ocupa, estamos seguros de que la supuesta naturaleza aporética de la hospitalidad puede ser minimizada si configuramos nuestros proyectos o instituciones bajo el prisma de la granularidad, una estrategia que puede aceptar desde personas que dicen saber poco a quienes ostentan saberes sofisticados, dedicaciones obsesivas y emotividades paradójicas. La granularidad, entonces, es la tecnología que favorece la participación y que hace crecer la comunidad. Lo comunitario, por otra parte, demanda habitualmente la presencia de mediadores que hagan networking sin amenazar la heterogeneidad o la diferencia y, sobre todo, que enreden a partir de lo que hay y no de lo que piensan que debería haber. Un mediador nunca imitará las maneras del gurú, sino que se ofrece desde la cultura del cuidado. A veces la mediación no es un gesto más o menos empático y adopta la forma de un reto topográfico, por ello es agradable ver que las paredes de Medialab-Prado se convierten en una pizarra de trabajo o que en la sala se realizan varios proyectos/encuentros simultáneamente, como también que su mobiliario se mueva cada día en la búsqueda de nuevas configuraciones más amables. Cuando pensamos en esta cultura de lo abierto lo fácil es hablar de sinergias, cooperación o escasez de recursos, pero es mejor imaginar esta congestión como causa y efecto de la generosidad, las infraestructuras y las buenas maneras. El reto entonces está claro: hacer que el espacio público tenga la configuración más apropiada en beneficio de la hospitalidad.

10. Es inmensa la literatura sobre la cuestión de la hospitalidad en Derrida. Aquí daremos una sola referencia para quien quiera explorar esta ruta, ver Mark W. Westmoreland, "Interruptions: Derrida and Hospitality", *Kritique* 2(1): 1-10, 2008, http://www.kritike.org/journal/issue_3/westmoreland_june2008.pdf.

II. ¿EN QUÉ MEDIDA LO POÉTICO PUEDE SER POLÍTICO?

MADRID, 15-M: LO POÉTICO POLÍTICO

Guillermo G. Peydró

¿En qué medida puede lo poético ser político, evitar la esterilización inevitable del negocio del arte contemporáneo, provocar algún cambio real? Quizá las miles de personas levantadas de pronto por toda España contra la corrupción del sistema actual tengan algo que decir. La Puerta del Sol de Madrid, corazón inicial y simbólico de la protesta, se ha establecido espontáneamente desde el 15 de Mayo de 2011 como un ágora ciudadana de discusión política y creativa, dividida en comisiones de trabajo horizontales, organizadas por especialistas en cada materia; desde Vivienda a Empleo, Comunicación Audiovisual, Artes, Derecho o Economía. En ellas se hace poesía crítica, se habla sin miedo. Se habla de lo que no suele o no puede hablarse en la política oficial: reforma de la ley electoral para combatir su bipartidismo tácito, medidas de austeridad aplicadas —también, o especialmente— contra los privilegios sangrantes, castigo a los bancos y empresas que laven dinero en paraísos fiscales (según el Observatorio de Responsabilidad Corporativa, los utilizaron en 2010 el 82% de las empresas del IBEX 35), regulación de los sueldos y actividades de políticos y de banqueros "rescatados" con dinero público, reducción drástica del número de representantes políticos locales y sus comitivas, pedagogía del decrecimiento económico hasta una posición sostenible y humana. Recuperación, en fin, y de acuerdo con todo lo anterior, de los derechos laborales conquistados por el Estado del Bienestar, para frenar lo que Ignacio Escolar ha llamado la actual "contrarreforma del modelo social europeo". Islandia y las revoluciones árabes son la inspiración práctica; el París del 68, la inspiración poética.

En el movimiento coexisten dos dinámicas: la acampada de Sol como "ciudad ideal", en miniatura, por un lado; y por otro, los debates sobre reformas legales específicas a defender en el mundo real. La segunda es la razón de ser de la primera; la primera otorga visibilidad y fuerza expansiva a la segunda, que ya es internacional. El posible desajuste entre ambas, tan criticado por restar fuerza al movimiento, deriva quizá de la coexistencia de dos instantes temporales distintos en un mismo espacio, el presente y futuro de la protesta: la acampada, con su subdivisión en espacios de trabajo y comunicación libre y horizontal para una sociedad ideal es la escenificación del futuro hipotético que vendría tras el éxito de los debates, que ocurren en presente. Ese desajuste, lejos de restar fuerza al movimiento lo retroalimenta de forma decisiva: pase lo que pase en Sol, una nueva conciencia de responsabilidad política se ha propagado por toda la sociedad española partiendo de esa plaza. Pase lo que pase con Sol, atacada desde cada vez más sitios en su tercera semana, es ya por ello un triunfo incontestable porque ha provocado un cambio real en la sociedad española.

¿Y qué papel concreto tiene el arte dentro de la feliz utopía de Sol? En las asambleas de las comisiones de Artes se piensan representaciones escénicas o gráficas que hablen sin eufemismos del conflicto abierto: 43,5% de desempleo juvenil, vivienda inalcanzable e irreconciliable con los sueldos (de haberlos), hipotecas hasta la vejez, contrataciones temporales sin garantías legales, becarios sustituidos por más becarios cada tres o seis meses para no renovar contratos fijos, políticas de deslocalización del trabajo que pasan por Expedientes de Regulación de Empleo. Los carteles que se dibujan sin pausa resumen la crisis en citas y metáforas visuales: "Por una educación que enseñe a pensar", "Error 404: Democracy not found", "La violencia es el miedo a los ideales de los demás", "Si no nos dejáis soñar no os dejaremos dormir"... En un pasacalles, los artistas del 15-M hacen poesía política: el Circo Quince de Mayo, dividido entre trabajadores y banqueros con aros de circo, recorre las calles, y éstos últimos tientan a la gente con fajos de billetes de 500€ para que entren por su aro haciéndose con una hipoteca; los trabajadores, a su vez, son perseguidos por fantasmas con la palabra "Hipoteca" escrita en su espalda, que los van acosando hasta subirse a sus hombros y hacerlos caer. Cada vez que algún transeúnte desprevenido está a punto de meterse por el aro para coger el billete, todos los trabajadores le advierten del peligro con llantos y gestos trágicos. Es poesía pensada desde el suelo, como objeto sin aura pero brillante; poesía política directa, catártica, útil, que hace del humor y la no violencia sus mejores armas. Poesía para tiempos de crisis —ni decorativa ni elitista, efímera y no consumible—, reconocible por todos como poesía que les apela, y que en cuanto tal, les integra dentro de la *escultura social*. Arte, desde las *performances* a la cartelería o las esculturas de reciclaje (por ejemplo, un magnífico espanta-banqueros), verdaderamente crítico y descarnado, no consumible o esterilizable por ningún

museo. Arte que nunca entraría (¿o quizá sí?) en la Sala de Arte de la Ciudad Financiera de Boadilla del Monte, propiedad del Banco Santander.

A su alrededor, y bajo el movimiento entero de una plaza permanentemente vigilada y amenazada de desalojo por la policía, late Joseph Beuys y su poética de la creatividad individual como fuente primera de regeneración política, una revolución que pasa por fórmulas de democracia mucho más participativa y acciones subsiguientes de creatividad en común (el huerto central sería un primer eco de su plantación colectiva, regeneradora, de siete mil robles en la ciudad de Kassel). En Sol se ejercitan intuitivamente cada día las enseñanzas de Beuys y su fotografía-acción "La revolución somos nosotros", o las de Barbara Kruger y sus conflictos de citas e imágenes (por ejemplo, su adaptación de Descartes, "Compro, luego existo", reinventada aquí como "Pienso luego estorbo"), que son relecturas y desmontaje de imágenes-símbolo cargadas de prejuicios que consumimos pasivamente en los medios de comunicación, y que de una manera u otra se nos van quedando dentro. Sobre los labios de una modelo en lencería en un anuncio de una tienda de ropa, una pegatina: "Esto es sexismo". Sobre el enorme cartel de L'Oreal que preside la plaza (cuyas últimas cuatro letras han servido al nuevo letrero de "Democracia Real"), una imagen de Himmler, jefe nazi de las SS, tocado con orejas de Mickey Mouse, el símbolo del euro, y un texto: "No nos representan" (imagen, por cierto, visible desde el campamento, siempre en relación a la estatua ecuestre del rey Carlos III, lo que añade nuevas capas de significación). Difícil sintetizar mejor en un icono lo que los "indignados" entienden por catástrofe neoliberal con su perversión de la política, su fusión de control criminal, entretenimiento y tiranía económica, tal y como fue analizada por Naomi Klein en *La doctrina del shock*¹ y que ahora ha adaptado Winterbottom en forma de ensayo audiovisual.

Desde el primer día, el ágora de Sol es además un organismo con memoria: un archivo central se encarga de recopilar cuidadosamente todo el material que llega de los voluntarios en forma de fotografías, vídeos, pancartas, documentos. Todo ese material, bajo una licencia Creative Commons, estará organizado y disponible gratuitamente para su uso por parte de los investigadores o creadores que quieran trabajar con esas imágenes. Lo cual vendría a reivindicar en forma y fondo la filosofía de la libertad de información —Wikileaks sería el máximo exponente a día de hoy—, así como el libre intercambio de imágenes, oponiéndose frontalmente a la filosofía mercantil del copyright, que dificulta toda relectura y redistribución de las imágenes (ejercicio político fundamental) con cargas económicas inviables para creadores individuales. Un archivo desde donde hacer pedagogía de la imagen, desde donde aprender a releer imágenes conflictivas a través del montaje, heredando con ello, por cierto, el trabajo de nuestro mejor ensayista audiovisual, Basilio Martín Patino, que releyó como nadie las imágenes oficiales del franquismo, que retrató como nadie el

1. Naomi Klein, *La doctrina del Shock. El auge del capitalismo del desastre*, Barcelona, Paidós, 2007.

Madrid trágico del siglo XX, y que estos días graba sin descanso con su equipo en la Puerta del Sol, entusiasmado, expectante. En conexión con esta memoria central, situada en el centro de la plaza, otra carpa se encarga de organizar equipos audiovisuales que producen informativos autogestionados, dejando también un espacio para la creatividad individual, casi al modo en que Chris Marker organizaba sus Grupos Medvedkine de obreros cineastas, pero con un importante cambio: las herramientas de trabajo cinematográfico se han democratizado, con casi una cámara por persona, y los trabajadores precarios o en paro que se manifiestan saben utilizar esos medios, hacer una edición rápida y subir su vídeo a Youtube sin coste alguno.

En Sol se ha puesto en práctica intuitivamente todo lo hablado y lo que se deriva de este libro: silencio político, arte verdaderamente crítico en espacios públicos, hacktivismo. Confluye en Sol la juventud más preparada de toda la historia española, una juventud sin trabajo pero en algunos casos con varias carreras y varios idiomas, expertos en tecnología, conectados en número masivo a través de las redes sociales, incluso internacionalmente, y suficientemente preparados para reconocer al instante las torpes distorsiones de unos medios de comunicación demasiado desfasados y sospechosos respecto a la Red. Medios que son portavoces de los poderes políticos y que insisten con ellos en que la salida a esta crisis pasa por premiar a quienes la produjeron, con despidos más fáciles, recortes en la Sanidad y más impuestos cargados sobre las rentas más bajas. Una salida que no cambia en nada las causas que la ocasionaron y que aboca sin remedio a una nueva crisis en cinco años, como alertaba alguien no menor, el expresidente Felipe González, en una entrevista en el 2009 para *El economista*. Es a este planteamiento al que responden iniciativas como la del libro *Reacciona*², a modo de breve introducción de los atropellos más sangrantes que ocurren a día de hoy ante nosotros, o la del equipo de economistas franceses que ha publicado un *Manifiesto de Economistas Aterrados*³. Y es precisamente a este planteamiento al que respondían 35.000 personas la medianoche del viernes 20 de mayo con un grito mudo que helaba la sangre: un silencio político como el que días después recorrerá la Puerta del Sol en protesta por la brutalidad policial por el inútil desalojo de la acampada de Barcelona, y que estremecerá la Embajada francesa en protesta por la represión con gases lacrimógenos de la acampada en Bastille. Un silencio político emocionante para contrarrestar esos golpes de los *Mossos d'Esquadra* sin placas de identificación a jóvenes que resistían pacíficamente en el suelo, y también para contrarrestar los ladridos nerviosos de las televisiones del *Tea Party*

español, decididamente incendiarias y al margen de toda regulación ética o periodística.

Dos días después de ese grito mudo del 20M, el PSOE era barrido del mapa electoral en las elecciones municipales y autonómicas por haber

2. VV.AA., *Reacciona*, Madrid, El País-Aguilar, 2011.

3. VV.AA., *Manifiesto de economistas aterrados*, Sevilla, Ediciones Barataria, 2011.

traicionado su programa electoral en favor de las mismas recetas neoliberales que causaron la crisis. La oposición conservadora, que se frota las manos con un triunfo aplastante (y sin embargo muy inferior en términos absolutos al porcentaje de abstenciones, 33% de abstenciones frente a un 24% de votos al PP, si se contabiliza el total de ciudadanos con derecho a voto), tampoco parece tranquila. Y no debería estarlo: estas reivindicaciones, cantadas como poesías por labios que aprenden estos días de mayo a gritar versos por primera vez, no van a terminar porque se caiga el gobierno actual. Si quienes vengan después siguen promoviendo políticas de desajuste extremo entre privilegios de unos pocos y humillación del resto, nos pillarán a todos, gracias a Sol, prevenidos. Y la poesía, como todo arte decididamente ignorado e inútil en este mundo de consumo feroz donde no tiene cabida porque no se puede consumir —lo explicó Pasolini hace tiempo—, volverá entonces para recordarnos que aunque se nos intente convencer, no todo puede ni debe consumirse (o tragarse), y al final de todo siempre queda el hombre. Y es esa poesía del hombre la que volverá para susurrar, con Walt Whitman, poeta de la Democracia (real), aquel verso conciso, claro, desde el suelo: *Resist much, obey little*.

3 de junio del 2011

CONQUISTA BÁSICA (LOS TIEMPOS DRÁSTICOS CADUCAN)

Javier Peñafiel

Hace un tiempo ya, en noviembre de 2001, viajaba por primera vez a Sao Paulo; en septiembre había estado en Nueva York donde pude ver en directo, en ese tiempo que llamamos real, el colapso de las torres. Después de la experiencia estaba "sobre-emocionado"; el contexto en Brasil era muy diferente al que abandonaba en NYC, viviría el momento preliminar de la llegada de Lula al poder. Sao Paulo es una ciudad de embalajes, en todos los sentidos posibles. La democracia de los porcentajes desde Europa es nombrada por algunos como "una higiene democrática", y desde Latinoamérica como "una pacificación de la realidad"; en esos días fotografié una urna de votación con una bolsa de aspiradora en su interior —*Vacuum Cleaner*—, en un acto que tenía mucho de ritual y de fantasmal. Los actos administrativos de la política institucional se superponían a los de una conquista emocional y viceversa. Titulé el proyecto de conversaciones que me había llevado allí *Escritorio*; fueron conversaciones grabadas en automóviles en la ciudad Sao Paulo, y me repetía a mí mismo: *Conquista básica te vuelvo a pedir que te definas* [ver página 89]. No quise trabajar como urbanista ni como antropólogo, prefería el estatuto de un artista que imita la voz de cualquiera.

Pasados los días de conversaciones, acontecimientos y radicales situaciones, escribí una frase para mi estado de ánimo durante todo el proyecto: *escribir de pie sabe a tinta* se convirtió en mi nota preferida como despedida a todos los que habían colaborado, a mis amigos desde entonces.

He vuelto a observar ese trabajo de hace una década junto a otra operación que hice en 2008, esta vez al ganar un concurso público para una intervención

artística temporal en un evento espectacular tan polémico como la Exposición Internacional Agua y Desarrollo Sostenible en mi ciudad natal, Zaragoza. Titulé el trabajo *Agua incondicional*, y coloqué mediante ocupaciones murales muchas fotos de una urna, un número exagerado. En esas urnas se descongelaban dos gelatinas heladas, una de color rojo sangre y otra incolora, hielo sin teñir, agua helada que se mezclabas en el interior al caer desde la ranura. Un texto acompañaba esas fotos: "la propiedad del agua no es transparente".

Me invitáis a escribir y tomar notas también sobre el silencio y la política; entiendo esos dos lugares como momentos de una negociación, donde la temporalidad que se expresa en la actividad artística cobra un sentido antagonista. De todos mis trabajos, el que más se refiere a ese antagonismo es *Agenda de caducidad de los tiempos drásticos*, que presenté en la 28 Bienal de Sao Paulo, a través de una publicación (12.000 ejemplares gratuitos) y una conferencia dramatizada junto con la actriz Marisa Orth [ver página 90], donde hacíamos de usuarios peculiares de la mutación de los tiempos del melodrama sentimental, del capricho institucional y de la introspección del fatalismo. Entre otras cosas, la *Agenda* quiere proponer una resistencia a la economización del tiempo. Quiero reproducir a continuación una parte del proyecto, que tiene versiones en portugués para la 28 Bienal; en castellano contó con la curaduría de Ivo Mesquita y Ana Paula Cohen para el MAC de Santiago de Chile, y recientemente en inglés para una muestra en el Royal Art College.

Agenda de caducidad de los tiempos drásticos

Esta agenda quiere colaborar en la caducidad de los tiempos drásticos (los tiempos del capricho institucional, del melodrama sentimental y de la necrofilia del mundo final, entre otros).

La agenda anticipa algunas mutaciones previsibles de lo que hoy por hoy conocemos como "días" y se arriesga a imaginarlos en un futuro inmediato.

Esta agenda es practicable y pretende ser porosa. Algunas sugerencias y documentos recientes se publican a modo de primera caducidad para ser nuevamente interpretados y manipulados por placer.

Tipología de los días:

En los días similares, la productividad no impide la existencia de espacios liberados de tiempos drásticos que convierten ocio, tedio y trabajo en un único producto.

La aparición de los días similares hizo posible que la ciudadanía continuara trabajando sin repetición. La creatividad es la cognición de los días similares; su cadena de discontinuidad. Los días similares son de alta porosidad, absorben todo en su tiempo de coincidencias, la capacidad temporal es enorme. Las mañanas de todo un mes pueden coincidir, los mejores placeres se acumulan en los días similares.

Pero son días de luz artificial. Los tiempos drásticos al caducar se llevaron la luz del día tal como la entendíamos, como la continuidad de la noche.

Los días impropios son bien divertidos, durante ellos se vuelve a hablar. Las egoístas personas monofocales mutan en generosos dialogantes, los tímidos convierten su pasividad en una elocuencia vinculante. Esos días hacen olvidar la frase "no verbal, tuyo por escrito", que era una condición de vida en los tiempos drásticos.

En los días propios se viven las preocupaciones adhesivas, se quedan con nosotros a lo largo del día, es muy fuerte la sensación de sentirse ensimismado. Pero lo que es bueno para la autobiografía es malo para la ligereza. En los días propios todo pesa más. Se establecen récords de pasos como la mayor velocidad. Los días propios son los más sostenibles por esa extrema lentitud que lleva al ahorro energético y a cierta caricatura de espíritu. Son días inútiles para desdramatizar el tomarse tan en serio, siempre viendo el mundo en primera persona. Pegadas a uno mismo se ahogan todas las experiencias vividas.

Los días del plural son una continuación de la idea drástica de la ciudadanía como porcentaje, pero lesionan menos. En los días del plural la hiperactividad está garantizada, todo se reproduce en formato de festival, el ocio adquiere una forma dictada por la mayoría. Es el lugar del número mayor. Millones de coches transitan al mismo tiempo, una persona puede conducir dos a la vez en un extraño concierto a cuatro manos y dos volantes. Las personas en estos días se desdobl原因 para llegar a todo, multiinstrumentistas de una proliferación sin freno. Las vocales son al ruido lo que las consonantes a polución, la cacofonía está garantizada. En esos días se habla de la tercera persona del plural, un nuevo organismo institucional que garantizará un colapso brutal a quienes eligieron en su día la práctica masoquista continuada.

Los días impropios resumen la temporalidad de cada uno en un ejercicio de profilaxis rigurosa, son días científicos para todo, es prioritario investigar.

Los días similares hacen fácil desdramatizar el amor y dramatizar el humor. Al transitar por esos días encontrando coincidencias continuamente el efecto sorpresa no se debilita, sino que se convierte en un mundo sorprendido. A eso le acompaña la dulce sensación de no saber si llorar o reír. También se confunden tedio y ocio, trabajo y descanso, y una bella sensación de despreocupación fluye por esos días.

Una persona que habita sólo esos días resultará fácilmente reconocible por su melancolía nada regresiva.

Las tipologías sirven especialmente en los días del común. En el tiempo en común las personas han rechazado las estadísticas, no existe la comercialización de la comunidad en esos días. Ni la palabra público, ni la palabra asistencia. Con el paso de esos días las personas adquieren cierta inmunidad al consumo drástico.

Réplicas de la multiplicidad son adoradas mediante rituales laicos que preocupan a quienes prefieren los días menos compartidos.

Los días propios aplican el exceso de vida en tiempo real.

El día impropio no tiene pormenor. A los que buscan el temor, los días impropios les resultarán difíciles de vivir. Por el contrario, los sonámbulos encontrarán una buena peregrinación, incluso un calendario seguro para deambular bajo control.

Al día impropio no hay que darle la espalda porque vive de traición, piensa siempre en la melancolía del día siguiente.

En los días del común el arte público se hace innecesario y la naturaleza hace un pacto con lo real, tan íntimo que nada está separado. Las viviendas unifamiliares son imposibles en los días del común, el trayecto en automóvil es innecesario porque se volvería eterno desde el momento de salir del garaje. Todo transporte es público y cada billete se repite sin lucro.

En los días similares el tiempo es provisional.

En los días del común las personas tienen privilegios de atleta y consiguen elaboradas condiciones ergonómicas.

La geometría, el caos y las medidas regulares mutan en cálculos corruptos. Un narcisismo suave hace que los tiempos sean líquidos y se temen inundaciones.

En los días del plural las preguntas proliferan. La industria farmacéutica aumentó todavía más convirtiendo a los ciudadanos en consumidores por adicción y no por necesidad. Las conversaciones telefónicas son imposibles, sólo la escritura comunica. En esos días la polifonía es tan alta que nadie puede distinguir una sola voz. Inapropiados para hablar, abusamos de las notas.

En el plural los juegos en común se han vuelto casi perfectos, un código erotómano que sucede alegremente.

En los días similares es difícil conocer la hora determinante que diferencia cada día. Los recuerdos ya no sirven como marcas.

Minutos propios hacen las horas doradas hasta la llegada de las lluvias.

En los días impropios la responsabilidad y la culpa se hacen cargo de todo, quien no comprende cada proximidad envejece pronto, perfeccionando la muerte.

Una extraña calma sucede al pasar de un tipo de día a otro, algo así como una conclusión de lo personal. Las identidades cristalizan respondiendo a métodos, pero sorprenden con una última forma, imposible de prever.

Desde entonces han pasado muchas cosas, el casino financiero ha tomado la iniciativa de la expropiación del dinero público con el amparo de la clase política que ha gestionado la corrupción de la economía desde los ochenta. En ese proceso queremos construir un antagonismo radical, no una participación sino una desobediencia, algo más que un descontento. Se trata de una gran creatividad que reivindicamos para la auditoría política del común. De eso trata el interpelar al fatalismo: de impedir el melodrama, de sustituir el "no todos visibles, nada transparente", por "todos visibles, todo transparente".

29-07-2012

UN CASTILLO EN RUINAS, LA DECODIFICACIÓN DEL IMPERIO

Daniel García Andújar

Guiar, manipular, interpretar, filtrar, condicionar, orientar, mediar, priorizar, jerarquizar...

Nos dirigimos al Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial (el Monasterio de El Escorial), que como saben es un gran complejo (palacio, el propio monasterio, museo y biblioteca) que se encuentra en San Lorenzo de El Escorial, municipio situado a 45 km. al noroeste de Madrid, en la Comunidad de Madrid (España). El nombre de El Escorial se debe a unos antiguos depósitos de escoria procedentes de una ferrería de la zona de donde tomó su topónimo la aldea ubicada en las proximidades del lugar, donde se construyó este monumental complejo. Fue mandado construir por el rey Felipe II para conmemorar la victoria de San Quintín, el 10 de agosto de 1557, sobre las tropas de Enrique II, rey de Francia, y para servir de lugar de enterramiento de los restos de sus padres, el emperador Carlos I e Isabel de Portugal, así como de los suyos y los de sus sucesores. La planta del edificio, con sus torres, recuerda la forma de una parrilla, por lo que tradicionalmente se ha afirmado que esto se hizo así en honor a San Lorenzo, martirizado en Roma asándolo en una parrilla y cuya festividad se celebra el 10 de agosto, el día que tuvo lugar batalla de San Quintín; de ahí el nombre del conjunto y de la localidad creada a su alrededor. Prestigio y poder sobre la escoria, como conmemoración de la victoria y en honor a un martirizado. Lorenzo, a su vez, fue uno de los siete diáconos de Roma, y encargado de administrar los bienes de la Iglesia. Por esta labor es considerado uno de los

primeros archivistas y tesoreros de la Iglesia, y es el patrón de los bibliotecarios. Todo un juego de metáforas y una inspiración para cualquier artista que se precie. Ahí queda.

Pero en esta ocasión nos centraremos en la impresionante inversión y el especial cuidado de su biblioteca. Felipe II cedió para la misma los ricos códices que poseía y para su enriquecimiento encargó la adquisición de las bibliotecas y obras más ejemplares, allá donde se encontraran. Fue proyectada por el arquitecto Juan de Herrera que, además de la misma, se ocupó de diseñar las estanterías que contiene. Los impresionantes frescos de la bóveda del techo emulan las pinturas de Ghirlandaio en la Biblioteca Apostólica Vaticana. Está dotada con una colección de más de 40.000 volúmenes de extraordinario valor, y se ubica en una gran nave de 54 metros de largo, 9 de ancho y 10 metros de altura, con suelo de mármol y estanterías de ricas maderas nobles primorosamente talladas. Sin duda, Felipe II, entonces el monarca más poderoso de la Tierra, quiso emular la Biblioteca de Alejandría reuniendo aquí la sabiduría de un mundo en cambio constante y difícil de abarcar, en una permanente ampliación de su extensión y complejidad. Felipe II no reparó en gastos, además de adquirir numerosas bibliotecas privadas y los libros que le ofrecían los mercaderes, hacía encargos directos para buscar libros en ciudades como Amberes, Colonia o Núremberg. Los embajadores en París, Roma y Venecia recibieron instrucciones para que compraran libros preciosos y los manuscritos que ansiaba. De este modo comenzaron a llegar a El Escorial remesas de libros y documentos, a los que se unieron los que algunos cortesanos legaban al rey en su testamento y los que otros copistas producían. Felipe II concibió su gigantesco cofre de piedra para que contuviera una réplica de todo un mundo inabarcable, el mayor edificio de Europa, un gigantesco contenedor de muros de granito ensamblados sin ornamento, una metáfora inagotable del Poder con mayúscula.

A esta colosal obra se le uniría otra, la del Archivo General de Simancas, que fue establecido como Archivo Real por Felipe II y al que nos dirigimos tras la visita a El Escorial. En 1567 Felipe II encargó a Jerónimo Zurita y Castro coleccionar los documentos de estado de Aragón e Italia y juntarlos con los de Castilla en el Castillo de Simancas, creando uno de los mayores archivos de su tiempo, sin duda uno de los máximos esfuerzos técnicos y logísticos de la época. Dotado de uno de los primeros reglamentos de archivo del mundo, llegaría a ser una de las principales colecciones históricas conocidas (tras el Archivo Secreto Vaticano) por su calidad y por la enorme cantidad de documentación que conserva (entre 50 y 60 millones de documentos). Además es indispensable para comprender partes fundamentales de la historia entre los siglos XV y XIX. Ambos complejos formarían parte de una complicada estructura ideada para gobernar el sistema político más grande que había existido nunca. Y para mover semejante maquinaria inventaría un moderno procedimiento burocrático que permitiera abarcar todo el sistema. Algo que suena absolutamente contemporáneo.

La cuestión es si Felipe II sabía en esos momentos aquello de que la información es poder, es más, que el control de la información le ayudaría a perpetuar el poder para sí mismo y los suyos en el futuro. Algunos detalles de su biografía y muchos detractores del monarca imperial hacen dudar de su capacidad. Como anécdota podemos comprobar, en una visita atenta a la biblioteca del Escorial, alguna de las numerosas extravagancias que han provocado estas dudas, por ejemplo, que los libros de los estantes están dispuestos de forma que el lomo queda hacia dentro y las cantoneras hacia fuera, algo sumamente extraño. Parece ser que Felipe II hizo dorar las cantoneras para que los estantes hicieran juego con el pan de oro de la bóveda, pero más allá del detalle decorativo, esto supone una ocultación de la información de los lomos, una manipulación evidente. Igualmente hizo tapar los estantes vacíos con lienzos pintados que representaban los libros que estaba esperando, o que no poseía, hasta que este espacio fuera ocupado por los ejemplares reales una vez recibidos. Y esto parece, más bien, una cierta patología obsesiva. Educado como un humanista, nunca llegó a serlo.

No hay duda de que Felipe II, el Prudente, fue un hombre inteligente, de cierta cultura y formación, bibliófilo sin duda, aficionado a la música, el arte, el coleccionismo y muy especialmente a la arquitectura. Con capacidad para la planificación y con visión política, su personalidad definirá la historia europea de la segunda mitad del siglo XVI. Felipe II se comunicaba casi diariamente con sus embajadores, virreyes y oficiales repartidos por el Imperio mediante un sistema de mensajeros que tardaba menos de tres días en llegar a cualquier parte de la península o unos ocho días en llegar a los Países Bajos, y esto no parece la obra de ningún loco, por muy obseso que pareciera. Inició cambios en la práctica y en la forma de gobierno, rompiendo de esta manera con la tradición medieval y otorgando un carácter innovador a la corona, al tiempo que se fijaban las bases de la administración pública moderna. Algo, pues, parece que sabía. Sin embargo, y como suele pasar a quienes ostentan tanto poder, en su extremada prudencia y celo burocrático no había caído en la cuenta de que en aquel preciso momento, mientras él se refugiaba en el micromundo de su torre de control, se estaba gestando ya una incipiente fuerza que crecerá hasta llegar a transformar y soslayar los cimientos de todo su Imperio.

En una sociedad mayoritariamente analfabeta, donde el conocimiento estaba limitado a la información proveniente de unos pocos pergaminos manuscritos que custodiaban celosamente en los monasterios y centros de poder, la aparición de la imprenta tuvo una repercusión de extraordinaria importancia. En términos más actuales, la imprenta supuso la aparición de una verdadera puerta trasera en el Sistema, que permitiría comenzar a *hackearlo* hasta llegar a transformarlo íntegramente. Un virus tan sencillo como el del Saber, el acceso a la información que comenzó a ser patrimonio de mucha más gente, aunque todavía era una minoría. Todo un virus que sigue propagándose,

mutando sin cesar e infectando el Sistema. El despliegue de prestigio y poder, aquella maquinaria pesada, acabaría disipándose muy lentamente hasta convertir todo el sofisticado mecanismo en un mero símbolo formal, una alegoría, el monumento (Patrimonio de la Humanidad) que hoy conocemos. Un pesado sarcófago de granito que los turistas visitan, asombrados con su envergadura, y que los guías ocasionales interpretamos a nuestro libre albedrío.

En el mismo sentido que ahora (es especialmente preocupante la ausencia de políticos capaces de comprender nuestra nueva realidad tecnológica, desde la que deberían desarrollar su acción política), Felipe II tenía más empeño en atesorar y controlar que en intentar comprender los cambios que estaba sufriendo la realidad de su Imperio. Como Harold Pinter afirmó en su discurso al recibir el Nobel de Literatura, "el lenguaje político no está interesado en la verdad, sino en el poder y su mantenimiento"; una observación que tiene vigencia histórica con carácter retrospectivo. El sueño de todo político ha sido cerciorarse de que la información fuera un instrumento de su propio poder, y no de los ciudadanos para controlar al poder. Por consiguiente este es, en definitiva, el punto neurálgico que debemos atacar en cualquier sistema jerárquico.

Las evoluciones tecnológicas que se han sucedido a lo largo de la historia han tenido una influencia directa sobre los sistemas de gobierno. Y hablando como estamos de bibliotecas, librerías, archivos y libros, tenemos que admitir que la forma primaria de acopiar información, de almacenar contenidos y de distribuirlos que permitió la aparición de la imprenta jugó un papel fundamental en la difusión de las ideas, con gran influencia en la política coetánea. Con la imprenta de caracteres móviles se agilizó notablemente la reproducción de múltiples ejemplares de una misma obra y se facilitó la rápida difusión de información y opiniones en poblaciones pequeñas alejadas de los centros de decisión. Los acontecimientos políticos de aquella época, como el saqueo de Maguncia en 1462, provocaron la dispersión de los alumnos de Gutenberg por Europa central, difundiendo la nueva técnica de impresión y con ella la distribución de contenidos. En poco tiempo no quedaría localidad centroeuropea importante que no contase con su propia tipografía desde donde se imprimían mayoritariamente clásicos, pero también recientes aportaciones al pensamiento y a las ideas políticas de la época. La misma tecnología que permitiría modernizar el sistema de administración y gobierno, permitía a cierta parte de la sociedad dotarse de mecanismos para el acceso a la información. Durante el Renacimiento fue el medio decisivo para que las ideas del humanismo se expandieran con cierta celeridad. Aunque tendrán que pasar todavía varios siglos para que podamos hablar de la puesta en marcha de verdaderos procesos de socialización de la información.

Progresivamente, al disminuir enormemente el precio de los libros y de otras publicaciones, se intensificó la transmisión de información y su comunicación, y lo que es más importante: a partir de aquel momento el saber comenzó a ser

patrimonio de mucha más gente, multiplicándose las relaciones entre lectores y personas ilustradas de otros países. En el siglo XIX se introdujeron los sistemas de impresión, todavía hoy vigentes, que permitieron realizar tiradas a muy bajo coste. Surgieron entonces los periódicos, revistas y otras publicaciones que tuvieron el efecto no solamente de divulgar la cultura, sino de contribuir a la formación civil y social de la gente y al propio progreso de la técnica, la ciencia y las ideas. Pero rápidamente aquellos medios de comunicación de masas (la prensa y más tarde la televisión y la radio) se convertirían en una poderosa maquinaria de control social por parte de una élite minoritaria, desconectando así a los ciudadanos de la participación activa en los debates y la toma de decisiones (siempre nos quedará el voto). Los periódicos, ya se sabe, no cuentan las cosas como son, ni como creen que son, sino como ellos quieren que sean. Afortunadamente el periodismo, como otros oficios, está sufriendo una seria transformación en su práctica tradicional que tiende a desactivar el poder de las empresas mediáticas sobre el control de la información. Es lo que llamamos el fin de la era de la prensa, que no del periodismo como algunos cuestionan. Según Juan Varela, "los ciudadanos se han apropiado de la información a través de los medios sociales. La crisis de la credibilidad de la prensa tradicional, el cuestionamiento de la objetividad y la aparición de herramientas digitales accesibles a todos convierten el periodismo en una conversación de la que los ciudadanos más activos no quieren estar ausentes". No nos extrañan datos como los que recientemente hemos conocido: que los medios son el sector más corrupto para los españoles (44%) por detrás de los partidos políticos (63%) y las empresas privadas (54%). Los medios, se supone, debían ser vigilantes de la democracia, pero desde esta perspectiva es claramente imposible.

Conceptos como el de "sociedad de la información" forman parte ya del lenguaje cotidiano. La influencia de las tecnologías de información y comunicación (TIC) y las consecuencias de la globalización han tenido un indudable efecto transformador en la medida en que están desmantelando viejos modos de pensar y funcionar. El desarrollo de las llamadas nuevas tecnologías nos capacita para formular las cosas de manera diferente, aportando nuevos medios al proceso y a los sistemas de producción de los diversos bienes y servicios culturales, así como a las formas de distribución y transmisión de información. Estamos ante la imposición y el desarrollo de un nuevo sistema económico, social y tecnológico que se caracteriza por la importancia de la información como elemento básico para la creación de conocimiento y para la satisfacción de las necesidades de una sociedad, resultado de la rápida difusión y democratización de las TIC. En esta última década destaca especialmente el papel de Internet como infraestructura que ha preparado el camino a la sociedad de la información, ya que ha aportado un medio de comunicación e intercambio de datos asequible a amplios sectores de la sociedad. Internet, y en especial algunos de sus servicios como la WWW, se convierten en una herramienta

altamente eficaz de difusión de información que permite el acceso a millones de páginas de contenidos textuales y multimedia. Devuelve al ciudadano la capacidad de participación en redes distribuidas de difícil control político y combina en cierta forma (y mediante diferentes tecnologías) los aspectos deliberativos y participativos aparentemente incompatibles con modelos previos. Conceptos como el de fomentar la conversación, la hipertextualidad, la multipresencia, el intercambio de opiniones y enlaces, la comunicación participativa, el archivo compartido, la sindicación de contenidos, etc., son claves en el desarrollo de las estrategias de comunicación cultural, política o social. Estamos ante una nueva era que se caracteriza por la colaboración entre colectivos que trabajan en comunidades con gran capacidad de organización y comunicación, explorando, reflexionando y aportando energía a movimientos y procesos tales como el acceso a software de código libre, el acceso libre a la información, la transformación de los medios de comunicación, la disolución de la autoría y los conflictos con la propiedad, el software social, etc. Las TIC tienen un uso del tiempo y del espacio muy diferente a los medios tradicionales, lo que inevitablemente está modificando la percepción que tenemos sobre algunas cuestiones fundamentales. Se habla mucho de inmediatez, pero también se puede hablar de continua reelaboración y sobre todo de permanencia de la información. Podemos generar y consumir contenidos muy rápidamente, pero también modificarlos y recuperarlos con la misma celeridad: se trata de un archivo en continua elaboración y revisión, con unos niveles de accesibilidad hasta ahora desconocidos. Los grandes contenedores del saber, los gestores de la información, deben transformar sus estructuras. El mismo concepto de biblioteca pública, fiel a los principios que han justificado su existencia desde su creación en el siglo XIX, debe adaptar su funcionalidad a la nueva realidad. En esta nueva realidad, la biblioteca pública, que siempre ha utilizado la información como materia prima de su actividad, debe transformarse en una institución con un enorme potencial, enfatizándolo con el acceso a la información, a la formación permanente y a los registros culturales en un nuevo entorno de contenidos digitales y de redes de comunicaciones rápidas y económicamente asequibles. Debería de privilegiarse, si quiere sobrevivir, como una puerta de acceso a la sociedad de la información y como factor de equilibrio para evitar que los avances tecnológicos agraven la tendencia latente a la exclusión social de determinados colectivos. Eso sí, tendrá que adaptarse e ir dejando atrás la idea de biblioteca como lugar, como realidad física limitada por los muros que cierran su recinto, y convertirse en entidad lógica y centro de servicios. La biblioteca digital es utópica en el sentido plenamente etimológico del término, ya que no es posible situarla en unas coordenadas espaciales precisas. Ya no nos interesan tanto quiénes son los garantes de la información, quiénes la atesoran, mas bien quienes nos pueden ayudar a transformar dicha información en conocimiento efectivo para el completo desarrollo de nuestras vidas.

El caso es que todos estos procesos recientes puestos en marcha han acabado por dinamitar los muros del Convento (en este caso, monasterio) como garante del preciado tesoro del conocimiento. La biblioteca del Emperador ha quedado totalmente expuesta a la chusma, el granito se torna transparente, arrojando luz a su interior. Se han caído también los murallones del Castillo de Simancas que albergan el Archivo General y muestra ahora lo que estaba oculto. La caída de todas estas defensas ha provocado que se desborden los caudales de los fosos que los rodean, los que hasta entonces protegían de asaltos malintencionados. Sus aguas desbordadas provocan confusión en las poblaciones circundantes, sus habitantes se dividen entre quienes se atreven a dirigirse hacia el interior del archivo y quienes se ven superados por la confusión de tal novedad. La realidad es que el archivo ha quedado a merced del pueblo sin su anillo defensivo amurallado, nada ni nadie puede impedir que la información contenida quede en pública exhibición. Y al parecer no es un proceso aislado, se ha corrido la voz y lo mismo está ocurriendo en otros lugares del planeta. La confusión de los primeros momentos es total. Muchos no saben qué hacer con todo aquel caudal, en cambio otros parecen desenvolverse con cierta agilidad en este nuevo contexto, atesorando todo cuanto cae en sus manos ("Diógenes digital"), convirtiéndose ellos mismos en garantes de la información que atesoran con codicia.

Resulta francamente difícil avanzar al ritmo que exige el desarrollo tecnológico en una sociedad cuyo ambiente general es todavía poco favorable a la introducción de las TIC. Las empresas, la Administración Pública, el mundo institucional, el sistema educativo y algunos sectores de la sociedad se muestran muy reacios a adaptarse a la nueva realidad, aunque también es verdad que en parte carecen de recursos necesarios y la preparación adecuada. Quienes nos dedicamos al mundo del arte tampoco podemos escapar de este proceso de recontextualización. La oposición de algunos artistas contra el sistema hegemónico institucional de los sesenta y setenta apenas resolvió algunos aspectos puntuales que ahora parecen agravarse con este nuevo tirón de alfombra bajo los pies. El Museo, ese mausoleo contenedor de reliquias artísticas, y ahora el nuevo Centro de Arte, tienen serias dificultades, al menos por el momento, para adaptarse a esta nueva realidad. Muchas instituciones culturales siguen ignorando el cambio, aferrándose a viejos modelos basados en el control jerárquico de la información y el tutelaje de la ciudadanía. No se dan cuenta de que están inmersos en un proceso de cambio profundo de las relaciones entre las entidades culturales y sus públicos objetivos. No parecen entender que una de las principales transformaciones de la era de la Sociedad Informacional es la evolución de los hábitos en el público y las audiencias, hasta el punto que podemos hablar también de la nueva era de la participación y de la interpretación. El público del mundo del arte, los visitantes de los museos y centros culturales, los que participan en diferentes eventos culturales, ya no quieren limitarse a recibir información sobre los distintos

acontecimientos sino que, además, quieren interactuar en los nuevos medios de comunicación, pasando a formar parte del mismo proceso de transmisión de la información: quieren ser parte activa en el proceso de transformación de esa información en conocimiento. Son muy pocas las instituciones culturales que están atendiendo esta realidad cada vez más aplastante. Los responsables de comunicación de estos museos y centros culturales se sienten muy cómodos con un modelo de comunicación lineal y unidireccional que no ofrece canales de comunicación y participación colaborativa, permitiendo acceso a los sistemas de selección y criterio social de la información. Las instituciones culturales dedican un gran esfuerzo a la organización de las tradicionales ruedas de prensa, cuyo objetivo primordial es la obtención de reseñas y cobertura mediática para las secciones de cultura y sociedad de los principales medios de comunicación tradicionales (prensa escrita, radio y TV) y sus correspondientes suplementos culturales. Reseñas emitidas de forma unilateral que no serán contrastadas ni pasarán a ser gestionadas por la institución productora con el fin de ofrecer más información y opinión cualificada sobre la exposición a sus potenciales visitantes y usuarios. En el mismo sentido podemos imaginar la relación con el público, la desproporción entre la publicidad del medio emisor y la poca capacidad del mismo para recoger sus reacciones. Discursos unilaterales, cerrados, definidos, sin posibilidad de contestación, sin posibilidad de participación y gestión colectiva.

La institución museística está sin duda ante un reto no exento de paradojas e incluso contradicciones: la paradoja de constituir físicamente un centro para promover iniciativas culturales que cada vez tienen un marco de representación más difuso, donde los sistemas de representación y difusión, cada vez más, pasan a través de redes inmateriales y que a su vez necesitan irremediablemente de un contenedor físico, un espacio real desde el que emitir y producir. Cada vez será más difícil el concepto de lo permanente y más probable el de zonas híbridas y temporales donde la gente puede reunirse, hablar, trabajar, incluso celebrar juntos, disolverse como grupo social, trasladarse y/o formar un nuevo grupo. Hemos de asumir estas contradicciones: la contradicción de un proceso cultural necesariamente lento frente a un ritmo de desarrollo tecnológico y social frenético.

Al igual que la Biblioteca, los espacios dedicados a las artes visuales tendrán que convertirse en lugares en los que se genera conocimiento; manejar información, producir, exhibir y difundir, más que almacenar objetos u ordenar en vitrinas. Un centro-laboratorio de los medios, un centro de recursos dotado y familiarizado con los usos contemporáneos en materia de TIC. Un espacio abierto, un canal de comunicación entre estructuras sociales tácticas e independientes, el mundo más académico y la teoría, la práctica artística contemporánea y la experimentación: el que es de "allí" y el de "allá". Debe de ser, en ese sentido, más un medio que un fin en sí mismo.

Las políticas culturales de los últimos años parece que han sido diseñadas para hablar de arte, pero al margen de los artistas. Al parecer los artistas no somos agentes culturales válidos más allá de nuestro mero papel decorativo, carente de mayor funcionalidad en el Sistema Cultural. Seguramente nuestra secular incapacidad manifiesta para dotarnos de recursos y así poder influir en la opinión pública y condicionar la oferta y demanda de bienes y servicios culturales nos ha puesto en esta incómoda posición ¿O será que todo ha cambiado, que ya no hablamos de la cultura como un bien y un servicio público? Mientras perdemos el tiempo paseando nuestro ego por los salones más exquisitos, mendigando espacios de visibilidad en la precariedad, los profesionales del Marketing Cultural conspiran a nuestras espaldas, utilizando su jerga perversa: responsabilidad social corporativa, mercantilización de los procesos colectivos, industrias culturales...

Los agentes culturales de un territorio son las personas, grupos o instituciones que intervienen en la creación, la producción, la exhibición o la conservación, entablando relaciones que afectan a la configuración del Sistema Cultural local y que disponen de recursos para poder influir en la opinión pública y condicionar la oferta y/o la demanda de bienes y servicios culturales. La información es poder, sobre esto parece haber un amplio consenso, pero no podemos dejarlo en manos de un cualquiera de turno. Debemos llamar la atención sobre la importancia que adquiere el consumo informativo como proceso de producción de sentido en la conformación de las identidades culturales, destacando la actividad de los públicos en su interacción con los canales y los mensajes de la cultura de masas, como parte de un proceso amplio y complejo en torno a las industrias culturales y de comunicación. La lógica funcional de las industrias culturales ha quedado obsoleta.

La adaptación de la sociedad a estos nuevos usos y costumbres, desafíos y transformaciones, supone un reto sin precedentes también para los artistas. Se trata de hacer frente a este reto con el objeto de facilitar el desarrollo de una nueva concepción de la práctica artística, con una infraestructura de investigación desarrollada para una fuerza de trabajo inmaterial y con actitud innovadora y emprendedora. Estamos, sin duda, ante una reformulación de los procesos de producción, transmisión y apropiación de los bienes simbólicos que nos hace replantearnos los modelos de construcción de subjetividad y organización social. Debemos de utilizar las herramientas que tenemos a nuestro alcance y que deben permitir al ciudadano ejercer la capacidad de participación en redes distribuidas, de difícil control político, y combinar en cierta forma (y mediante diferentes tecnologías) los aspectos deliberativos y participativos aparentemente incompatibles con modelos previos. La ciudadanía (con su capacidad casi reducida a la de meros consumidores) está desatando fuerzas que "aplanarán" las empresas y los gobiernos, y está creando una nueva sociedad civil. Particularmente creo que estamos continuamente redefiniendo parcelas

de poder y esto producirá "malos entendidos" y confrontaciones inevitables. La reclamación de un espacio público es una constante histórica que está también en permanente redefinición, se trata de no bajar la guardia a la hora de afrontar nuevos retos y de encontrar nuevas vías que permitan a la sociedad expresarse con absoluta libertad. Ahora mismo trabajamos en un espacio muy reducido, sometido a continuas presiones, que es necesario ampliar. La tensión entonces será irremediable. Asumamos nuestra responsabilidad. El colectivo de artistas visuales no puede atrincherarse como mero sirviente de las estructuras culturales establecidas, salvaguardando posiciones indefendibles. Quienes nos dedicamos a la práctica artística debemos de ayudar a introducir las transformaciones necesarias que permitan modificar las estructuras fundamentales de la Institución-Arte, destruyendo sus cimientos si fuera necesario, convirtiendo en ruinas su castillo. Arrimando el hombro en un proceso colectivo imparable.

Las ideas aquí expresadas forman parte de un proceso cultural complejo y seguramente participan de argumentos extraídos de conversaciones de taberna o de la red, por lo que el texto debe de quedar sujeto a licencia Creative Commons: "Reconocimiento-No Comercial 2.5 España", por la que usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, y hacer obras derivadas.

III. ARTE, SILENCIO Y POLÍTICA

SILENCIOS

Jorge Martínez Ulloa

El silencio aparece como un no-aparecer, he aquí la primera paradoja planteada por el trinomio arte/silencio/política que lo presenta como una fisura entre dos decires y dos apareceres: los propios del arte y de la política. Un "decir" que es, desde luego, una poética —la del arte, la de "lo irreal" y, por ende, imposible— enfrentada a una retórica de lo real y de lo posible, una praxis. En medio, la fisura doblemente vaciada, doblemente pletórica del silencio, o mejor, de los silencios, pues esta fisura se dobla y redobla, se pliega sobre sí misma para negar su mismidad, en una dialéctica de autonomía-heteronomía que refleja su propia calidad de fisura.

Ahora mismo esta fisura se alarga, comienza a aparecer. Su vacuidad aparente, y sin embargo desmentida por la propia evidencia de su presencia, revela el peso incontaminado de su incumbencia, iluminando con la posibilidad del no-decir —más que la carencia del *logos*— una abundancia de sentidos centrífugos que dilatan esta fisura y la convierten en eje. Eje y centro del real vaciamiento de los otros dos decires, los del arte y los de la política, los cuales el silencio rompe y separa inexorablemente en el momento de considerarlo en su mismidad, de abandonarse al mismo.

Los ensayos de Anna María Guasch y Lynda Avendaño desde el lugar de la fisura exploran este "no lugar" (más allá de la concepción de Marc Augé) para presentárnoslo como el centro mismo de una cierta actual falta de sentido de los polos extremos del trinomio. Silencio como sed, como deseo también, visitado en la exploración de Guasch por varios artistas y de varias formas: atraídos, liberados, horrorizados, fascinados, derrotados, sumisos.

Pero es ella misma quien nos desvela que estos silencios no son vacíos, no son simples paréntesis del lenguaje, abdicaciones y lugares terminales de inspiraciones exhaustas, sino que son espacios del habitar sutil y delicado de la percepción a-lingüística.

Heidegger nos hablaba, en quizás uno de sus más poéticos escritos, de ese salto al *Ab-grund*, condición para una total "ontología del ser", para un correcto pensar¹, salto que podríamos traducir, no tan abusivamente, en una castellanizado salto al "Ab/ismo", un "más allá del ismo". Más que hundirse en la aparentemente suicida acción del salto al vacío, este *Abgrund*/Abismo esconde toda la incumbente presencia de lo otro, lo no pensado, lo no tematizado, lo no hablado. Todo aquello que es negado y sometido por el "lenguajear", el ejercicio de la retórica y de la combinatoria de los "a priori", la autorecursiva dilatación del nomos, los ejercicios expresivos de academias y círculos de expertos, productores de "ismos", modas y mercancías.

Los silencios entonces habitados por ese misterio que somos nosotros mismos, no en nuestra calidad de hablantes de cualquier lenguaje poético o político, sino en el temor alegre del descubridor, del contemplador, del explorador: aquél que está "afuera" estando "dentro", para usar la rica metáfora merleau-pontiana. Claro, ese silencio no puede ser otro que la apertura al cuerpo, al lugar silenciosamente ruidoso, el punto cero de todos los lenguajes. Pues reconocer la imposibilidad de la lógica racional para adherir a lo real, a las sutilezas y pliegues de lo real, implica resignar y descuidar la capacidad especulativa de la *tek-né* lingüística para sumergirse en la *physis* de aquello que es el único lugar cierto de vinculación a lo real: el propio cuerpo. Doblado, redoblado en su permeable calidad de límite y sonda sensible con toda la liquidez que tienen normalmente las fronteras, el cuerpo aparece allí donde sabemos de nuestro entorno, el cuerpo aparece para hablarnos de lo otro, del otro, en un lenguaje sin palabras, en un polílogo (o mejor, en el *logos* reconducido a su etimológica condición de "reunión"). El cuerpo es silencio, pero no vacío, no carencia: todo lo contrario, remitirse al cuerpo consiste en abrirse a la sensibilidad, a la apertura. Sentir el cuerpo es "sentir" esa apertura al otro, a lo otro. Pero para sentirlo lo hacemos nuestro, ad/herimos a ese real que, justamente, es una laceración dolorosa de lo conciente, de lo mental (ex-cepción propia del "lenguajear"), ruido y no sonido.

Una ontología, entonces, que sólo puede ser cierta y real para seguir las sugerencias de Lévinas en una apertura al otro, a la otredad². Pero no una otredad vaga, metafísica, mental... sino a una consistente in-sistencia del otro incómodo, del extranjero, del negro, del árabe, del "sudaca", del verdaderamente "otro". Del "indio sudamericano", nos recuerda el filósofo argentino Enrique Dussel³, tan presentemente ausente en las ontologías occidentales del ser ensimismado.

1. Martin Heidegger, *¿Qué significa pensar?*, Madrid, Trotta, 2005.

2. Emmanuel Lévinas, *Humanismo del otro hombre*, Madrid, Caparrós Editores, 1993.

3. Enrique Dussel, *1492: El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la Modernidad*, Madrid, Editorial Nueva Utopía, 1992.

Vacíos de la política, reseña Avendaño, presentes en silencios estéticos, llenos de sentido, en la triple connotación del término: sensibilidad, trayectoria, significado. Presentes en el trabajo de "artistas políticos", quizás más políticos por el simple hecho de ser artistas y asumir ese otro silencioso... ausente.

Silencio también como dolor, como lugar del cuerpo lacerado, gimiente y como memoria cancelada de la acción de negar al otro: "la mirada del otro nos hace humanos", escribirá Lévinas⁴. Pero para mirar y oír hay que callar. No se oye cuando se habla. Los actos de estos artistas políticos son gritos silenciosos. No cultivan ellos la elocuencia del aparecer del lenguaje, el "decir" de los vacíos del lenguaje, que son otros tantos modos de aceptar, de callar sabiendo, no de callar para saber, como pareciera ser lo más humanamente necesario.

Silencio como espacio activo, como salto al abismo, como apertura al otro, como reconocimiento del dolor: el placer nada enseña, es mudo, autorecursivo, lingüístico. El otro duele.

El silencio nos remite a nuestro cuerpo, límite y pasaje, líquido contacto con lo real, vacío de lenguajes. Sumir/se en el cuerpo nos abre el salto al abismo... condición para saber callar, callar para oír... oír al otro. En esa apertura, dolorosamente silenciosa, aparece lo in-audio, la tangibilidad de lo ex-traño, la otredad de nosotros mismos.

De ese dolor, físico y mental, silencioso, puede nacer esa humanidad que no tenga deseos de venganza, de la que nos hablaba Nietzsche, esa humanidad que pueda atravesar los desiertos que se nos vienen, que pueda vivir lo natural como real, el misterio como luz y el inefable terreno que los ángeles no osan pisar: el silencio.

4. Emmanuel Lévinas, *Op. cit.*

EL SILENCIO. VISIONES Y REPRESENTACIONES

Anna María Guasch

El arte de nuestro tiempo aturde ruidosamente con exhortaciones al silencio —señala Susan Sontag en una de las más pertinentes aproximaciones a la estética del silencio publicadas en los últimos años—. He aquí un nihilismo coqueto, incluso alegre, afirma Sontag. Reconocemos el imperativo del silencio, pero seguimos hablando. Ante el silencio podemos adoptar dos actitudes: o llevarlo al extremo de la autonegación total o practicarlo de una manera "ingeniosamente incoherente", dando por sentado que los mitos del silencio y del vacío son tan enriquecedores como cualquier otro experimento creativo¹.

Más que referirme a las múltiples acepciones del concepto de silencio desde el punto de vista lingüístico, antropológico, literario o espiritual, buscaré acotar la magmática cartografía del silencio en un arco cronológico y conceptual que irá desde la modernidad hasta el actual momento global; un amplísimo período que abordaremos con citas puntuales algunas del ámbito de la teoría, la filosofía, el pensamiento y otras del arte: música, cine y artes visuales.

Pero ¿qué papel ocupa en este proceso el silencio? En nuestra civilización occidental, eminentemente verbal, siempre se ha primado la palabra, el lenguaje y la actividad simbólica sobre el silencio, que se ha entendido como "el fondo" sobre el que se sitúa la figura, la palabra. Pero en el lenguaje existe también una noción alusiva, oblicua, opaca: "Todo lenguaje es indirecto o alusivo; es si, se quiere, silencio. Y siempre partiendo no tanto

1. Susan Sontag, "La estética del silencio", en: *Estilos radicales*, Barcelona, De Bolsillo, 2007, p. 23.

de un uso empírico del lenguaje, sino de su uso creador que sería sinónimo de silencio"².

Es en el marco de este escepticismo hacia las palabras o las formas como los únicos medios con capacidad para esbozar el significado del mundo que enmarcaremos nuestro discurso sobre el "silencio", un silencio que entenderemos no en su dimensión pasiva, contemplativa, sino activa: "Hay silencios que dicen más que cualquier palabra. Hay palabras que no dicen nada. No son 'palabras' [...]. La palabra sin sentido, sonante y no sonora es sólo voz [...] no hay silencios sin sentido. Lo que no tiene sentido es 'mudo', no silencioso", expresa el filósofo Michele Federico Sciacca³.

Y como señala el antropólogo David Le Breton en su texto *El silencio. Aproximaciones*⁴, sobre todo hay que entender que silencio y palabra (y junto a la palabra la actividad simbólica) no son contrarios: ambos son activos y significantes; y sin su unión no existe el discurso:

El silencio no es un resto, una escoria por podar, un vacío que llenar, por mucho que la modernidad, en su deseo de plenitud, intente erradicarlo e instaurar un definitivo continuo sonoro. El silencio, como la mínima y el gesto, no es la denuncia de una pasividad sobrevenida del lenguaje, sino la demostración activa de su uso. El silencio es, como el lenguaje y las manifestaciones corporales que lo acompañan, un componente de la comunicación. Es más, la palabra prescinde con menos facilidad del silencio que éste de aquélla⁵.

Es bajo esta dimensión activa del silencio y sobre todo desde su lado creativo y estético que trazaremos una genealogía que arrancará a finales del siglo XIX y principios del siglo XX con las figuras pioneras de Mallarmé y Malevich, para después recalar en el contexto histórico posterior a la II guerra mundial donde, a partir de las aportaciones de Duchamp, Cage y Malraux, entenderemos el silencio como una manera de desafiar la "elocuencia" dogmática de la modernidad, y concluiremos en el mundo contemporáneo con referencias claves como las de Susan Sontag o Paul Virilio o, ya en el campo artístico, Santiago Sierra, Alfredo Jaar o Doris Salcedo.

Nombres que tienen una profunda relación con el silencio desde múltiples y poliédricas acepciones, como algunas de las apuntadas: el silencio como un acto

de resistencia, el silencio como signo, el silencio como figura de lo neutro, el silencio como vacío o nada, el silencio desde su dimensión metafísica, así como la dualidad entre la representación del silencio y el silencio de la representación.

Y siempre dando por supuesto que ni el silencio puro ni el vacío elocuente son viables, ni conceptualmente ni en la práctica:

2. George Steiner, *Langage et silence*, París, Seuil, 1969.

3. Michele Federico Sciacca, *El silencio y la palabra. Como se vence en Waterloo*, Barcelona, Editorial Luis Miracle, 1961, p. 90.

4. David Le Breton, *El silencio. Aproximaciones*, Madrid, Sequitur, 2009, p. 7.

5. *Ibid.*

No existe esto que llamamos silencio. Siempre ocurre algo que produce un sonido. El artista que produce el silencio o el vacío debe producir algo dialéctico: un vacío colmado, un silencio resonante o elocuente. El silencio, continúa pues siendo una forma de lenguaje, en muchos casos de protesta y resistencia y sobre todo un elemento de diálogo⁶.

La página en blanco / El cuadro blanco: Mallarmé y Malevich

En esta historia moderna y contemporánea del silencio queremos iniciar nuestro discurso con el último poema de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de 1895, el año de la muerte del poeta, que simboliza el rostro más próximo al "silencio" en tanto repetición, no sentido, ausencia o destrucción de significados.

Qué duda cabe que la poesía de Mallarmé y sus intercambios entre artes visuales, poesía y tipografía creó un nuevo lenguaje, una nueva sintaxis y una nueva exquisitez formal de gran influencia en dadaístas, surrealistas y gran parte de las vanguardias artísticas del siglo XX. Pero lo que se trata es de mostrar cómo este poema, el nacimiento de la página en blanco, del grado cero de la escritura, esta poesía pura entrando en el ámbito de lo absoluto, en el que Mallarmé nos muestra de lleno el silencio como única realidad ontológica, constituye el origen de una genealogía que recorrerá el espacio de la modernidad más "rebelde", la más "iconoclasta", la más "conceptual", la menos formalista y simbolista que llegará hasta el momento presente revestida de esta misma "iconoclastia", pero dotada de un componente político que no tendrá este proyecto inicial.

A Mallarmé le siguieron otras experiencias extremas como la del suprematista Malevich, en su *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de 1918, momento en el que el cero es casi tangible. Tal como afirma Alain Badiou, *Blanco sobre Blanco* de Malevich supone el epítome de una suerte de vaporización o purificación del "soporte de la mínima diferencia" en el nivel de la forma, la nula diferencia entre blanco y blanco, la diferencia de lo mismo:

Debemos tener muy presente que Malevich nos invita a interpretar *Blanco sobre Blanco* como un símbolo de la destrucción de la pintura pero de lo que se trataría en realidad sería de una "sustractiva asunción" en un gesto muy cercano al de Mallarmé: el establecimiento de una mínima, absoluta diferencia: la diferencia entre el lugar y lo que ocurre en este lugar. Capturado en esta ausencia de color, esta diferencia está constituida a través del borrado de todo tipo de contenido⁷.

El silencio como abandono voluntario: Duchamp

Tras realizar su último cuadro *Tu m'* (1918) y de encerrar el aire de París en una ampolla de cristal a requerimientos de su amigo Aresnberg, Duchamp

6. Susan Sontag, *Op. cit.*, p. 22.
7. Alain Badiou, *Le siècle*, París, Seuil, 2005.

reemprende en 1920 la única actividad continua de toda su existencia, el ajedrez, y entra en una fase de silencio no tanto creativo, sino público.

En realidad el silencio de Duchamp (o disminución de su condición autoral, en línea con las posteriores teorías de Barthes de la crítica a la autoría y a la autenticidad) va parejo a otro factor que revela su vinculación con la figura de Mallarmé. Lo que le atraía a Duchamp de Mallarmé era el valor tonal del verso más allá de los significados metafóricos de sus poesías, es decir, la "superficie" de la poesía de Mallarmé, la musicalidad de las palabras en la que Duchamp veía una expresión intelectual y cerebral más que una expresión animal (emoción, expresividad), que Duchamp lamentaba en gran parte del arte moderno de su período.

El silencio de Duchamp conectaría no sólo con la "inactividad", sino con la creación de obras etiquetadas bajo el concepto de "infra-mince". ¿Qué significado tiene el concepto de "infra-mince" y qué relación tiene con el silencio? Lo "mince", como apuntó el propio Duchamp, sería aquello que escapa al sentido común y a la observación científica, algo que puede estar conectado a lo visual, a lo olfativo o incluso a lo táctil; algo que puede ser un movimiento, una mirada, el paso previo a una acción, un deterioro o la suma de todos ellos. Así, en la obra *Air de Paris* el aire en sí, la atmósfera habla por sí misma de lo *infraleve*, pero esta idea se ve enfatizada por su fragilidad (visual y material) y su transparencia, que puede considerarse como la interpretación visual de lo *infraleve*.

Pero en realidad lo que sitúa a Duchamp como un pionero en esta genealogía del silencio es su decisión de cortar el diálogo con el público y de emanciparse de la sujeción servil al mundo, tanto en su versión como mecenas, cliente, consumidor, antagonista o árbitro, decisión que fue origen de controversias e incomprensiones, como la protagonizada en los años setenta por Duchamp y Beuys, tal como queda constancia en la siguiente entrevista entre Beuys y Achille Bonito Oliva:

BONITO OLIVA: Tú has declarado que no hay que sobrevalorar el silencio de Duchamp. ¿Quisiera entender en qué sentido, en qué posición se sitúa tu trabajo respecto al de Duchamp?

BEUYS: En la discusión debe emerger la necesidad de no sobrevalorar el silencio de Duchamp sólo en uno de los aspectos: Marcel Duchamp no dijo aquello que no dijo. Aprecio mucho a Marcel Duchamp pero debo rechazar su silencio. Duchamp estaba simplemente en el final, ya no tenía ideas, ya no se le ocurría nada importante. He dicho que aprecio mucho al hombre, pero no su silencio, por lo menos no le doy la importancia que le atribuyen los demás [...]. Duchamp quería destrozarse al burgués y por este motivo destruyó sus propias fuerzas, que murieron de verdad [...]. Todos saben que Duchamp siempre regañaba a los jóvenes, diciéndoles: "Esto ya lo hemos hecho, ya lo hemos hecho todo, las acciones, el happening. Todo es viejo". [...] El contenido del silencio de Duchamp se refiere a querer dejar pasivo el inconsciente, a quererlo cultivar. Éste es el aspecto que liga a Duchamp con

los surrealistas. Los surrealistas sostenían poder vivir de su inconsciente: creían estar por encima de la realidad y sin embargo se encontraban por debajo. Pensaban que en el inconsciente se puede "pescar de lo turbio" sacando fuera muchas imágenes; pero en mi opinión las imágenes que emergen actúan sobre nosotros de manera represiva [...]. El hecho de que Duchamp no se interesara por la consciencia, por la metodología, por los análisis ni por los coloquios sobre la historia, para mí indica que él se encontraba actuando en una dirección opuesta, se encontraba en una fase en la que ya no trabajaba más. Él simplemente reprimió sus ideas. Éste fue su silencio: la ausencia de lenguaje. Ésta era la palabra exacta. El silencio de Duchamp se debe traducir por el concepto de "ausencia absoluta de lenguaje". [...] Duchamp no obtuvo nada, no en aspectos políticos, ni en desarrollos dentro de la producción estética. Él dejó de ofrecer su participación, ¿por qué? Creo que otra vez es necesario recurrir al concepto de ausencia de lenguaje. ¿Cómo ha podido suceder que el hombre no tuviera nada que decir, que quedara sin lenguaje, es decir, incapaz de comunicar? Esta es una pregunta. Desde este punto de vista dio una información de carácter negativo que puede ser utilizada. Pero, naturalmente, también Duchamp pudo ejercer la libertad de callar: Yo respeto esta concepción: está claro⁸.

Beuys se refiere a la ausencia de lenguaje, a la incapacidad de comunicación. Pero como sostiene Sontag, el artista "sólo puede tomar una decisión ejemplar de esta naturaleza después de demostrar que tiene talento y que lo ha ejercido con autoridad"⁹. El silencio, permanente o no, no anularía, pues, la obra. Todo lo contrario, le otorgaría un poder y una autoridad adicionales: el repudio de la obra se convierte en una nueva forma de validez, en un certificado de indiscutible seriedad.

El silencio como lenguaje creativo: Cage

Otra de las grandes figuras pioneras en el ámbito del silencio es John Cage. Ya en la temprana fecha de 1943 Cage escribe una partitura, *Chess Pieces*, muy influido por el interés de su amigo Duchamp por el ajedrez. En esta partitura Cage mezcla los sonidos musicales con una estructura en retícula tomada directamente de la mesa de ajedrez que denota el inicial interés de Cage por la pintura, tal como se puede ver en el cuadro denominado también *Chess Pieces*, de 1944.

Abundando en este sentido, en una carta de 1948 dirigida al Vassar College, titulada *A Composer's Confession*, Cage escribe:

Tengo muchos nuevos deseos (dos pueden parecer absurdos pero me los tomo en serio): uno, es componer una obra de ininterrumpido silencio y mandarla a *Muzak Co* (una empresa musical). Tendrá una duración de unos 3 o 4 minutos y su

8. "Diálogo sobre el arte, la arquitectura del mundo, con su arquitecto Joseph Beuys", en: *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*, Madrid, Editorial Síntesis, 2006, p. 169 y ss.

9. Susan Sontag, *Op. cit.*, p. 17.

título será *Silent Prayer*. Empezará con una sola idea que intentaré que sea tan seductora como el color, la forma y la fragancia de una flor¹⁰.

Si bien en estos momentos Cage es consciente de que una obra hecha a partir del silencio no sería considerada seria — "sabía que sería tomada como una broma" — y una renuncia al trabajo, en 1951 se sirve del silencio sobre todo para negarlo: "No existe esto que llamamos silencio. Siempre existe algo que produce ruido [...]. El espacio y el tiempo vacío no existen. Siempre hay algo que ver, algo que oír", había manifestado Cage al referirse a su famosa experiencia, después de introducirse en una cámara anecoica, sorda, durante una visita a la Universidad de Harvard, donde él seguía oyendo dos cosas: los latidos de su corazón y la circulación de la sangre por la cabeza, es decir, los sonidos de los flujos internos del cuerpo.

Sonido y silencio vendrían a ser lo mismo después de aquella experiencia que culminó en varias acciones a partir de 1950, siendo la más destacada su 4'33 de 1952, una pieza musical en la que Cage se sirvió del silencio musical, del instrumento para concentrar la atención en la situación en sí, tanto en sentido perceptivo, como dejar paso al ruido, al ruido ambiente, al ruido generado por la audiencia, en suma, a "la vida". Ésta es la dimensión del "silencio" que más nos interesa destacar de Cage, un silencio que significa el entero mundo de sonido, la "vida" y su entrada en el mundo de la música, significa el fin de la actividad exclusiva llamada "arte" mediante la cual el compositor hace un acto separado destinado a iluminar la oscuridad del caos de la vida cotidiana.

¿Cuáles son, pues, algunos de los aspectos clave de esta pieza, sobre todo en lo que respecta a las prácticas artísticas posteriores? La conceptualización de la obra de arte como una experiencia de duración, una especie de contenedor del tiempo basado en paréntesis temporales, establecidos de forma arbitraria, que determinan la duración de una acción o un acontecimiento.

El silencio como una experiencia perceptual: Malraux

En 1951 André Malraux introduce una nueva reflexión acerca de este concepto poliédrico del silencio con la publicación de *Las voces del silencio*¹¹, un viaje por la historia mundial de las artes que abarca no sólo a la cultura occidental sino también a Oriente, el arte precolombino, el de los niños y el de los locos, y que además destaca por la defensa a ultranza de la elocuencia de las imágenes (mudas por naturaleza). Como sostiene Malraux, el silencio el pasado o de la

historia no puede ser obstáculo para establecer diálogos con las imágenes, imágenes que tanto podemos encontrar en la calle, en la soledad de los museos o en el archivo universal con el que Malraux visita el "museo imaginario" de las fotografías.

10. Richard Kostelanetz (ed.), *Conversing with Cage*, Londres, Routledge, 2003, p.189.

11. André Malraux, *Les voix du silence*, París, Gallimard, 1951.

La primacía de la intuición perceptiva como forma de conocimiento es su gran aporte. No en vano Merleau-Ponty señalaba que el mayor conocimiento del pensador es su percepción, lo cual sitúa a Malraux en las antípodas de toda versión intelectualizada del arte. Escribió Malraux en *Las voces del silencio*: "Nuestra relación a lo largo de todo el siglo con el arte no ha dejado de intelectualizarse"¹².

El silencio como un acto iconoclasta: Debord

Uno de los pioneros del uso del silencio en el campo del cine es Guy Debord, que en la película *Hurléments en faveur de Sade*, de 1952, sumerge al espectador en la oscuridad y el silencio absoluto. En este caso, la utilización del silencio (tanto icónico como sonoro) presenta un amplio registro de lecturas que no sólo apuntan hacia una crítica al cine neorrealista (y al posterior desarrollo en el *cinéma vérité* en Francia), sino que plantean abiertamente una actitud intransigente e iconoclasta, una expresión visceral de la materia primera cinematográfica que buscaba provocar reacciones violentas en los espectadores.

El silencio como un medio de purificación: Rauschenberg

El artista se purifica de sí mismo y de su arte. Más que la plena realización en el ámbito formal y expresivo, el artista recurre al silencio tanto como zona de meditación, como maduración espiritual y como radical experimentación en el ámbito del reduccionismo formal y minimalista. Es bajo esta perspectiva que debemos entender las *White Paintings* de Robert Rauschenberg, de 1951:

Son grandes lienzos blancos organizados y seleccionados según la experiencia del tiempo y presentados con la inocencia de una virgen. Tratan de aspectos relacionados con suspenso, excitación y están hechos con un silencio orgánico, la restricción de la libertad de la ausencia, el vacío plástico de la nada, el punto donde un círculo empieza y acaba. Son una respuesta natural a las actuales presiones de falta de fe y una manera de promover el optimismo institucional¹³.

Y junto a Rauschenberg, las pinturas no-composicionales y monocromas de

Ellsworth Kelly, que conoció a Cage en París en 1949 y con el que siempre mantuvo una estrecha complicidad. Yve-Alain Bois afirma que si por un lado Kelly ha sido el más *cageano* de todos los artistas, en el sentido de compartir las mismas estrategias (transferencia, azar, trama, monocromo), también puede afirmarse que Cage ha sido el más *kelleano* de todos los compositores, ya que los dos comparten también una misma aproximación no intelectual ni literaria a la obra: Cage, poniendo todo el énfasis simplemente en la audición, y Kelly en la mirada¹⁴.

12. Hemos consultado la edición española: André Malraux, *Las voces del silencio*. Visión del arte, Buenos Aires, Emecé, 1956, p. 12.

13. Carta de Robert Rauschenberg a Betty Parsons acerca de las *White Paintings*, del *Black Mountain College*, Asheville, Nueva York, fechada el 28 de octubre de 1951.

14. Yve-Alain Bois, "Encontres a l'atzar: Kelly, Morellet, Cage", en *L'anarquía del silencio. John Cage i l'art experimental*. Barcelona, MACBA, 2010, p. 195.

Primera conclusión

Pero, como hemos visto en las diferentes tipologías de "silencios" aquí expuestos, creemos que podemos llegar a una primera conclusión: el silencio, tal como nos advierte Sontag, no puede ser confundido como una zona de meditación, una maduración espiritual o como un acto solipsista; en el silencio siempre hay un tercero, el espectador: "En la medida en que es serio el artista experimenta la tentación de cortar el diálogo que mantiene con el público"¹⁵.

El silencio sería el apogeo de esta resistencia a comunicar, de esta ambivalencia respecto a la toma de contacto con el público que es una característica sobresaliente del arte moderno, con su incansable consagración a lo nuevo y a lo esotérico. Un silencio que no existe en sentido literal, como experiencia del público, ni tampoco como propiedad de una obra de arte. No existen superficies neutrales, ni discursos neutrales, ni temas neutrales, ni formas neutrales. Y el silencio nunca es neutral, sino un elemento del diálogo que puede adoptar formas extremadamente críticas, formas políticas de resistencia como las que han asumido un buen número de artistas contemporáneos que se sirven del silencio como un arma, como un compromiso más allá del ornamento y la diversión y, sobre todo, del espectáculo.

Desde nuestra actual perspectiva, desde el rostro oscuro de la globalización en su amenaza contra las realidades locales y con el trasfondo de genocidios y nuevos Holocaustos es cada día más frecuente el recurso de artistas de diferentes latitudes a esta noción del silencio como reivindicación ante la avalancha de estratos generados por el ruido incesante de los medios audiovisuales (lo visible-mudo versus lo acústico), pero también como una búsqueda de una cierta negatividad, de un rechazo a lo monumental y espectacular de nuestra sociedad mercantilizada, amnésica, convulsa y plagada de violencia.

Resulta paradójico, hasta cierto punto, cómo en algunos casos la voluntad de dar testimonio del horror suele ir paralela al mutismo, debido a la impotencia del lenguaje para dar cuenta de la monstruosidad que ha asolado la existencia y la capacidad expresiva de las palabras¹⁶. Una experiencia, la de lo "indecible", en la que el silencio se alimenta ante la necesidad de conjurar el olvido porque, como sostiene Primo Levi refiriéndose en este caso a su experiencia con la *Shoah*: "Lo peor de la experiencia de lo indecible sería que un día se impusiese el olvido o la indiferencia: dos formas radicales de descalificación del significado"¹⁷.

Pienso que desde esta perspectiva habría que entender los trabajos de la artista colombiana Doris Salcedo, que a través de obras como *Shibboleth*, presentada en la Sala de Turbinas de la Tate Modern de Londres en 2007, y su serie de trabajos *La casa viuda*, entiende el arte como una manera de "escaparse al huracán del progreso":

15. Susan Sontag, *Op. cit.*, p. 17.

16. David Le Breton, *Op. cit.*, p. 83.

17. Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante and après Auschwitz*, París, Gallimard, 1989, p. 196.

El arte es la interrupción que nos permite sustraernos del huracán del progreso. El arte nos da tiempo para compadecernos del sufrimiento de todas las personas... Las experiencias que trato de señalar en mi obra no son anécdotas ni experiencias directas de la vida. Son sólo el recuerdo de dicha experiencia, siempre evanescentes, son el vacío generado por el olvido¹⁸.

Bajo estos parámetros podríamos presentar algunos trabajos de Alfredo Jaar, como *El lamento de las imágenes* (2002), una reflexión sobre los límites de las imágenes y su control por el poder a partir de tres distintos relatos. Y también Santiago Sierra, en su *Work in Progress*, iniciado en Lucca (Italia) en 2009, *NO Global Tour*, una palabra tridimensional que viaja en camión por distintas las ciudades del mundo que el artista entiende como un grito antagonista del sistema:

Las personas que están luchando activamente contra el sistema necesitan imágenes y los artistas se las debemos proporcionar. Este *NO Global Tour* está hecho para todos los que ya están hartos de la injusticia, la dominación, la censura y la opresión [...]. NO expresa una respuesta a toda imposición universalizante. NO es el más claro ejercicio del derecho a un manifestar una actitud de desacuerdo ante la realidad como totalidad, su caos, su futuro, y ante la sensación de encontrarme a mí mismo dentro de un avión con un comandante borracho¹⁹.

Segunda conclusión

Nos gustaría concluir con una nueva reflexión sobre los límites y la superación del lenguaje, que es de aquí de donde surge el silencio. Y lo voy a hacer de la mano de otro autor imprescindible para abordar esta cuestión: Jorge Luis Borges. Borges, en *La escritura de Dios*²⁰, afirma que ante la insuficiencia del lenguaje para reproducir una experiencia determinada, se abre el ámbito del silencio que trasciende la palabra en el éxtasis. La búsqueda de la palabra absoluta culminaría así en el silencio, en un espacio mudo abierto al final de los relatos que, lejos de ser una estructura vacía, es un triunfo sobre la incapacidad verbal para expresar la multiplicidad de los sentidos posibles²¹.

El silencio no aniquila la palabra: engendra la posibilidad de la polisemia. La palabra escrita es una prisión laberíntica porque pertenece al mundo fenoménico y se encuentra ligada a un significado único. El arte tiene la misión de trascenderla, ubicándola en un espacio de significados plurales; la apertura del silencio determina el acontecimiento estético.

18. <http://www.noticias.com/doris-salcedo-premio-velazquez-de-artes-plasticas-2010.416610>.

19. <http://performa-arts.org/blog/santiago-sierra/>

20. Jorge Luis Borges, "La escritura de Dios", en: *El Aleph*, Madrid, Alianza 1997.

21. Véase Gabriela Massuh, *Borges: Una estética del silencio*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1980.

ARTE, POLÍTICA Y SILENCIO

Lynda E. Avendaño Santana

Primer momento: política y silencio

Peter Sloterdijk en su libro *Crítica de la razón cínica*, nos dice:

Allí donde los encubrimientos son constitutivos de una cultura; allí donde la vida en sociedad está sometida a una coacción de mentira, en la expresión real de la verdad aparece un momento agresivo, un desnudamiento que no es bienvenido [en este caso, por el poder]. Sin embargo, el impulso hacia el desvelamiento es a la larga el más fuerte. [...] El pretender llegar a la "verdad desnuda" es uno de los motivos de la sensibilidad desesperada que quiere rasgar el velo de los convencionalismos, las mentiras, las abstracciones y las discreciones para acceder a la cosa¹.

Pero ese afán ocurre socialmente pocas veces con fuerza y coherencia, más aún en nuestros tiempos, donde todos tenemos conciencia en Occidente de lo que es el sistema, cómo opera y qué provoca —una vía que está basada en la generación de riqueza, en la rentabilidad, en el consumo y el beneficio por encima del valor de las personas—, pero aun siendo conscientes de ello no hacemos mucho, no resistimos. Cuestión enraizada en las capacidades de los poderes hegemónicos para ejercer sobre el espacio público una potestad que busca permanentemente la despolitización de la vida cotidiana, o más bien

1. Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Siruela, 2003, p.30. la politización de ésta mediante la neutralización de dicho espacio hasta obtener de él una postura

antipolítica que conlleva una atrofia de la capacidad de confrontación por parte de los ciudadanos. Sólo parecen darse reacciones intensas por parte de las poblaciones antes crisis extremas, como lo que ocurre actualmente en la UE, más específicamente en Grecia, en España, Portugal e Italia, donde el transe político estatal está llevando a la pérdida de derechos básicos como el acceso al trabajo y a la vivienda, y comienza a suscitarse el hambre. En este contexto movimientos como el 15-M, instancia actualmente conformada por diversos grupos, con un *actuar sistemático* que no arranca desde la exasperación límite, han mostrando que la inestabilidad inherente a la realidad puede ser una oportunidad para buscar —contracorriente— mecanismos para establecer las bases de nuevas prácticas de transformación sociocultural a *largo plazo*.

El 15-M, al tener un alcance político y social insospechado, desde su inicio nos ha hecho recordar el concepto de revolución como búsqueda de modificaciones del orden establecido, del Estado y de la sociedad. En sus gestos hemos visto persistentemente la comprensión de un grupo de gente común, de una multitud humana que ha decidido compartir idénticas premisas, abandonando con ello prioritariamente sus individualismos, más no sus conciencias, dejando atrás sus afanes competitivos por alcanzar lugares privilegiados; gente común que comprende, como Marx y Engels sostenían, que en la actividad revolucionaria coinciden la transformación de uno mismo con la transformación de las circunstancias². Cabe agregar que el movimiento 15-M se desmarca de la producción de subjetividades funcionales al capitalismo al meditar, por ejemplo, sobre las causas efectivas que han llevado a la crisis económica que afecta a la UE.

En este paisaje de crisis y cambios donde en los círculos oficiales de la UE siguen primando políticas conservadoras, cabe preguntarse: ¿qué papel está cumpliendo el arte actual?

Segundo momento: arte, política y silencio

Ante la sobreabundancia visual de Occidente, a primera vista pareciera que el lenguaje del arte sigue encadenado al mundo *soft* que promueve en general el mercado a nivel mundial (véase la Frieze Art Fair de Londres, donde conviven obras excelsas con una multitud de obras de dudosa calidad a precios altísimos). Sin embargo, bajo esta *aparencia* muchos artistas visuales han sido capaces de crear un lenguaje instituyente y participativo en la medida en que no han obviado el paisaje político contingente, y han ido más allá de la eventualidad misma a través de miradas críticas que en su estructura más íntima rebasan y se escapan a las concepciones usuales de entender el arte y lo político. Esto ocurre en las propuestas artísticas de Rogelio López Cuenca, Javier Peñafiel, Elo Vega y José Luis Bongore.

Así lo vemos en el caso de Rogelio López Cuenca (Nerja, Málaga, 1959), con obras como *Canto VI*, 2005, video monocal, 6 min [ver página 91], donde el artista divide el espacio visual en dos cuadros que se unen inicialmente con

2. Karl Marx y Friedrich Engels, *La ideología alemana*, Buenos Aires, Pueblos Unidos, 1985.

la frase publicitaria "a feel the element of life again", constructo escritural que en su gozosa invitación y en un gesto abiertamente apropiacionista delata, con el transcurrir de las imágenes, la cara y la cruz de las relaciones entre el mundo árabe y Occidente.

En *Canto VI*, al son de una típica y pegajosa música árabe que incesantemente sonará a lo largo del video hasta adherirse a nuestros tímpanos, el artista, por una parte, muestra una serie de imágenes que invitan sin intermediación al goce y al placer, representaciones extraídas de la publicidad y, por lo tanto, asépticas, tanto plástica como conceptualmente hablando, dirigidas a occidentales europeos que desean conocer el mundo oriental. Imágenes que dan cuenta de parajes paradisíacos donde jóvenes y jovencitas bellas, tanto árabes como occidentales, se ven disfrutando de *aguas marítimas* y de perfumes alusivos a la sensación refrescante y libre del mar de África. Iconografía publicitaria que omite sin ningún resquemor la mirada explícita hacia la tragedia de aquellos que buscan por todos los medios acceder a mejores condiciones de vida en Europa u otras partes de mundo, donde no exista hambre, miseria y guerra.

Las llanas y pulcras imágenes que nos enseña el artista en el recuadro izquierdo, las que no poseen textura alguna y son de colores intensos y lisos, solo nos hablan del imaginario de un Oriente exótico, ocultando con ello el drama que impone la realidad contemporánea, donde el sistema de mercado —unido a políticas gubernamentales propiciadas por la UE y por Estados Unidos— impone en el ámbito de las migraciones el cierre de las fronteras, sobre todo a partir de los acontecimientos del 11-S en Nueva York, el 11-M en Madrid, el desembarco de miles de personas a Lampedusa por la guerra en Libia en 2011 y actualmente por lo que está ocurriendo en Siria. También hace un tiempo en el Estado de Arizona se ha producido un endurecimiento de las leyes migratorias a través de la ley SB1070, con marcados tintes racistas.

Al final de su video, Rogelio López Cuenca incluye una frase del *Canto VI* de la *Odisea*: "For the strangers and beggars are under Zeus protection", frase que leemos con decepción al darnos cuenta de que el enunciado es sólo una ficción

3. En una crónica aparecida en el diario *El País*, una mujer subsahariana explicaba que los trayectos que realizan sus compatriotas que viajan como ilegales son muy duros, se extienden para llegar a Europa unos tres años, y es frecuente que las mujeres sean violadas o tengan que dedicarse a la prostitución. "No hubo negligencia en la muerte de la interna del CIE Samba Martine". Mónica Ceberio Belaza. Madrid 5 de octubre de 2012. 21:57 CET http://politica.elpais.com/politica/2012/10/05/actualidad/1349467030_950023.html

como Zeus mismo, quien al parecer sólo protege a un tipo de extranjero: el occidental que toma unas vacaciones paradisíacas en Oriente. Para el africano pobre, subyugado por el desalmado capitalismo impuesto en complicidad con los Estados locales, el agua, el mar, el Estrecho de Gibraltar pueden ser su muerte; y si logra traspasar dicho límite deberá zafarse de las patrullas y superar las rejas ubicadas en la frontera, las que vemos al final de video, para obtener una precaria salvación, un amparo, a costa de sacrificios indescriptibles³. Una creación que nos interroga sobre los alcances éticos que poseen las

leyes migratorias y su implicación en los derechos humanos; en este sentido, podemos decir que el respeto a estos derechos siempre se ven mediatizado por dichas leyes migratorias, las cuales plantean una resistencia a ese otro, como se desprende de las imágenes de moribundos que aparecen en el video. Pero en ese ser otro es donde radica el potencial del ser humano, es allí donde aparece la persona, su valía, como lo indica Derrida⁴. Y ese *otro* tiene un rostro particular, un semblante alejado del que nos muestran las artificiosas imágenes de la publicidad que buscan exhibir a los modelos africanos sólo como objetos del deseo, mirada propia de una cultura occidental colonialista y superficial. Y ese rostro, por *tal nos* dice Lévinas, significa respeto⁵; y es por eso que la ética —tal como nos recuerda Derrida y la obra de López-Cuenca— es el factor que debe eliminar todo tipo de violencia que consista en reprimir el *rostro* en su cabalidad, en ignorarlo, en reducir el respeto hacia otro⁶.

Canto VI también nos precipita a la comprensión de que en la actualidad circulan con mayor libertad las divisas que las personas; y un individuo, si posee dinero, puede cruzar fronteras sin muchos problemas y consumir sus fantasías exóticas (y eróticas). Y es esto precisamente lo nos lleva a preguntarnos: ¿qué lleva a que la propiedad y la mercancía tengan más valor que una persona que necesita acceder a *un mundo mejor*, para lo cual requiere cruzar un paso fronterizo? ¿Por qué mantenemos mecanismos que anulan tan cruelmente al otro, que lo niegan una y mil veces? La propuesta de López Cuenca hace visible aquello que, por estar tan cerca, tan en la superficie, no logramos ver; sus obras nos ponen en jaque y nos jalan hasta el estupor, a un límite donde habita el silencio, y ese silencio se reclama a sí mismo como un silencio crítico que pone en crisis nuestra pasividad frente a las contradicciones del mundo actual.

Javier Peñafiel (Zaragoza, 1964), en obras como *Mosquito de ensayo*, 2004, film 16 m transferido a DVD, 3 min 48 s en loop [ver página 92], *Conquista Básica*.2002. Vídeo. 3 min [ver página 89], y *Monólogo jardín, plaza polifonía*, 20 min 19 s, explora los procesos artísticos desde una visión que se desvincula de los modos convencionales de afrontar la creación artística contemporánea para proponer un tipo de práctica que incluye discursos provenientes del mundo del teatro, de la música experimental y contemporánea, e incorpora reflexiones conceptuales sobre la acusmática. Todo ello como forma de oponerse a una cultura visual que destierra, en gran medida, su propia capacidad como lenguaje capaz de entrelazarse con otros lenguajes.

La obra de Peñafiel se encuadra en un tipo de expresión artístico-política que rescata aspectos de la esfera privada, las relaciones con uno mismo, las vinculaciones interpersonales y las sujeciones sociales que nos vinculan al mundo de manera consciente

4. Entrevista de Darío Yancán a Jaques Derrida, "El principio de la hospitalidad", en línea: <http://reconstruyendoelpensamiento.blogspot.com/2007/09/el-principio-de-hospitalidad>

5. Esta concepción la extrae Lévinas de la tradición judaica. Emmanuel Lévinas, "Morir por..." en: *Entre Nosotros. Ensayos para pensar en otro*, Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 239.

6. Entrevista de Darío Yancán a Jaques Derrida, *Op.cit.*

e inconsciente, lúdica, tenazmente, dramáticamente, temerosamente, con pasión y poiesis, poniendo en escena la manera en que somos afectados —y muchas veces destruidos— por el discurso que nos formatea, procedente de un régimen sociopolítico y cultural que se ha alejado de los preceptos democráticos al tener como centro el mercado.

En *Agenda do fim dos tempos drásticos* —que se presentó en la 28 Bienal de Sao Paulo, en medio de una conferencia dramatizada junto a la actriz Marisa Orth, y de la cual se publicaron 12.000 ejemplares gratuitos—, se habla del "melodrama sentimental que se genera a partir de la época del capricho institucional", como lo dice el autor. Aquí el artista explora una nueva realidad por medio de un acto lúdico que consiste en vincular sentimientos a tipos de días que el propio creador define como "días impropios", "días similares", etc., potenciando con ello el tiempo más allá de su mera función económica y generando una dimensión espacio-temporal *diferente* que contiene, por esa misma razón, características disímiles a las que normalmente vivimos. Así, Peñafiel articula una voz que interpela: "en los días impropios la responsabilidad y la culpa se hacen cargo de todo, quien no comprende cada proximidad envejece pronto, perfeccionando la muerte". A partir de ahí se puede decir que la agenda crea un contexto nuevo para vivir, un paisaje marcado por la ironía y por la invitación a estar más comprometidos imaginativa y efectivamente con nosotros mismos. Hemos de decir que en *Agenda do fim dos tempos drásticos* existe una propuesta nítida de resistencia a la mercantilización del tiempo, un contraataque a la violencia ejercida por un tipo de utilización rutinaria. La agenda se ve marcada por la economía del espacio-tiempo personal y por una resignificación de éste como una oportunidad de ser vivido más humana y poéticamente. Para ello Peñafiel inventa dispositivos concretos que divergen respecto al sistema, los cuales le permiten oponerse y proponer una separación de "la apropiación privada de la riqueza producida socialmente"⁷, sea cual sea su tipo, económica o cultural.

Hay que señalar que en las obras de Javier Peñafiel nos encontramos ante una visión crítica y poética que, desconcertada ante los discursos convenidos, deserta y genera una alocución que matiza la realidad, dando cabida al sentimiento de sorpresa, a lo precipitado, a lo inesperado. Interrumpe así todo pensamiento lineal y continuo, introduciéndose de manera polémica y juguetona —y a veces tragicómica— en el tiempo de la subjetividad como posibilidad de independencia personal, creando señas desde las cuales hay un negarse a aceptar que las acciones humanas pueda conformarse con ser tan sólo reflejos, variantes nacidas de la racionalidad y de la economía de libre mercado.

En lo que respecta al video *Paso Hormiga*, 2010, 24 s en loop [ver página

93] de Elo Vega (Huelva, 1967) y José Luis Bongore (Málaga, 1979), la obra se define a partir de las propuestas que de manera individual han ido desarrollando los artistas. Elo Vega cuestiona

7. Maurizio Lazzarato, *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006, p. 33.

clichés y tópicos que se refieren al universo de la comunidad gitana, como en *Gitanos de papel* —proyecto realizado en conjunto con Rogelio López Cuenca—, o resquebraja las visiones sesgadas sobre las mujeres, deconstruyendo los arquetipos sobre lo femenino impuestos por la sociedad capitalista. En el caso de José Luis Bongore, su exploración se centra en el diálogo sin paternalismos con culturas diversas —como la de Senegal, Japón, U.S.A., México, Egipto o España—, para dar cuenta de las diferencias socioculturales sin emitir juicios morales sobre ellas. En *Paso Hormiga*, se realiza una operación frágil en la frontera mexicana entre Tijuana y San Isidro, donde son liberadas hormigas sobre la línea que demarca la diferencia política, cultural y económica entre dos mundos; en este caso la línea, en cuanto trazado, asume en sí su condición separadora, incorporando un carácter simbólico concreto, en tanto icono reconocible del límite de fronteras. Y justo ahí, desde un recipiente plástico —una especie de burbuja, similar a como son nuestros países— son libertadas un grupo de hormigas que cruzan el linde en busca de un nuevo destino. Las hormigas son una especie que, al igual que la humana, es trabajadora y es capaz de desarrollar un constructo social sofisticado, donde el proveer y proporcionar bienestar a la comunidad resulta vital. El símil entre hormigas y personas se nos presenta inmediatamente; una analogía que trae aparejada la realidad que implican las *migraciones*, y por extensión los *ilegales*; así, en un gesto sutil, el drama social contemporáneo se nos aparece. O lo que es lo mismo: en un acto tan aparentemente sin importancia, por simple, podemos ver un mundo que está ahí, olvidado entre miles de noticias, un mundo que nos reclama tomar posición ante él, pues en él se conjuga la posibilidad de la vida y la muerte, de concretar o no los sueños que poseen cientos de personas. Interesante es el calce de esta obra con lo que está pasando actualmente en USA con el arduo y agri dulce debate sobre la reforma migratoria.

En el caso de la obra de José Luis Bongore, *Hola, soy europeo. ¿Me das trabajo?*, proyecto que se inicia en Senegal en 2009 con varios videos (entre ellos *Construcción de un cayuco*, video monocal, 20 min 54 s, playa de Kayar, Senegal), el artista se entrega a un proyecto que se decanta cuando él se *asume* como alguien *igual* al ciudadano medio de cualquier parte de África, un individuo que requiere un trabajo decente para subsistir.

En Senegal el artista pide varias veces empleos comunes para la clase pobre —que es la mayoría de la población—, oficios que le son otorgados sin mayor problema. A partir de ello realiza una serie de tareas usuales a los hombres y mujeres de esa tierra. El creador, en los diferentes encuadres, se ve sumido en acciones colectivas que aluden a seleccionar y empaquetar sal o a construir un cayuco, y en todos los casos el artista se sitúa como uno más de los obreros. En esta instancia el creador rompe con la creencia popular que señala que un europeo blanco es y debe mostrarse como un ser superior a otros, sobre todo en territorios del llamado Tercer Mundo.

En *Hola, soy europeo. ¿Me das trabajo?* (vídeo-instalación frente a una oficina de desempleo, 2010, Murcia, España), el artista proyecta en plena calle, en una TV grande, el video *Construcción de un cayuco* a gente que busca empleo y que hace una larga fila de desesperados. Bongore, en este caso, interroga a las instituciones gubernamentales españolas sobre la situación que ellas han generado: un enorme desempleo, al tiempo que dignifica la condición de quien requiere de una faena para sobrevivir.

En *Hola, soy europeo. ¿Me das trabajo?* Cartel, 2012, imagen RAW de 5616 x 3744 píxeles, Biblioteca de la Universidad Carlos III, Getafe, España [ver página 94], la proclama que visualizamos en la obra opera como resultado de una acción artística que despliega su significado a partir de letras negras mecanizadas que se muestran de manera simple sobre un fondo amarillo intenso, alocución que replica por su estructura las señaléticas de la sala, y que es sostenida por un alumno de la universidad a quien no le vemos el rostro, pues el cartel cubre la parte superior de su cuerpo; así se produce, entre el cartel y el estudiante, una sola unidad. El *cartel* es uno de esos miles de universitarios europeos que vemos circulando por los pasillos de las instituciones de educación superior para asistir a clases, y que hoy se manifiestan reclamando que no se desmantele la educación pública universitaria europea. El *cartel*, en tanto tal, interroga a la UE desde el corazón mismo de su *tradición humanista, la biblioteca*, sobre el sentido de la educación en la era de conocimiento, arrojándonos en dicha pregunta a la pérdida de la visión ilustrada europea por parte de banqueros, economistas y políticos que hoy son incapaces de proporcionar siquiera un trabajo no especializado a una parte importante de las generaciones mejor preparadas educacionalmente de toda la historia de Europa; y desmantelan el futuro de las próximas generaciones al reducir al mínimo programas como Erasmus, y al forzar a emigrar a miles de titulados universitarios.

En el ciclo de obras referidos Bongore interpela al dos paradigmas no menores, el de *ser europeo* y el concepto de *trabajo*, dando cabida a circunstancias que muestran las fragilidades que transportan y trasvasijan estas nociones.

Hemos de decir que todas las obras referidas se separan de los discursos visuales convencionales que operan en coherencia con la opulencia visual del Occidente postmoderno, dándose que las creaciones mencionadas nos hacen caer en un súbito silencio, que es parte del impulso creativo, el cual nos precipita a un diálogo con aquello que está ahí y que no vemos, que omitimos o nos negamos a ver por precaución, por miedo o desidia. Y es ese silencio que se interpone entre nosotros y las obras lo que se torna exigencia ética. Así, diremos que las obras expuestas "interrogan sobre lo neutro, interrogándolo con la angustia que desvía la pregunta, repitiéndola, arrojándola al silencio, el silencio que no se calla"⁸.

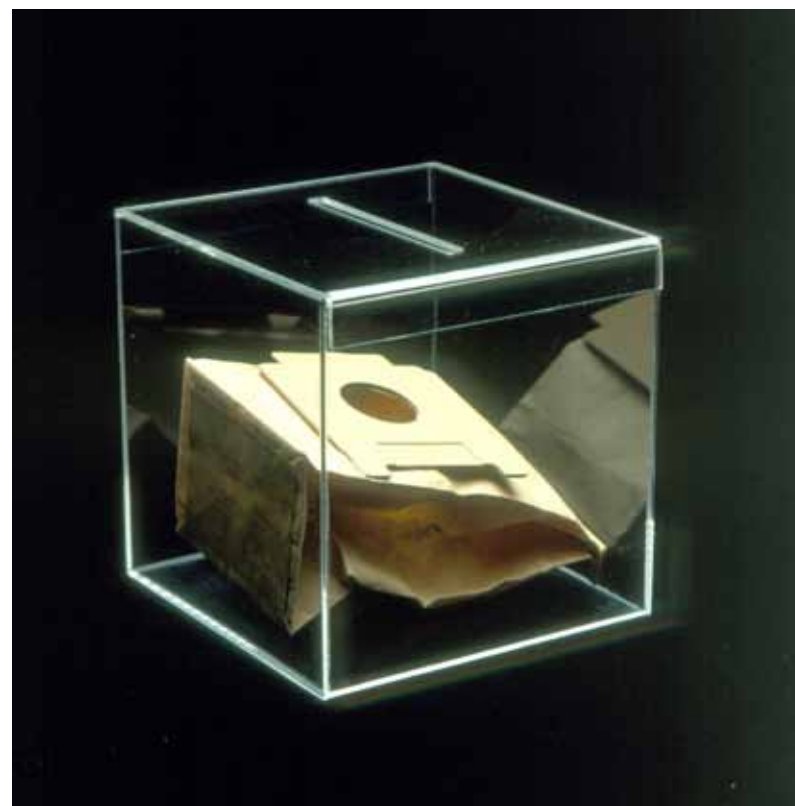
8. Jacques Derrida, *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1994, p.90.



Sede de Medialab-Prado. Antigua Serrería Belga. Madrid.



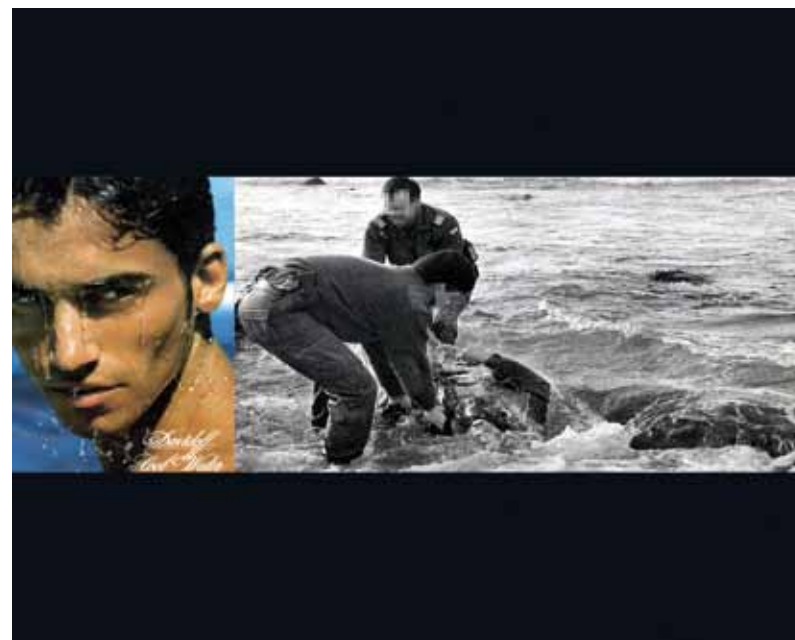
Última sesión de Pensando y Haciendo. Presentación de las conclusiones del proceso de recogida de puntos de vista y análisis de textos críticos sobre Medialab-Prado. 03/03/2011.



Peñafiel, Javier. *Conquista básica te vuelvo a pedir que te defines*. 2003. Video. 3 min. Sao Paulo.



Peñañel, Javier. *Agenda de caducidad de los tiempos drásticos*. Conferencia dramatizada junto con la actriz Marisa Orth. 2008. Video. 28 Bienal de Sao Paulo.



López Cuenca, Rogelio. *Canto VI*. 2005. Video monocanal. 6 min. España.



Peñañiel, Javier. *Mosquito de ensayo*. 2004. Film 16 mm transferido a DVD. 3 min 48 s en loop. España.



Vega, Elo; Bongore, José Luis. *Paso Hormiga*. 2010. 24 s en loop. Frontera de Tijuana con USA.



Bongore, José Luis. *Hola, soy europeo. ¿Me das trabajo? Cartel*. 2012. Imagen RAW de 5616 x 3744 píxeles. Biblioteca de la Universidad Carlos III. Getafe, España.

IV. ENTRE EL SILENCIO Y EL CUERPO, LA CULTURA Y EL PODER

CRUDEZA Y VERDAD

Carlos Pérez Villalobos

Por fin ocurrió que en el curso del desarrollo cultural se extrajo de la sexualidad tanto de divino y de sagrado que el resto, exhausto, sucumbió al desprecio. Pero dado el carácter imborrable inherente a la naturaleza de toda huella anímica, no cabe asombrarse de que aun las formas más primitivas de adoración de los genitales pudieran rastrearse hasta tiempos recientes, y que los usos lingüísticos, las costumbres y supersticiones de la humanidad actual contengan relictos de todas las fases de ese itinerario de desarrollo.

Sigmund Freud

Pareciera que sólo la verdad puede decirse "crudamente". Semejante asociación —de crudeza y verdad— hace parte del sistema básico que opone naturaleza a cultura, y alude al hecho de que, alcanzado algún grado de refinamiento social, el índice de verdad de un dicho o evento es proporcional a lo que en éste hay, tanto en la forma como en el contenido, de indigerible, tosco, elemental. ¿Por qué? Pues porque el sujeto cultural (aquel cuya "naturaleza" es la "cultura") termina valorando como verdad emergente la emergencia de una imprudencia o exceso que interrumpa las buenas —o bellas— maneras del teatro social y ponga (o reponga) sobre la mesa esas cosas que (primera instrucción que recibe el crío para ser un buen niño) no se deben decir o mostrar en la mesa. Como en el célebre cuento de Andersen: la intervención iletrada de un niño —que dice lo que ve porque está fuera aún del pacto social, de la letra que prescribe lo que se debe ver— interrumpe la ilusión y provoca el reajuste

de la mirada inadvertidamente mediada, capturada imaginariamente en la bien cocinada ceremonia "real". El niño, ciego aún al espejismo simbólico, no ve al emperador, ve simplemente al hombre desnudo, aunque —siquiera insinuémoslo— no su "desnudez"¹. No supone aún lo que todos los demás creen que deben suponer para ser supuestos como sujetos. No hay doble sentido. "¡Mamá, quiero caca!", interrumpe el niño; el sujeto, en cambio, como el emperador, aun cuando ya se sabe expuesto, dice: "Tengo que aguantar hasta el final del desfile". El niño (o el loco) —así dicen— pueden indicar la verdad, pero no porque sean portadores de un saber, sino que porque precisamente no lo poseen. No hacen parte del juego de (su)posiciones que constituye el teatro social y sus representaciones, son el exterior a la ficción, son, así se dice, inocentes. O salvajes o "naturales": desnudos de cultura y, por tanto, no expuestos a la vergüenza, puesto que la desnudez, que tiene su verdad en la vergüenza, es un hecho de cultura. En ésta, la cual siempre es la cultura de un grupo, cuando se alcanza un alto grado de satisfacción y refinamiento, el sujeto acaba (condescendiente o desgarradamente) reconociendo en los márgenes y en el exterior de su universo de creencia, la impostura de éste.

Sin embargo, ya se sabe, tal oposición (naturaleza/cultura) se desvanece, apenas pensamos que las oposiciones —y esa, la primera de todas— son ya parte de la cultura, conforman su naturaleza —su letra—, constituyen su orga-

nismo simbólico: la inmediatez de lo dado —aval de toda testificación— supone la mediación de su reconocimiento. El valor de lo crudo, lo crudo como valor —positivo o negativo—, sólo es posible dentro del sistema de la cocina, ya instituidos diferentes grados de cocimiento, y sobre la base de tener propiedad total del fuego (lento, intenso, a bañomaría). Para alcanzar el grado de cocción justo —a punto—, el bistec, por ejemplo, debe conservar en su centro el indicio preciso de crudez que exige el paladar cultivado (construido gradualmente en familiaridad con los productos del arte culinario) para satisfacer su deseo (cultivado) de naturaleza, de verdad elemental. Pues bien, esa interioridad "del gusto" (que acoge parsimoniosamente, aunque no pudiendo evitar la salvación, el trozo de carne con su corazón jugoso, herido, sangrante) sufre un colapso si emerge la asociación soez que hace presente la cosa primera cuya exclusión permitía esa inmanencia. La verdad cruda, entonces: sin cocimiento, inmadura. En cualquier caso, la verdad tal cual, la pura verdad. Verde (o más bien colora-

1. *El traje nuevo del emperador* pone en escena la verdad misma; la posibilidad de lo verdadero como desnudamiento; como desnudamiento del rey, del amo, del padre, de los súbditos. Pues la naturaleza de la desnudez es que la desnudez no pertenece a la naturaleza y que tiene su verdad en el pudor —así escribe Derrida, en el *El cartero de la verdad*. Agrego esta cita de Kundera: "La base del pudor no es un error nuestro, sino el oprobio, la humillación que sentimos por tener que ser lo que somos sin haberlo elegido y la insoportable sensación de que esa humillación se ve desde todas partes." (*La inmortalidad*). La base del pudor es, pues, tener que ser lo que somos —responder de nuestro ser, hacernos responsables, ser padres— sin haberlo elegido, esto es: no siendo fundamento, principio, padre de lo que somos. Dicho de otro modo, ser sujeto sin serlo. El pudor es la manifestación del niño que perdura en el sujeto y que desnuda la verdad del sujeto como impostura.

da). Como se dice de un chiste, elaboración verbal cuya cuota de placer, según postuló Freud, es proporcional a la alquimia eufemizadora que permite que lo impresentable devenga presentable². Misma fórmula que ocupa Lyotard para definir el sublime kantiano, concepto que implica la valoración (ilustrada) de la naturaleza como desborde, desbordamiento, de las formas culturales de representación. El arte moderno es, postula Lyotard, aquel que consagra su pequeña técnica "a presentar qué hay de impresentable". Y, podemos imaginar, que los casos en los que este postulado se aplica no son ajenos a aquellas cosas respecto de las cuales el sujeto prefiere hacer "la vista gorda", por asco, por vergüenza, por espanto.

Habría, entonces, efecto de verdad —irrupción cruda de lo crudo— cuando eso primero y primario que exigió ser excluido "por la cocina del sentido" (Barthes), retorna y se abre paso dentro de la ceremonia social, desinvertido, desnudo, sin los ropajes y acalamientos que lo harían presentable —digamos: sin el grado de cocción requerido o prescrito—. Una mentira cruda, en cambio, es una mentira sin elaboración, esto es, "parece mentira...", es decir: no se puede creer y, por tanto, no cumple con su verdad de mentira, no engaña. Sin embargo, se dice, hay verdades que parecen mentiras, increíbles de tan inverosímiles, o verdades que sólo pueden decirse como mentiras, pues de otro modo serían inaceptables. Indigeribles, incomedibles. Así, la mentira queda del lado del re-vestimiento, de la cobertura elaborada, de la coartada y el subterfugio, del velo que solapa y disimula. De lo cocido y recocado, de lo cocinado y ornamental. De la cultura. La verdad, en cambio, huelga decirlo, del lado del desvelamiento y la desnudez, del mostrarse en cueros —silvestre, sin refinamiento—. En estado de naturaleza. De ahí que la cultura le atribuya, también, indicio de verdad a todo individuo o grupo excluido de la cultura. Lo primitivo, lo silvestre o salvaje, lo natural, adoptaron valor cultural durante el romanticismo y, postrománticamente, en la vanguardia *fauve* y el expresionismo, pictórica y gráficamente, se explotó ese recurso al desgarrar de velos.

¿Cuál es la cosa que, de cumplirse el deseo —secreto deseo de experiencia, de inmediatez, de verdad—, no pueden sino presentarse, irrumpir, crudamente? Se trata, diría un niño (ya hablante, ya infantilizable) de "la que no se dice" —aludiendo no al órgano sexual ("estado de naturaleza")—, sino a las palabras —malas palabras, palabras malas— que lo nombran, que simbolizan la genitalidad, como falta, esto es: como culpa y como resto lapsario. De ello sólo tenemos sobrenombres —metáforas malsonantes— porque se trata justamente del hueco exigido por el ordenamiento simbólico para constituirse y desarrollarse. Digamos: muestran lo que tampoco

el niño del cuento se atrevería a decir: muestran "la que no se dice"; la cosa primera cuya omisión da sustento y pauta a nuestra condición de buenos niños, hijos de hombre, sujetos.

2. La risa es el doblez, el reverso eufemizado, del espanto: la reacción provocada por el retorno bien cocinado de una crudeza, el cumplimiento suplementario de un (deseo) secreto a voces.

En 1919, Marcel Duchamp mortificó con gráfica infantil una reproducción fotográfica del más célebre fetiche cultural, dibujándole perilla y bigotes a la dama de la sonrisa misteriosa, y estampando en su base una sigla enigmática. L.H.O.O.Q. nos interpela como sigla a descifrar, mientras pretendemos descifrar su secreto gráfico, mientras insistimos en leerla. Pero el enigma verbal desaparece apenas escuchamos la frase que resulta de la pronunciación francesa ligeramente acentuada de esos fonemas. Duchamp rebajaba el valor sublime de la Madonna y revelaba el secreto a voces del deseo: el enunciado universal y primario disuelve toda idealidad y, una vez tramitado el efecto chistoso, lo que queda de la novia cuando acaba por ser puesta al desnudo por sus solteros es un sonsonete monotemático que nada promete.

EL SILENCIO Y LA PALABRA COMO LENGUAJE DEL CUERPO Y SUS RESONANCIAS

José León Slimobich

El silencio es estruendo del lenguaje en ausencia de la palabra. Esta ausencia habla en el silencio, establece parámetros, da lugar al gesto, presume de arrogancia, nos arroja a la desazón y fortalece el mensaje. El poeta se inspira en silencio y el grito hace un agujero donde entra el exceso. Y mejor callar si no se puede mejorar el silencio. También el del animal es silencio, si por silencio se entiende el callar de la palabra y es en silencio que un estremecimiento recorre los cuerpos.

Y en todo esto, el cuerpo transcurre en el silencio. El ruido, todo, es exterior y si suena en el interior del cuerpo, gutural, rítmico, corazón o tripa, jadeo o exhalación a un sonido claro, sin música ni significación.

Y eso no priva al corporeizado de, atento a su cuerpo, el sonido como perfección de su respiración, del latido, o por lo contrario, el disturbio, el anuncio del desperfecto. De hecho, la medicina logró un salto de gigante al hacer penetrar el sonido en el interior del cuerpo.

En ocasiones el cuerpo es definido como envoltorio de una sustancia que lo anima, que puede tomar el nombre de "yo" y en otras ocasiones nombrarse "alma". Esto es así en un sentido o sentimiento común del cuerpo. Este es vivido como unidad material, que posee movimientos y necesidades que lo mantienen sobre esa superficie llamada vida.

La duración en el tiempo, fechada incierta pero con certeza de fin, logra demostrar que el cuerpo humano no es diferente de cualquier especie que viva en el camino de su envejecimiento y corrupción.

Este es uno de los modos de pensar el cuerpo, pertenece al campo de la evidencia y del sentido común. Pero no es de este modo como debemos acercarnos desde nuestra disciplina —el psicoanálisis— al cuerpo del humano. De ahí que asumamos una reflexión, o mejor aún; su pregunta y discusión, y las consecuencias de su respuesta:

a) O el lenguaje es una herramienta —colosal, por cierto— exterior al cuerpo, de la sobrevivencia humana y de su reinado sobre otras fuerzas de la naturaleza;
 b) O se hace del lenguaje parte del mismo concepto de cuerpo, y no herramienta exterior al cuerpo;
 c) O se encierra en esto un debate cierto, porque no dejando de lado la primera hipótesis de la razón del lenguaje como herramienta en el acontecer humano, la segunda hace del lenguaje parte del mismo concepto de cuerpo y no de herramienta exterior al cuerpo.

Por ejemplo: la razón y su discurrir encuentran en el cerebro la base material necesaria para el lenguaje, es su condición material. Pero no es suficiente para definir la incidencia del lenguaje en su encuentro con el cuerpo. Y más aún, radicalmente, desde el punto de vista de la mutación que lo humano propone a la naturaleza animal, no hay cuerpo sin lenguaje, no hay lenguaje sin cuerpo.

Es evidente que el lenguaje hace la cultura, es decir, la realización de la sociedad en sus múltiples aspectos. Y desde el punto de vista del juego de la naturaleza —ésta que funciona en silencio— no podemos negar la influencia que la geografía, el paisaje de un sitio, hacen al cuerpo humano y sus modos de reaccionar frente a lo que se le presenta dado.

Este casi preámbulo es útil para hacer una *petitio principii* del lugar del silencio en la estructura del lenguaje y en su relación con el cuerpo, y lo que sucede en el lenguaje con el término función. Tomemos una pintura, que en silencio nos muestra de tal modo cuestiones que las épocas se delimitan y las políticas se muestran, y donde alguien puede gritarle "habla" a una estatua, pues es lo único que falta, romper el silencio, aunque esto introduce una duda; pues quién sabe si el tal David de Miguel Ángel¹ al tomar la palabra no hubiese hecho alabanzas insensatas, o jugar a las adivinanzas acerca de quién era su padre —y que a la postre muestra que es mejor callar si no puede mejorarse el silencio—.

Nos muestra en silencio Velázquez la apertura a la época moderna, donde el hombre por primera vez es captado, no en su ser, siempre peregrino en el lenguaje, sino en su función: Velázquez se pinta a sí mismo en *Las Meninas* como pintor de la corte². Y desde entonces, cuando preguntamos por el cómo es de

cualquiera, nos dirán su función social, profesión o empleo, y luego algún que otro dato sobre su carácter o modos. Hay un silencio sobre el ser que no comparece al lenguaje más que ocasionalmente, interrumpiendo la cadena de representaciones

1. Sigmund Freud, "El Moisés de Miguel Ángel", en: *Obras completas*, vol. XIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1986.
 2. Jacques Lacan, *El objeto del psicoanálisis*. Seminario 13, Inédito.

del sujeto. Y se especifica en el psicoanálisis como el ser del inconsciente, siempre huyendo en las metonimias del lenguaje.

Destacando el silencio, encontramos la política como lugar donde se nos muestra éste en forma magistral. Pues siendo la política el arte de lo posible, debe callar lo imposible. Y a cambio nos propone la imagen, consistencia de lo imaginario. Es entonces que una imagen muda "vale por mil palabras". Y deja caer significados latentes que el observador completa o lee con los criterios que le son propios. Así, un afiche de un candidato muestra su imagen con una sola frase: "con x ganamos". Este significante "ganamos" apela, por la ley del significante a su contrario, "perdemos", y a la imagen contraria; con lo que la imagen del afiche en cuestión nos dice "con x ganamos, con los otros perdemos".

No hay imposible para la prédica política, pues no se trata del campo de verdad, sino del campo de la seducción cumplida por una función del significante. Así como podemos encontrar en la política el silencio, trabajando el sobreentendido, la apelación a las fuerzas oscuras de la enemistad, utilizando la sospecha como modo de la certeza de las miserias del contrincante, encontramos el silencio de otro modo y en otras prácticas.

El psicoanálisis muestra que la voz que trae la palabra se confunde con el ruido. Es que tanto la palabra como el ruido necesitan de la escucha. Nos problematiza el hecho de que hay voces que irritan y logran transformar nuestro ánimo. Es decir, que el oído nunca se cierra, pues no tiene la posibilidad de hacerlo. Pero también es verdad que no escuchamos todo lo que se nos presenta; como señala la frase, "hacemos oídos sordos" en aquello que no nos interesa.

¿Cómo se resuelve la cuestión de un oído que no deja de escuchar, incesante voz del mundo, con el silencio que podemos habitar, ya que la voz puede convertirse en lejanía y silencio? El discurso analítico nos muestra cómo es que la voz se convierte en muda, o al menos se aleja del puro ruido: cuando introducimos el significante, es decir, que al puro sonido de la voz se le introduce la ley del significante y se organiza con respecto a lo que se escucha las dimensiones de la significación y de una dialéctica organizadora de ese campo de significaciones. Si esto no sucede, somos invadidos por una voz —o sea por un ruido— que estremece nuestro cuerpo y que en ocasiones nos conduce a la ira. Por eso no toda música es agradable, siendo aquella la que nos permite vibrar, introduciendo la tristeza, la alegría e incluso la angustia, para hacerla vivir más allá del sonido.

A medida que desenvolvemos la función del silencio, en las distintas prácticas, nos encontraremos con asombro el lugar que ocupa el silencio; pues éste queda relegado en un punto de atención como un actor secundario, pero teniendo en cuenta que la obra no destacaría de ningún modo sin ese actor.

Sobre el fondo del silencio la palabra nos anuncia su falta, tanto como el silencio puede asumir la forma de la falta de palabras. En la práctica analítica, el psicoanalista calla, aunque en ocasiones tenga algo que decir sobre lo que

se le plantea. Y calla para dejar lugar al silencio, donde los dichos de su analizante valdrán sobre el fondo de su silencio. Es, por otra parte, lo que pide la histórica a Freud cuando le pide que calle, pues ella, la histórica, que llama al psicoanálisis la cura por la palabra, no quiere que Freud rompa el silencio, sino que la escuche. Y el silencio es fundamental para que exista la escucha.

Como sabemos, Moisés recibe las tablas de la ley en silencio —pues Dios escribe con letras de fuego sobre las piedras los mandamientos—, siendo muy pocos los términos que le dirige, además de algunos rayos y truenos, y aquel "Soy el que soy" con el que zanja la pregunta del "quién eres" que le dirige Moisés. Es en silencio que eso se escribe y luego circulará por los pueblos del universo.

Pero de otra Operación hablamos³: ésta sucede en un oscuro presidio peruano entre un grupo numeroso de guerrilleros que serán utilizados como ejemplo de una circulación en silencio, donde se compromete el lenguaje y el cuerpo, y de ningún modo un debate ideológico o un acuerdo con los métodos proclamados por este grupo ni oposición, como si ocupáramos la posición de un observador neutral, cerca de la pretensión de una ciencia que, no ocupándose del sujeto, hace suyos los postulados de objetividad, racionalidad y generalización necesaria con que avala sus investigaciones.

Sin embargo, es inútil y nada eficaz dejar de lado el término "sujeto", pues en él se sustentan los criterios de la transitividad individual. Debemos explicar esto: el sujeto no sólo no se refiere a yo alguno, por el contrario, es lo que de cada cual pertenece a un orden transindividual, haciendo depender a dicho yo —en gran parte—, fuera de sus posibilidades de creación y sublimación, de la cultura de su tiempo y de la historia, de los linajes que le precedieron.

Es difícil, aparentemente, comprender el término *sujeto*. Pero si tomamos, por ejemplo, el cuerpo femenino de moda en siglos pasados y el actual modelo anoréxico, nos daremos cuenta de la transformación de los cuerpos según los criterios culturales de la época. Del mismo modo que las playas donde los cuerpos se hacen del sol, antaño era lo propio de las clases bajas, teniendo en cuenta que la blancura de la piel era un símbolo de distinción. Estas aparentes tonterías marcan las épocas y los estilos. Y un poco más aún; el sujeto pende de un discurso y sin la lógica de un discurso el sujeto no se produce, ya que el discurso da cuenta del lugar desde donde se habla, aunque aquél que habla no

lo sabe con exactitud. El sujeto lleva al yo a actuar, según la época, en silencio. Lugar, letra, posición; el sujeto no es uno: es el que gira en los vínculos sociales y en el campo de los discursos.

Retornando a la función del silencio en la cárcel, estos presos aislados, dos o tres por celdas, mudados y mezclados nuevamente para que no puedan existir conspiraciones, buscan un modo de

3. "Operación Moisés" es el función, y cuando uno desaparece otro viene a ocupar su lugar. Para ello véase *LetraHora*, nº 9, Madrid, 2010. Testimonio de unos presos peruanos que, aislados, encuentran una forma función, y cuando uno desaparece otro viene a ocupar su lugar. Para ello véase *LetraHora*, nº 9, Madrid, 2010.

conectarse. Y lo intentan a través de dos caminos. Por un lado, la distribución de lugares: en cada celda el uno debe encargarse de tal asunto, el segundo de otro, y el tercero, si lo hay, de otro. Así, al llegar alguien nuevo desde otro sitio ocupa tal número, sabe su sitio, conoce su función; y es la de ser un número. Es buena opinión la que percibe que este sistema funcional es el de la fábrica, donde cada operario conoce su función y su número. Aunque la objeción posible es que ninguna dirección organiza este modo de circulación: es obra de una comunicación *intracarcelaria* que se logra discutiendo un libro. Esto muestra en forma muy clara y extraordinaria un lugar del sujeto, como algo que va más allá del individuo.

Este libro que se discute es el único que se le permite a estos presos leer: la Biblia. Y como todas las ventanas del penal desembocan sobre un patio central donde los prisioneros hacen su ronda, leen la Biblia en voz alta y comentan, informan. ¿Cómo lo hacen? Con un doblaje de la narración. Dan a leer la actualidad de su situación y los modos de sobrellevarla; ellos son los esclavos del faraón, unos llevan el barro, otros la paja, el tercero los mezcla; y si para los esclavos la construcción es la pirámide, para los presos es soportar la inermidad que proviene de la individualidad. Así, distribuirán sus lugares, harán soportar en ellos su función y se informarán de cómo están las cosas en el dominio del faraón, al cual combaten con la fuerza de un libro.

Y lo que éste da de sí cuando un libro se lee del modo conveniente, no para pegarse a lo que dice, sino para que vibre en lo no dicho. Igual que un cuerpo.

CULTURA: EL ARTE DEL PODER/EL PODER DEL ARTE

Félix Duque

Ante un tema tan vasto y poliédrico como éste parece aconsejable atrapar la palabra "cultura" en su origen mismo, y en sus poco sospechadas derivaciones. El término procede del verbo latino *colo*: "trabajar la tierra" y, en función y como resultado de ese trabajo, *habitarla* también.

El término *cultura* alude a ese resultado futuro del *colere*. Ahora bien, ya el hecho de que para habitar la tierra ésta ha de ser trabajada primero implica, desde luego, una *indisponibilidad original*, o mejor: la indisponibilidad misma del origen. Resistiendo a la tierra, y más: sobreponiéndose a la resistencia de ésta y asentándose firmemente sobre esa resistencia es posible la convivencia social. Lo que en ese conflicto se produce es la *productio* misma: pues lo así "pro-ducido", o sea, lo conducido ahí delante es la pervivencia y medro de un grupo humano que hace así de una tierra un entorno y del territorio una *ditio*, sometida a derecho: una *jurisdicción*.

Ahora bien, en el término mismo de "producción de cultura" parecen quedar olvidadas y ocultas esa resistencia y opacidad primigenias, como si la propuesta finalidad social intentara cegar el recuerdo del origen telúrico; ciertamente, ese recuerdo está latente en el verbo alemán correspondiente: *hervorbringen*, "poner ahí delante [algo] desde (her)." Atiéndase, con todo, a que tampoco aquí se mienta ese origen: es verdad que se viene de él, o de ello. Pero "eso" permanece como algo no dicho, oculto. De modo que, sospechamos, es posible que ni la evidente ocultación latina ni la velada alusión germánica se deban al azar.

El término "oculto" viene del latín *occultum*, del verbo *ob-colo*; *ob-* es un pre-fijo de oposición; por él se apunta aquí a algo que se opone a y se zafa de todo cultivo y cultura, algo que no se deja roturar ni desgastar en provecho propio. Eso que queda oculto, por debajo de toda cultura, es lo que impulsa a ésta (como de rechazo). Y por eso mismo, como para conjurar esa cerrazón, recorta el hombre culto un espacio acotado (el *templum*, de *témnein*: cortar), que deja sin labrar ni cultivar, como imagen superficial de esa hosca retractilidad y a la vez como sustituto que la conjure y exorcice.

Tal es el espacio reservado al *culto*, otro término significativamente relacionado con *colere*: se trabaja la tierra para habitar sobre ella, pero ese habitar no puede darse sin consagrar un espacio a lo inhabitable, manteniéndolo a distancia. Un espacio separado y, por ende, *segregado*, *sagrado*, que deja por ello ser al espacio del otro lado, al espacio "manifiesto ahí delante", o sea, *profano*. En el espacio sagrado se evoca a los dioses y a los muertos, a la vez que se les impide pasar al otro lado. De ese espacio —como una muerte continuamente postergada— procede todo poder. Pues "poder" significa estar capacitado *por alguien o por algo* para hacer algo. Todo poder es delegado. De modo que ese "ser capaz" extrae su fuerza de lo sagrado al llevar a los hombres el recuerdo de que todo habitar se hace bajo lo divino, cabe los muertos, sobre la tierra.

Todo eso, se dirá, son consejas obsoletas, propias de una mitología nostálgica y agropecuaria, si es que no están impregnadas de un siniestro aroma de sangre y suelo, impropias de este tercer milenio tecnobiológico y comunicacional: el milenio, nada menos, de la *sociedad del conocimiento*. Bien puede ser. Pero también puede suceder que esas añejas etimologías guarden un potencial explicativo de algo que ahora mismo nos está sucediendo: un potencial en nada nostálgico; bien al contrario, puede que apunte incluso, en efecto, a algo siniestro.

Para acercarnos a esa inquietante sospecha deberemos evocar, ahora, la figura misma del *sujeto* de la cultura, a saber: el *colono*. Contra lo que se empeñan en creer —y en hacernos creer— las llamadas *cultures of identity*, o sea, todas esas supuestas culturas de las minorías étnicas, de naciones irredentas, de grupos "naturales" oprimidos, etc., contra todo ello, digo, es necesario recordar algo evidente, palmario ya en la propia definición de *colere*: que la cultura se ejerce *contra* la tierra, convirtiendo trabajosamente a ésta en una *naturaleza* domeñada y conquistada. No hay cultura primitiva ni original. Al contrario: hay cultura porque hay *violencia contra natura*, apropiación por parte de quien o quienes se arrojan un poder —ejerciendo violencia artificial sobre las fuerzas naturales— procedente del ya mentado espacio sagrado. Es el *ánax andrôn*, el Señor de Hombres, el que toma sobre sí la *auctoritas* (de *augeo*: "hacer crecer"), gracias a la cual puede haber luego medro y auge, prosperidad en lo común y del común. Presunto *testigo* de lo sagrado, el detentador de ese poder obliga primero e incita después a quienes les están sujetos —a los *súbditos*— a "dar testimonio" de la verdad, haciendo así que por la acción del *culto*, realizada por

la autoridad, sea después posible el trabajo y la habitación humanas: el cultivo y la cultura.

Ahora bien, si esto es así, no ha habido acto cúlrico ni cultura que no implicara en su origen una *conquista* sobre el elemento natural, ya sean tildados así tanto una tierra como los hombres que la poblaban sin dominarla, empero, políticamente: hombres que, al caer sobre ellos el poder de esa autoridad *culta* —la cual dispone a la vez del culto y la cultura—, son descalificados por los *colonos* como seres naturales, salvajes. No hay pues, en el sentido estricto del término, o sea en un sentido radicalmente *occidental, civilizado*, ninguna cultura autóctona; el inicio de toda cultura implica una *roza* de todo lo natural, y por ende la *exclusión violenta* de quienes, desde ese momento, han de ser o sometidos o exterminados, o bien, en el mejor de los casos, expulsados a las afueras de la ciudad. Colmo de la paradoja: el habitante "natural" es considerado ahora como un extraño, como aquel que ha de quedar *fuera*. Al final del muy cultivado siglo XVIII, Kant nos recuerda esta pérdida de rostro del "hijo de la tierra", la gran hazaña del colonizador civilizado: "América, los países de los negros, las Islas de las especias, el Cabo [de Buena Esperanza], etc., eran para ellos (para los países colonizadores, F.D.) tierras que no pertenecían a nadie; *pues sus habitantes (Einwohner) no contaban en nada para ellos*"¹.

La cultura pertrecha sus fronteras, establece una periferia contra el extraño, el ajeno a la cultura propia. Mas esa periferia remite a un centro de control, a un fortín o atalaya que permita al detentador del Poder poseer con seguridad un territorio: la violencia externa se involucra así como *dominio y control* de lo propio. Y, en fin, este eje de inclusión/exclusión se ejerce desde la conversión de un lugar en un *sitio*, en una "sede": delegación del Poder en lo sagrado. Así pues, toda cultura implica una *delimitación* y planificación del espacio, reservando un *sitio* para un no-lugar que, por ello, da lugar tanto a una controlada y vigilada inclusión de los *socii* como a la exclusión violenta del extraño, del *hostis*. La cultura implica entonces, necesariamente, *dominación*: a la vez, *ad intra* y *ad extra*. Pues recuérdese que lo propio ha resultado de una *apropiación* de una propiedad cuyos habitantes no se tenían a sí mismos (ni eran desde luego tenidos tampoco por los colonizadores) como "propietarios", sino —a lo sumo— como *hijos de la tierra* y, por ende, como seres salvajes, *incultos*.

De este modo, toda cultura, o al menos lo que se entiende por tal desde esa poderosa fusión —política y lingüística— del tronco romano y del germánico, o sea desde Europa, ha sido inicialmente, según esto, *colonialista* por definición.

Por ello aun cuando el colono eche raíces en lo extraño, los europeos (y sobre todo los colonos *modernos*, comerciantes e industriales, como los ingleses y los holandeses) metamorfosearon los países colonizados hasta hacer de ellos "otra" Europa; baste pensar en los *neo*-países y *neo*-ciudades de nombre europeo: Nueva Zelanda, Nueva Caledonia,

1. Immanuel Kant, *Zum ewigen Frieden. Werke*, Akademische Textausgabe, Berlin, De Gruyter, 1968, VIII, p. 358.

Nueva York, etc. Significativamente, en cambio, en las tierras colonizadas por portugueses y españoles hay un Belem, una Medellín o una Córdoba, pero no una ciudad que se llame *Nueva* tal o cual. La nominación ibérica de ciudades es *premoderna* (aunque no lo sea la de las tierras, propiedad de la corona, del Estado: Nueva España, Nueva Granada, etc.). Pues el prefijo *neo* implica a la vez reconocimiento y gratitud por el origen dejado atrás, y decisión inquebrantable de vivir en la tierra *nueva*. Y por lo que toca a la *raíz* (en los dos sentidos del término: gramatical y geográfico), llamar a la colonia con el nombre del origen supone una subordinación a éste (tal la distinción *clásica* entre el original y la copia), precisando por ello el nombre de *localización*. Sería ridículo decir "Nueva York de América" o "Nueva Zelanda de Oceanía" (más bien es al revés: es necesario hacer un violento esfuerzo de memoria para recordar que York está en Inglaterra o Zelanda en Holanda: tal la distinción *moderna, evolutiva*, entre los inicios de algo y el resultado, siempre superior a aquél). En cambio, hay que decir "Belem do Pará", "Medellín de Colombia" o "Córdoba de Argentina". De ahí el espíritu del *indiano*, siempre lleno de *morriña* o *saudade* por regresar al terruño. Por el contrario, el colono moderno, *anglosajón*, agradece los "servicios prestados" a su antiguo país y se esfuerza por realizar en la nueva patria de elección una entera *metánoia*, tan radical como la exigida al cristiano por San Pablo. Por ello, bien podría decirse que el colono-conquistador ibérico —y católico— sigue teniendo una actitud *pagana* ante la tierra (está orgulloso de su supuesta *autoctonía* y ansía el regreso a la patria), mientras que el colono-ciudadano (anglosajón y protestante) tiene una actitud *cristiana* —y en el fondo *judaica*— ante la tierra (su dominio sobre ella implica que el espíritu *sopla donde quiere*, soberbiamente desarraigado, *Vogelfrei*).

Esta literal *desmesura*: imponer a todas las tierras y a todos los hombres la medida de lo humano desde un centro *mensurador* (y en cuanto tal, *mens*: la mente que controla y domina al cuerpo del mundo), es lo que explica los *ditirambos* que un "neohegeliano" como Paul Valéry dedica al espíritu europeo:

Allí donde domina el Espíritu europeo se ve aparecer el máximo de *necesidades*, el máximo de *trabajo*, el máximo de *capital*, el máximo de *rendimiento*, el máximo de *ambición*, el máximo de *poder*, el máximo de *modificación de la naturaleza exterior*, el máximo de *relaciones y de intercambios*. Este conjunto de máximos es Europa, o la imagen de Europa... Es notable que el hombre de Europa no se vea definido por la raza, ni por la lengua, ni por las costumbres, sino por los deseos y por la amplitud de la voluntad².

Hoy esa cultura de máximos parece haber llegado al paroxismo justamente en la tierra *colonizada* por excelencia, tan plural que ya el nombre que la redime de su carácter original la eleva al mismo tiempo a lo político, proclamando así, por un lado, la voluntad de dominación, de administración del poder de la Ciudad sobre la tierra natural: el Estado moderno; mientras evoca, por otro lado, la necesidad que

2. Cit. en Jacques Derrida, *El otro cabo*, Barcelona, Serbal, 1992, p. 70.

tiene de unificar esa *jurisdicción*: los "Estados Unidos de América" en donde, por cierto, el genitivo implica ya una usurpación —no sólo metonímica— que toma la parte territorial por el todo continental. Valéry lo había ya profetizado, *sans le savoir*; sólo que —al fin francés— se había equivocado de continente: es en efecto el ciudadano de los Estados Unidos el que no viene definido por raza, ni por lengua (su lengua es la de todos: *lingua franca*) ni por costumbres, sino por su fuerza avasalladora de voluntad. Voluntad de poder o, lo que es lo mismo, de cultura.

He aquí el país de la Cultura actual: un país sin nombre *propio en particular* (salvo que se arrogue el general de "América", al igual que Heracles se cubría con la piel del león de Nemea), en el que hoy —porque tal es su placer— se une la *autoritas* romana: el Imperio, con la impronta igualitaria e individualista anglosajona: la Democracia. Y ello, justamente, gracias a una muy ilustrada "revuelta" de colonos contra la metrópoli, y a una "revolución" de ciudadanos contra la doble fuerza extraña: la natural e inculta del aborigen, y la absolutista y feudal, vinculada aún al *cultivo* de la tierra: desgajamiento fratricida respecto de esa "Europa" cuyo *espíritu* ha sido transportado y trasplantado a ultramar, al igual que Roma surgiera de un mítico trasplante de la vieja Troya, debiendo también esos primeros colonos apoderarse por la fuerza del Lacio, el nuevo Centro de poder. Por cierto, que esta legitimación de la cultura expansiva tiene todavía orígenes más arcaicos: recuérdese la doble expedición de los griegos a Creta, el país del incesto "natural", monstruoso, y a la Cólquida, para arrebatarse a los bárbaros el nuevo condensador del arcaico poder: la piel del carnero, el *vellocino de oro*. Y aún podemos retroceder más, hasta la mismísima promesa de Yaveh Dios, ofreciendo al Pueblo por él elegido, primogénito, anterior y superior a todos los demás pueblos, la Tierra Prometida, la tierra de Canaán, poblada por infieles, bárbaros e incultos, dado que se atenían al canto estremecedor de la tierra y no a la voz ordenadora del Único Dios. Una historia universal de la violencia, ésta, que ahora se repite, sin fin y sin tregua. Ahora, una vez que también los *periecos*, los expulsados por Roma y dispersados por los persas sasánidas supieron encontrar bajo otro nombre a ese mismo Dios, abstracto y colérico.

La historia de la cultura *occidental* es, así, la historia de las continuas *colonizaciones*, de la dominación a fuego, hierro, artificio y lenguaje del bosque y el yermo naturales, de la tierra ingenua y siempre igual, de la gente interesadamente tenida por inculta y desarticulada, despreciada como incapaz de hablar a derechas.

Y ahora, al cabo de tantos fatigados milenios, ¿qué puede parecer más lógico sino que la llamada *globalización* —esa portentosa conjunción de lo político, lo económico y lo lúdico— venga capitaneada por un país compuesto de *colonos* que han industrializado la tierra y secularizado el poder sagrado? Pues en efecto, si es cierto que ellos confían en Dios (*In God We Trust*), no menos cierto es que su Dios les bendice como nuevo —y último— Pueblo Elegido (*God Bless*

America), por fusión armoniosa con aquel primer Pueblo, por inclusión de éste en la flamante *Salad Bowl* americana.

Y también, por ende, ¿qué puede ser más lógico sino que ese pueblo de colonos, constituido en su núcleo duro por europeos anglosajones, pero generosamente abierto —hasta ahora— a otras estirpes, incluso asiáticas, qué puede ser más lógico —digo— sino que la *cultura* dominante del Imperio dominante se extienda como un *soft power* por toda la faz del globo?

Sólo que esa planetarización implica una diferencia respecto a las otras formas de cultura habidas hasta ahora, o lo que es lo mismo, frente a las demás formas de *dominación*, a saber: permeada como está por todos los pueblos —incluso los más refractarios, como los de fe musulmana— en virtud de una penetración tecnológica, comercial y lúdica sin precedentes por parte de las industrias multinacionales, el *soft power* americano viene aceptado de grado por los ilotas y periecos colonizados, los cuales convierten esa pervasividad cultural en signo de cultura *propia*, revistiendo así su intrínseca debilidad con los ropajes prestados por el Imperio: "¡Periféricos de todos los países marginales, acercaos, guardando las distancias, al Gran Atractor! O mejor, dejaos invadir por sus imágenes. Nada tenéis que perder, salvo vuestras ya viejas e inútiles tradiciones. Y tenéis todo un mundo, y un mando, que ganar. A distancia".

¿A qué puede deberse tan inmenso éxito *cultural*, incluso allí donde la exhibición *militar* de fuerza se ve virulentamente rechazada? ¿Cómo es posible que Vietnam, hoy, esté tan empapado de la *american way of life* como Kuala Lumpur, mientras que en países como Irak o Irán ha de ser violentamente sofocada esa manera de vivir, que reaparece a cada momento, al menos en las capas *cultas* de la población? La respuesta es tan sencilla como, quizá, a primera vista sorprendente: una cultura constituida por restos de naufragios y pillajes culturales no puede sino devolver, corregida, pulida, aseada y multiplicada por la *tecnociencia comunicacional* esa misma marea de residuos; devolverla —digo— a los pueblos donde un día arraigaran (contra otras costumbres antes establecidas allí, recuérdese, en una espiral retroactiva de violencias). Así distribuida, a través tanto de la llamada "alta cultura" depositada en los museos (museos por donde se pasean los descendientes de los antiguos dueños de esos tesoros, y no los norteamericanos) como, sobre todo, de la servida a través de los *mass media*, toda esa pléyade cultural es recogida luego, metamorfoseada por la literatura —periodística, *of course*— y las artes plásticas, a su vez reformuladas digitalmente, en olas de convergencia multimediática enseguida refrenadas por golpes de ramificación de viejas culturas interesadamente "(re)descubiertas". Y así, a través de este gigantesco *melting pot*, los pueblos periféricos se reconocen a sí mismos como en un espejo a la vez deformante y, para ellos, fascinante. ¡Al fin y al cabo son reconocidos por el Imperio como materiales para la autoconstrucción mediática de éste, como vasos de su gloria!

Algunos ejemplos: en la arquitectura triunfan los edificios *metaorgánicos*, de ángulos no ortogonales (piénsese en el deconstruccionismo de un Peter

Eisenman) y de superficies blandas, como el Museo Guggenheim de Bilbao, de Frank Gehry. Son edificios que conjuran la pasada *grandeur de la France* (el crisol anterior), donde la blanda plasticidad de Tanguy (no en vano establecido en Estados Unidos desde 1939) encontraba su eco cromático en las figuras coloidales de Dalí, a punto de derretirse, o se erizaba en la voluptuosa teratología de la *Histoire naturelle* de Max Ernst. El Guggenheim está unilateralmente, periféricamente destinado a servir al Arte del Imperio, universalmente rector. Tanto, que el anterior director del Museo del Prado, el durangués Miguel Zugaza, reconocía hace unos años con orgullo que los vascos "Ahora, en vez de mirar a Madrid miran a Nueva York"³. Bien está. El caso es mirar atentamente al Guía. Por delante, el museo tiene su parcialmente fingido *water front* (¡faltaría más!); por detrás, le mira envidiosa la estrecha Zamarredo Zumarkalea. Y así, ubicada entre lo local (la calle "de toda la vida"), y la Ría del Nervión (por donde uno, si quisiera, podría llegar hasta Nueva York), la cultura norteamericana se reconoce a sí misma a través del deseo de quienes detentan el poder en el País Vasco de que éste deje de ser una región del extinto, vergonzante Imperio para convertirse en un terminal periférico del nuevo. Al respecto, Juan Ignacio Vidarte, director —putativo— del Guggenheim de Bilbao y antes director de hacienda de la Diputación de Vizcaya, declara, con igual orgullo o más que su paisano Zugaza: "Con este espacio único y esta importante colección podemos jugar un papel en la periferia que de otro modo no podríamos"⁴. Eso es hablar claramente a favor de la cultura universal.

Si vamos ahora a las nuevas tecnologías artísticas veremos cómo el cómic juega, trasladándose al video, con los efectos especiales, cómo el cine recoge aventuras animatrónicas de parques temáticos, cómo la *Play Station 3* quebranta — ¿definitivamente?— las fronteras entre adolescencia y madurez, entre (video)juego y trabajo informático, entre vida y espectáculo; mientras, la vida cotidiana acoge, generosa, la expansión multiforme del *minimalismo*, hasta desembocar en el reino ilimitado del *diseño*; y la música pasa también de la silenciosa solemnidad de John Cage al minimalismo de Michael Nyman o a las últimas tendencias de la música *neo-tech*. Todos ellos géneros "de moda" que viven de recalentar la vieja col del indigenismo, el folklore, the *lure of the local*: nostalgia de los ingredientes echados en el *melting pot*, "ruinas de plástico", como la pinturera Piazza d'Italia, de Nueva Orleans, donde los italoamericanos se reconocen a sí mismos y a su origen con mayor fruición y entrega que si estuvieran en la Piazza Navona.

Se va así insinuando por todas partes una difusa amalgama de corrientes, unidas quizá más por lo que se rechaza que por lo que se aporta; se rechaza, a saber, la modernidad europea del antiguo colono, una modernidad entendida en suma como realización laica de los viejos ideales metafísico-cristianos: la mutua conversión de los *trascendentales*

3. Entrevista en *El País*, 28/8/2006.
4. Cit. en Wu Chin-tao, *La privatización de la cultura*, Madrid, Akal, 2007, p. 334, n. 39.

"bueno / verdadero / bello" a cargo de la Tríada Hombre / Ciencia / Estado. Se aporta, en cambio, una activa y decidida defensa (entre el cinismo y el espectáculo lúdico) de la fragmentación y la pluralidad: *political correctness* en la que vienen transfiguradas las viejas culturas de los pueblos otrora dominantes, y ahora tan pintorescas para nosotros como asépticamente desinfectadas por nuestros comisarios culturales.

Y así, estamos ya a punto de llegar a la extrema banalización por saturación extrema. Glenn Brown pone boca abajo a la Baselitz a un almibarado niño, copiado de *Niño disfrazado de Pierrot*, de Fragonard. El alarde sirvió de Cartel de la Exposición: *Absolut Vision. New British Painting in the 1990's* (1996-1997), patrocinada por demás por la marca de vodka Absolut (un juego de palabras entre "visión absoluta" y "visión del vodka Absolut"; ingenioso, ¿no?). Christo, con sus 7.000 puertas en el Central Park neoyorquino (*The Gates*), es como un "artista de corte" que necesita de una campaña agresiva para hacer pasar como provocación su arte de empaquetar puentes o de abrir puertas al campo. Los clásicos literarios se apilan en ediciones baratas al final de los supermercados (¡hay que consumir cultura!), aunque, en realidad, uno acabará leyendo a Dan Brown (se ve que ese pardo apellido es clave para el éxito). Ni siquiera las modas *retro* resultan ya *shocking*. *Alles vorbei, no fun, no future*. Quien quiera estar hoy a *la page* dejará en paz a Proust, Joyce o Faulkner —tan indigestos— y se pondrá a hablar de *V de Vendetta* o de *300* (por lo menos, que en el film ganen los atléticos "portadores" de cultura —ya se sabe: los neoespartanos *made in U.S.A.*— contra los afeminados asiáticos, que tiran flechas como bombas). Como se ve, hasta aquí sigue teniendo harta razón el buen Fukuyama: sólo que esas distracciones no sirven para matar el aburrimiento sobrevenido al final de la historia, sino para *inocular* en pequeñas y controladas dosis el veneno de insospechados peligros *mortales*, de violencias tan espectaculares como gratuitas.

¿Qué ha pasado aquí, y qué nos está pasando? ¿A dónde nos ha llevado la cultura global, catapultada por el poder omnímodo de las *corporaciones* multinacionales? Recordemos aquellas viejas consejas mitológicas sobre lo *oculto* entendido como aquello que se zafa a culto, cultivo y cultura, a la vez que promueve todo ello, como una suerte de *pharmakón* que a la vez sana y envenena. ¿Qué es lo que se oculta en lo oculto? ¿Por qué es necesario trabajar la tierra, labrarla y hendirla, haciéndola fructífera? La tierra, empezamos ahora a sospechar, es *epítome* del origen *místico* de la cultura... y del poder. Ese origen oculto se deja entrever, ahora, a través de las innúmeras rejillas o compaginaciones de la tecnociencia y del *show business*. Es el origen que guarda en sus entrañas la violencia. Violencia contra lo natural hecho extraño: fuera del grupo dominante, más morando también —*intimior intimo meo*— en el interior de cada uno de los súbditos-ciudadanos. Oigamos la voz premonitoria de Max Horkheimer, clamando en el desierto de la cultura (no en vano estaba refugiado en Chicago,

en el ominoso año de 1933), mucho antes de que hubiera televisión, ordenador portátil, teléfono celular y videojuegos varios:

La fotografía, la telegrafía y la radio han encogido el mundo. Las poblaciones de la ciudad son ahora testigos de la miseria de toda la tierra. Uno pensaría que esto debería empujar a la gente a la abolición de esa miseria. Y sin embargo, simultáneamente, lo cercano se ha tornado en ocasión de fuga. Ahora, el horror de la propia ciudad en que uno vive está sumido en el sufrimiento universal, y la gente vuelca su atención en los problemas conyugales de las estrellas de cine⁵.

Justamente esa cercanía es la que provoca miedo. Y en el fondo, terror, velado continuamente por la dosificación *in effigie* de imágenes espantosas. Ahora, paulatinamente, democráticamente producida por los propios usuarios: víctimas y verdugos, y a veces las dos cosas simultáneamente, ya que filman sus automutilaciones con la diminuta cámara del teléfono móvil. Es la bonita ronda nocturna del *happy slapping*: la producción móvil y omnímodamente distribuida de sangre y de violencia para ocultar la violencia primordial, esto es: la rapiña de tierras y hombres que estaban demasiado pegados a la naturaleza como para que pudieran servir para el trabajo: tierras y hombres esquilados, exhaustos, en nombre de la cultura. *Splendida vitia*, decía San Agustín de la cultura romana. *Glänzendes Elend*, "brillante miseria", repetirá como un eco Immanuel Kant, refiriéndose al autodenominado siglo de las luces.

Todos participamos de esa cultura. Todos, sin saberlo, ejercitamos un trabajo de duelo: *Trauerarbeit*. Mientras, el capitalismo se beneficia de ese *ocultamiento* de la verdad del origen, siendo correspondido con creces en su estrategia de poder por las *tácticas* de la astucia de las masas, que ejercen a su vez sobre los medios de la cultura de masa su propia dominación mostrenca, teledirigida. El caso es saber a dónde mirar. Ahora lo sabemos claramente, obscenamente. Hay que mirar a las múltiples pantallas por donde se desparrama el poder de la cultura, la cultura del poder.

5. "Unlimited Possibilities", en: *Dawn and Decline: Notes 1926-1931 and 1950-1969*. Cit. en Julian Stallabrass, *Gargantua. Manufactured Mass Culture*, Londres/Nueva York, Verso, 1996, p. 10, n. 14.

REFLEXIONES SOBRE LOS PASADOS MEDIATOS: TRAMAS Y TENSIONES EN TORNO A LOS ESTUDIOS DE GÉNERO

Romané Landaeta

Las problemáticas que aquí se proponen están relacionadas con la complejidad que comporta el análisis de las sociedades contemporáneas, prestando especial atención a América Latina, región en la que se impusieron regímenes dictatoriales que violaron de forma sistemática los derechos humanos. Si bien todos los tipos de violencia dejan profundas huellas, de gran importancia es aquella ejercida por el propio Estado a través de la utilización de herramientas¹ para su implementación; una violencia que fractura a la sociedad en su conjunto.

Nuestro interés se centra en indagar las múltiples mixturas, es decir, en los diversos elementos que comporta el análisis de sociedades que tienen pasados traumáticos producto de las violencias de Estado, y la utilidad que ofrece la perspectiva de género como herramienta útil para su estudio histórico². Cuando se indaga en los archivos y se accede a los testimonios de las víctimas, el sesgo de género se hace evidente como un recurso político que demanda la necesidad de abrir mayores espacios de reflexión; lo que significa, a su vez, prestar atención a la construcción sociocultural que se realiza

en hombres y mujeres, evidenciando así las agencias socializadoras que influyen la conformación de sus perfiles, desmontando —y también cuestionando— los patrones normativos occidentales que otorgan roles determinados a unos y otros.

Como argumento de estos enunciados, consideramos el gran trabajo desplegado por las diversas

1. Hannah Arendt, *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

2. Este es el nombre del ya clásico artículo de la historiadora Joan Scott, "El Género, una categoría útil para el análisis histórico", en: Lamas, M. (coord.), *El sexo: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG, 1996.

3. El informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico de Guatemala, elaborado en virtud de los acuerdos de paz promovidos por la ONU, se publicó el 25 de febrero de 1999. En éste se concluía que durante el conflicto armado interno de Guatemala —entre 1960 y 1996— unas 200.000 personas desaparecieron o fueron asesinadas, se perpetraron 669 masacres, la mayoría en poblados indígenas; la comisión concluyó que el Ejército guatemalteco y sus aliados habían sido responsables, y que algunos de esos casos habían constituido genocidio. En relación a Chile, La Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación recibió 3.550 denuncias, de las cuales se consideraron 2.296 como casos calificados. Para ello, véase *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, 3 vols., Santiago de Chile, Secretaría de Comunicación y Cultura, Ministerio Secretaría General de Gobierno, 1991.

4. La Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, CONADEP, fue creada por Decreto Supremos nº 187 del 15 de diciembre de 1983, bajo la Presidencia de Raúl Alfonsín. Su objetivo fue investigar las violaciones contra los derechos humanos ocurridas entre 1976 y 1983. El *Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Informe Nunca Más* concluyó que hubo alrededor de 8.960 personas desaparecidas, según denuncias comprobadas, pudiendo haber más casos. Además de estas conclusiones se hizo pública la lista de 1.351 responsables. Para ello, véase: <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/>

5. Las diversas Comisiones de Verdad para los casos de América Latina aluden a este tipo de violencia; para el caso de Chile, ver el excelente trabajo de Florencia Mallon, *La sangre del copihue*, Santiago de Chile, LOM, 2004.

6. El 25 de mayo de 2008 se inauguró en Berlín un monumento

Comisiones de Verdad en América³ y la forma de abordar los temas vinculados a la violencia ejercida, donde se advierte que esa violencia no se realizó de la misma manera en hombres y mujeres, aún cuando la crudeza de los testimonios señala que en ambos casos la magnitud de los padecimientos era indescriptible. En estos informes se señala un tipo de violencia específica hacia las mujeres —más aún en los casos de las que estaban embarazadas, como relevan los informes elaborados por las Comisiones de Verdad en Chile y Argentina⁴—, o bien sobre aquellos que tenían rasgos étnicos diferenciados, como en Guatemala y otras regiones de América Latina y Central⁵. Lo que llama la atención de todo ello es que no se haya puesto de manifiesto dentro de la magnitud de dichas violencias el enfoque de género; esto es, que se ejerció un tipo de violencia específica donde sexo, edad, etnia y género fueron determinantes para llevar a cabo toda clase de torturas y padecimientos sobre las víctimas.

Las señales de rasgos homófobos y misóginos en estas trayectorias de la violencia se han realizado de forma tardía en otras regiones⁶. Esto pone en evidencia lo complejo que significa aún llenar de contenido ese abismo tan grande como es el de la violencia cometida por los Estados, junto al significado que adquiere abordar el trauma social; es decir, el océano que comporta el horror, el espanto, el quebranto, el silencio —"la sangre, el sudor y las lágrimas"—, el cuerpo y su ausencia, que es necesario reconocer para posibilitar el duelo aún pendiente en muchas de estas sociedades. Si a ello sumamos el estudio de esos cuerpos⁷, la matriz del análisis sobre la violencia adquiere rasgos difíciles de abordar, puesto que indagar en las tramas de los cuerpos las violencias ejercidas sobre ellos tiene un peso político y social insospechado: de ahí la magnitud y trascendencia que implican los cientos de personas desaparecidas. Cuerpos doloridos, fragmentados, donde el tormento fue la base de toda tortura psíquica, física y simbólica: porque también en el cuerpo se pone de manifiesto el género y el

poder⁸. En los casos citados existen testimonios en que la tortura no sólo se ejerció por su opción política, sino también por su condición, donde raza, género y clase se plasmaron como instrumento eficaz de sus padecimientos.

Estos pasados se hacen presentes, contienen a su vez la memoria y el olvido; sin embargo, con el "de qué hay recuerdo, de quién es la memoria"⁹ también se ingresa en lo que algunos han denominado disputas sobre la memoria; como señala Elizabeth Jelin, advirtiendo que el silencio y el olvido tienen usos¹⁰, ejercen un papel en el mantenimiento de las vivencias y ocupan un lugar de importancia relevante en la reproducción social y en la plasmación del discurso histórico¹¹. Cuestión que también se hace evidente cuando se ingresa en el estudio de las memorias, ya que se observa "un lugar de encrucijada entre las políticas públicas, cultura y tradición que consolidan un espacio de y para la memoria y para la transmisión del recuerdo"¹². La instalación de estos debates y tensiones permiten indagar en aquellos pasados explorando otras geografías del conocimiento, antes cuestionadas, poniendo de manifiesto las reflexiones de Eric Hobsbawm sobre la "invención de tradición", en que tanto los lugares, símbolos y palabras, así como los gestos y silencios¹³, entendidos como un acto político, dan cuenta de las formas de historicidad. Pero hay otra lógica en el silencio: "para relatar sufrimientos, es necesario encontrar el otro lado la voluntad de escuchar"¹⁴.

Comprender el pasado, y más aún, aquel del que somos coetáneos, es una tarea a la que no debemos renunciar, por ello resulta fundamental investigar en los archivos, indagar en nuevas fuentes, "instalando sospechas" que nos permitan incorporar, en nuestros análisis, enfoques que nos ayuden a entender lo diverso y múltiple de las sociedades, aún en situaciones dramáticas. Esta preocupación es fundamental porque, ante la producción histórica, es recomendable saber quién escribe la historia, ya que las políticas del olvido en algunos casos han sido efectivas, encontrándonos con sociedades que desconocen su pasado, transformando dóciles ciudadanos que sustentan frágiles democracias. Incorporar la perspectiva de género en el análisis de archivos y testimonios vinculados a las violencias de Estado

en memoria de los homosexuales asesinados por los nazis; se estima que durante el Tercer Reich se procesó a unos 54.000 homosexuales y cerca de 7.000 murieron en campos de concentración: "la República Federal de Alemania quiere honrar a las víctimas de la persecución y el asesinato, mantener la memoria de la injusticia y mostrar un símbolo contra la intolerancia, la hostilidad y la marginación de gays y lesbianas", en línea: <http://archivo.dosmanzanas.com/index.php/archives/5290>.

7. María José Correa y Romané Landaeeta, "América Latina, s. XVII-XXI. Una aproximación hacia la historia de los cuerpos y el ejercicio de las violencias", en: *Nuevo Mundo Nuevos*, en línea: <http://nuevomundo.revues.org/53403>.

8. Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós, 2002 y Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones La Piqueta, 1979.

9. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido*, Madrid, Trotta, 2003, p. 19.

10. Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria, Colección Memorias de Represión*, Madrid, Siglo XXI, 2002.

11. Julio Aróstegui, *La historia vivida. Sobre la historia del presente*, Madrid, Alianza, 2004, p. 159.

12. Josefina Cuesta, "Memoria e historia. Un estado de la cuestión", en: *Ayer*, nº 32, Madrid, Marcial Pons, 1998, p. 209.

13. Con el silencio nos referimos en concreto a los trabajos realizados por David Le Bretón, *Du silence*, París, Editions Métailié, 1997.

14. Elizabeth Jelin, *Op. cit.*, p. 31.

permite, una vez más, comprobar las normas de un sistema patriarcal —para hombres y mujeres— que es violento, que promueve el individualismo evitando la reciprocidad y que lleva a las personas a una vida en que la competencia y el "exitismo" es el valor que otorga prestigio y prestancia en las sociedades.

Estas reflexiones las enmarco en la necesidad de desmontar y sospechar sobre pasados pretéritos, en los que los procesos sociales aún hoy son estudiados sólo desde el prisma de la clase, el pueblo y la nación. Insisto en la necesidad de la complejidad, diversidad, y dinámica histórica porque al olvidarnos de esa humanidad silenciamos, a su vez, nuestros dolores y pasiones¹⁵. Por ello hay que destacar la importancia de nuestro oficio, puesto que la historia debe trabajar de la mano de otras disciplinas, así como indagar en aquellas mixturas y pliegues que comportan nuestras sociedades, fijándose más en los márgenes que en el centro, en lo tenue que en lo concéntrico, en lo frágil y anómalo que en lo fuerte y sano; porque toda narrativa del pasado implica una elección, y la nuestra se inscribe en trabajar para que las sociedades se reconozcan en su pasado. Porque, nos guste o no, esta es la base de nuestra identidad, ya que somos el rostro de nuestros ayer: y sólo sobre la base de su reconocimiento podremos proyectar nuestro futuro.

15. Arlette Farge, *La Atracción del Archivo*, Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, 1991, p. 29.

ECONOMÍA POLÍTICA DEL SUFRIMIENTO EN LOS CIRCUITOS MIGRATORIOS DE LA MASCULINIDAD

Ernesto Hernández Sánchez

Los espacios de la acción

Madrid forma parte de una cadena global de ciudades donde inmigrantes de los cinco continentes habitan, trabajan y circulan en un complejo proceso que define las políticas económicas y sociales de los locales y los llegados¹. Los inmigrantes de República Dominicana no son el grupo más numeroso, pero aumentan cotidianamente². Lo singular en su desplazamiento es que algunos varones, especialmente jóvenes y marginados se incorporan a un circuito de venta de narcóticos que incluye ciudades de Holanda, Francia e Italia además de España.

Este circuito tiene como base el trabajo de jóvenes caribeños y africanos que ocupan el último lugar de una jerarquía dominada por otros colectivos como los rumanos o chinos. Los recién llegados como los dominicanos buscan una manera fácil y rápida de ganar dinero para poder establecerse y buscar un mejor empleo. Con este gancho son reclutados por las redes de caribeños o africanos (en este caso son dos redes diferentes que coinciden en el punto de reclutamiento) y usados como vendedores de calle o "camellos". Como camellos su margen de ganancia es poco y el riesgo es alto, sobre todo de ser atrapados por la policía, quienes

1. Thomas Faist, "Transnationalization in International Migration: Implications for the Study of Citizenship and Culture", en: *Ethnic and Racial Studies*, vol. 23, nº 2, marzo 2000, pp. 189-222.

2. El número de dominicanos en España aumentan considerablemente si se toman en cuenta los individuos ilegales, o los que tienen una circulación constante por un circuito migratorio que incluye España. En relación a los datos de la inmigración en España, véase por ejemplo: http://extranjeros.mtin.es/es/ObservatorioPermanenteInmigracion/OtrosDocumentos/archivos/05.Trabajadores_inmigrantes_en_la_hosteleria1999.pdf.

los buscan atribuyéndoles una mayor responsabilidad en el acto ilícito de vender narcóticos.

En una ocasión Oscar, dominicano de 23 años, tenía la intención de vender dos gramos de cocaína que había podido conseguir con su patrón, pero no tenía la suerte de su lado. Al tratar de venderla despertó las sospechas de un policía del distrito madrileño de Tetuán. El policía lo detuvo y al ser Oscar un inmigrante dominicano ilegal, trató de liarlo explicándole que tenía los papeles de su residencia en su casa, a pocas calles de ahí. El policía lo subió a la patrulla y Oscar, asustado, tiró el pequeño paquete de droga por la rendija de la ventanilla. Cuando llegaron a la supuesta casa el policía trató de extorsionar a Oscar porque sabía que no tenía papeles. Le exigió que le entregara la cocaína que llevaba —supuso que sería mucho más que los dos gramos que tenía el dominicano— y entonces calcularía si dejarlo en libertad o no.

Oscar le confesó que por miedo la había tirado y se ofreció a llevarlo de regreso. De vuelta en la patrulla, casi en el sitio indicado, vieron a otro inmigrante, esta vez africano, descubrir la droga. El policía trató de arrestar también al otro cuando Oscar miró fijamente al africano y, como si se hubieran puesto de acuerdo, empujaron al mismo tiempo al policía y echaron a correr hacia el conjunto de edificios y se perdieron entre ellos. Oscar no pudo recobrar su mercancía pero obtuvo una vez más su endeble libertad y se salvó de la cárcel y de la expulsión.

Estos eventos de todos los días son para muchos varones dominicanos los actos de la sobrevivencia, donde la precariedad, la vulnerabilidad y la violencia son las variables de una ecuación que siempre concluye igual: la marginalidad como inmigrantes sin papeles.

La economía política del sufrimiento en los circuitos de inmigrantes varones dominicanos tiene un impacto importante en las relaciones de poder dentro y fuera del colectivo migrante caribeño. Para estos hombres, las desiguales relaciones económicas y sociales fundan un orden simbólico y sentimental que los definen como inmigrantes ilegales, varones y marginales³.

1. La economía política del sufrimiento

La economía política sugiere un estudio concienzudo de las relaciones de producción y de los desiguales accesos a los bienes dentro de una sociedad. Mi intención es afinar un poco más el concepto a la manera en que los antropólogos dedicados al estudio de los procesos transnacionales lo entendemos: como un proceso resultante de nuevas economías marcadas por la emergencia de la migración y donde el resultado es la transformación de inmigrantes y de las sociedades receptoras en nuevos mecanismos de explotación, donde los factores relevantes —al menos desde la perspectiva de esta investigación— son el género, la cultura y la política.

3. Juan Carlos Velasco hace referencia al proceso traumático del desarraigo. Para ello véase: <http://www.madrimasd.org/blogs/migraciones/>

En ese sentido hablar de nuevas economías no es disparatado: desde México y otros países se ha llamado la atención sobre la contienda cultural y política que la presencia de inmigrantes que mantienen su cultura y sus prácticas provoca en las sociedades receptoras⁴. El discurso de la integración en Europa y de la suma de esfuerzos en Estados Unidos no es suficiente para lograr el pleno reconocimiento de los colectivos inmigrantes, y solo se consigue pervertir los medios de supervivencia de muchos de ellos, negándoles una completa integración y desarrollo⁵.

Los varones inmigrantes dominicanos, muchos de ellos sin papeles, que residen en la comunidad de Madrid, viven día con día un régimen de sufrimiento. El sufrimiento, condensado en las prácticas y discursos de los varones —, por supuesto, de las mujeres— que se encuentran en la total vulnerabilidad, me hace pensar en la intemperie como la definición ideal de su situación: sin papeles, sin trabajo, sin casa, con redes precarias, explotados y con un mínimo de resistencia a su medio.

2. El colectivo dominicano

Los dominicanos son el noveno colectivo inmigrante en España. Sus números comienzan a ser representativos en comparación con otros latinoamericanos; se calcula al menos en cien mil, de los cuales un 66% tiene papeles. Sus estrategias de viaje, que incluyen un circuito migratorio que comienza en Estados Unidos y se prolonga por Holanda, Francia e Italia, les permite llegar a España con la experiencia de residir fuera de su país y estar relativamente conscientes de la realidad europea. Además, el factor "remesa social" hace que los imaginarios sobre la migración circulen desde Ámsterdam y Madrid hasta los pequeños pueblos de la isla.

Sin embargo muchas de las prácticas culturales de esa región llamada "El Caribe" se han alterado muy poco y los dominicanos llevan consigo muchos de los significados y símbolos que conforman su identidad⁶. El significado de su masculinidad como inmigrantes, en contraste con las masculinidades propuestas por la República Dominicana y España como actores nacionales, es construida desde un punto de vista⁷ particular: en este caso, desde su conocimiento acerca de muchos discursos distintos sobre el significado de ser hombre y la experiencia

4. Christina Schwenkel, "Recombinant History: Transnational Practices of Memory and Knowledge Production in Contemporary Vietnam", en: *Cultural Anthropology*, vol. 21, n° 1, Durham, Duke University, 2006, pp. 3-30.

5. Shinji Hirai, *Economía política de la nostalgia. Un estudio sobre la transformación del paisaje urbano en la migración transnacional entre México y los Estados Unidos*, México, Colección Estudios Transnacionales, UAM/Juan Pablos, 2009.

6. Marina Ariza, *Ya no soy la que dejé atrás... Mujeres migrantes en República Dominicana*, México, UNAM/ Plaza y Valdés, 2000; Jean Ghassman Bissainthe, "Migración Transnacional: dominicanos en New York City", en: *Ciencia y Sociedad*, vol. XXVIII, n° 1, República Dominicana, Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 2003, pp. 128-160; Tahira Vargas y Jennifer Petree, *Dominicanos en Suiza. Pautas, prácticas e impactos de la migración transnacional y el envío de remesas que vinculan República Dominicana y Suiza*, Lausanne, ENAC, INTER, LaSUR, 2005.

7. Ernesto Hernández, *El corazón fragmentado: los ecos de la travesía en las paternidades transmigrantes mixtecas*, Tesis de maestría, México, UAM, 2006.

de la marginación y la pobreza⁸. Los discursos nacionales, por otro lado, son más integrales y hegemónicos y permean un mayor ámbito social, de ahí que los dominicanos incorporen muchos elementos cotidianos del discurso nacional sobre la hombría y los reflejen en su actuar como hombres inmigrantes ilegales, negros y marginados.

Si un eje tan significativo como el género —en este caso, hombres— se cruza con el factor de la economía política del sufrimiento podemos encontrar un escenario propicio para el drama social, pero también es un espacio donde surge una temática que no es extraña a la imaginación española: la picaresca. El sufrimiento no es solamente la expresión de dolor y ansiedad, es también la de una cotidianidad de supervivencia ante condiciones adversas, peligros y momentos de relajación y fiesta⁹. Es decir, en la migración no solamente existe el dolor, existe un sinnúmero de sentimientos que se expresan según cada cual, y en el caso de los hombres dominicanos con los que he trabajado, tiene que ver con ganarse la vida, burlarse de la autoridad y reforzar identidades de género violentas y contrastantes.

3. Imaginarios sobre el sufrimiento

Cuando los dominicanos expresan qué es el sufrimiento, más de uno alega su condición de raza —negra o mestiza—, de caribeño, de pobre, de ilegal y hasta involucran el vudú como factores de sufrimiento. Edwin, un ilegal que no tiene casa, vive en un locutorio y busca "5 o 10 euros al día para vivir", me dice que con su sufrimiento algunos ganan dinero. Al indagar un poco más me confiesa que los rumanos controlan la venta de droga, el alquiler de pisos "donde viven 15 o más personas" y el mercado de trabajo. Con la llegada de más inmigrantes, los rumanos se han especializado en ofertar a patrones españoles y chinos mano de obra sin calificar —y hasta calificada— y, al mismo tiempo, se encargan de alquilarles viviendas, algo que hasta hace poco era oficio de los gitanos.

Wilber, otro dominicano que ha estado en cárceles en Francia e Italia por vender piratería, me dice que se alquila para lo que sea: desde trabajar como albañil sin garantías o de sustitución hasta para cometer robos bajo encargo. Sus patrones muchas veces lo traicionan, pero son los riesgos de los nuevos mercados: las condiciones de marginalidad lo obligan. En una

ocasión su trabajo le reportó buenos ingresos:

se encargaba de cobrar los préstamos que los chinos hacen en Francia a los inmigrantes y harto de las exigencias del "señor Ching" se largó del país con el producto del día: casi dos mil euros, y emigró a Italia.

El sufrimiento ha permeado a estos hombres al grado de hacerlos aceptar sin muchos reparos su

8. Carles Feixa y Germán Muñoz, *¿Reyes latinos? Pistas para superar los estereotipos*, en línea: <http://www.revistatabularasa.org/documents/ReyesLatinos.pdf>

9. Alfonso di Nola, *La muerte derrotada. Antropología de la muerte y el duelo*, Barcelona, Belacqva de Ediciones y Publicaciones, 2007.

suerte. Algunos han invocado el fukú o el vudú como el lado negativo de su energía. El factor religioso, que siempre está presente, hace su trabajo: tanto el catolicismo como las iglesias cristianas consideran el sufrimiento una especie de peaje que permitirá entrar al cielo a los sufrientes. Por ello el factor de resignación se acentúa en una situación donde ni Edwin ni Wilber tienen casa ni trabajo y sirven solamente como piso para que la nueva economía surja dominante en los espacios de la migración.

Por otro lado el sufrimiento ha sido interpretado por la academia —al menos desde México— como el denominador común de la migración México-Estados Unidos¹⁰. Pero en mi experiencia el sufrimiento es también un elemento de fuerza y vinculación: por ejemplo, los indígenas mexicanos se han organizado en potentes asociaciones dentro de los Estados Unidos. En España, con los varones dominicanos, estas redes están disminuidas por un elemento que acentúa el sufrimiento: una economía política basada en la extracción de beneficios de los inmigrantes.

El sufrimiento visto por algunos académicos ha dejado poco espacio a la resistencia y la fiesta, algo que los dominicanos saben aprovechar muy bien. Oscar me ha invitado a varias fiestas —la mayoría de las veces va a trabajar vendiendo hachís y *popper*—, y Edwin y Wilber asisten entusiasmados a las ocasiones en que sus paisanos se juntan. Si, el sufrimiento es dominante, pero muchas veces se traduce en otras expresiones que se salen del imaginario común sobre la vida migrante. Edwin comentaba cómo le gusta sentarse a beber en una placita de Cuatro Caminos y coquetear con las chicas, lavarse los pies en las magníficas fuentes madrileñas y robar comida en las terrazas, aunque pueda pagarla.

La piedra fundamental de la economía política del sufrimiento está en su capacidad de obtener beneficio de sujetos marginales¹¹ que al no tener una casa, un trabajo o papeles, son usados por otros colectivos —como los rumanos, chinos y españoles— para rellenar los huecos: de mano de obra barata en negocios de recuerdos, construcciones, sitios de comida y todo tipo de negocios relacionados con el turismo; de docilidad para su explotación —trabaja más y ganarás mejor—, de complicidad en la venta de droga y prostitución y hasta del control de la misma población: cobro de deudas, alquiler y protección. Los varones dominicanos con los que he trabajado han hecho todas estas cosas y otras que no me han mencionado, pero que intuyo, son más oscuras y peligrosas.

4. Masculinidades marginales e invisibilidad

Hablar de masculinidades marginales puede sonar un poco contradictorio, pero algunas teorías apuntan a la existencia de identidades de género más

10. Jorge Durand y Douglas S. Massey, *Clandestinos*, Serie Conocer para Decidir, Santa Cruz, UAZ, Miguel Ángel Porrúa, 2006; y Petra Fachinger, "Lost in Nostalgia: The Autobiographies of Eva Hoffman and Richard Rodríguez", en: *MELUS*, vol. 26, n° 2, Connecticut, University of Connecticut, 2001, pp. 111-127.

11. Shinji Hirai, *Op. cit.*

hegemónicas y otras más subordinadas¹². Los inmigrantes pueden considerarse como masculinidades del margen: sin nombrarse, existen en la periferia, sin registros, sin redes. En el caso dominicano, donde las mujeres tienen una presencia muy importante —las redes de migrantes más robustas son de mujeres—, los hombres han sido desplazados por el estudio de los actores más emergentes. La academia ha invisibilizado a los hombres en los estudios sobre migración y género, y estos han vuelto a quedar al margen.

Los hombres dominicanos con los que he trabajado tienen perfiles semejantes: pueden tener pareja o no, pero son ilegales en su mayoría, viven a la intemperie: sin vivienda ni trabajo, o tienen ambas de manera precaria. Son utilizados por otros, generalmente en la venta de droga a pequeña escala, y han recorrido otros países con igual suerte. ¿Cómo puedo hablar de género y su significado con estos hombres cuya masculinidad se ha visto disminuida? Enfocándome en el significado que se le otorga a las nuevas condiciones de su masculinidad, Edwin, Wilber y Oscar consideran que su masculinidad está en su capacidad de sacrificio: es decir, en aguantar el sufrimiento.

Sea cual sea la causa —enviar euros a la Dominicana o a los Estados Unidos, mantener a la familia, a la madre o cumplir con sus deudas— ellos tienen algún grado de consciencia de su condición sobreexplotada. Ser hombre, me dice Edwin, "es aguantar, ¿sabes? Lo que venga porque así somos. Nos pueden hacer lo que quieran y hasta matar, pero siempre hay alguien que quiera trabajar como nosotros. No es por mala voluntad, pero yo no quiero oír ni siquiera de vacaciones o de siesta. ¿Te imaginas que estoy vendiendo la mercancía y cierro por la siesta? Yo soy un hombre de trabajo".

Este discurso refuerza el papel del trabajo en la constitución de la

masculinidad. A través de él la masculinidad se mide y se confronta. Para un inmigrante como Wilber su condición de hombre también pasa por diferenciarse de los españoles y otros colectivos migrantes: "yo si tengo una mujer la mantengo, le digo que hacer y hasta le pego, porque soy un hombre que sabe lo que quiere"; con ello reproduce comportamientos violentos hacia las mujeres y hacia otros hombres —como los marroquíes, sus víctimas favoritas— a quienes considera diferentes, con masculinidades desvalorizadas.

La masculinidad de los varones dominicanos descrita está basada en gran parte en su capacidad de ser violentos: en su medio la violencia es esencial para sobrevivir porque son sujetos de ella todo el tiempo. La policía, los rumanos y otros inmigrantes ejercen violencia contra ellos. Ellos, a su vez,

12. Para ello, véase por ejemplo Stuart Brandes, *Metáforas de la masculinidad: sexo y status en el folclore andaluz*, Madrid, Taurus, 2001; Debbie Boehm, "Si no vas al norte no eres hombre... subjetividades de género entre mexicanos transnacionales", ponencia presentada en el Coloquio Internacional *Transnacionalidad: una mirada etnográfica y multidisciplinaria*, Madrid, UAM, Casa FRISSAC, 11 y 12 de marzo del 2002; Begoña Echeverría, "Privileging Masculinity in the Social Construction of Basque Identity", en: *Nations and Nationalism*, nº 7 vol. 3, Cambridge, Cambridge University Press, 2003; Ernesto Hernández, *Hombres cercanos y distantes: la construcción de la masculinidad entre transmigrantes mixtecos*, tesis de licenciatura, México, UAM, 2003.

la ejercen al interior de su comunidad: de hombres contra hombres y contra las mujeres. En el caso de Oscar la violencia tiene un nombre: los Latin Kings. Oscar ha deseado durante mucho tiempo entrar a los Latin Kings, pero no se ha decidido. Se siente atraído por la organización y puede que no tarde mucho en ser uno de ellos, pero también busca la protección —el dejar de estar a la intemperie— que puedan proporcionarle los brothers¹³.

A través de esta violencia Oscar, Edwin y Wilber venden droga en pequeñas dosis y se pelean todo el tiempo con senegaleses y chinos, compitiendo con estos por un mercado que está en crecimiento. Al consumo español se suma el de muchos inmigrantes cuya situación de angustia y sufrimiento los hace consumir, algo que podrían no haber hecho en sus países de origen. De la misma manera ganan dinero sus patrones —de distintas nacionalidades— y sus protectores, todos dentro de una red extensa cuyo último escalón son estos dominicanos. Mariano, el hermano de Wilber, murió hace dos años en Barcelona por una deuda de droga y no se ha encontrado al responsable. Wilber recuerda que los periódicos mencionaron la violencia de las mafias de drogas pero nunca hablaron de las condiciones en que los vendedores trabajan, sin muchas salidas.

5. La política de la violencia

El régimen sentimental del sufrimiento se ha expresado de muchas maneras entre los varones dominicanos ilegales. Se han hecho tatuajes, han elaborado complicados rituales para pedir protección y hasta el baile y la bebida han cumplido su papel como potenciadores del discurso del sufrimiento. Este régimen sentimental muestra a los hombres como individuos que viven en un medio violento, donde sufren de igual manera que las mujeres y al mismo tiempo ejercen violencia contra ellas. En la vendimia diaria de hachís y *popper*, *crack* y cocaína, la superestructura encuentra en ellos individuos dispuestos a sufrir y hacer sufrir. Las relaciones económicas, pero también de poder, están determinadas por un mercado que necesita de individuos que estén dispuestos a hacerlo. Wilber, Oscar y Edwin, como varones, han puesto como puntales de su masculinidad su capacidad de aguantar el sufrimiento: pobres, marginales y sin papeles se dedican a vender droga y a lo que resulte, a veces con resultados funestos.

Edwin tiene como regla vender 40 euros diarios de droga. Al menos diez son para él y el resto para sus misteriosos patrones. Con ese dinero puede alquilar una "cama caliente" para dormir durante el día. No puede pagar un alquiler a los rumanos porque es de casi 300 euros al mes. Es violentado al no tener una vivienda. En consecuencia no puede empadronarse y no se tiene registro de él. Hace

13. Carles Feixa (dir.) y Laura Porzio y Carolina Recio (coords.), *Jóvenes latinos en Barcelona: espacio público y cultura urbana*, Barcelona, Anthropos, 2006; Carles Feixa, Bárbara Scandroglio, Jorge López Ramírez y Francisco Ferrandiz, "¿Organización cultural o asociación ilícita? Reyes y reinas latinos entre Madrid y Barcelona", en: *Papers. Revista de Sociología*, vol. 96, nº 1, Barcelona, 2011, pp. 145-163.

otros trabajos para ganarse la comida, como robar zapatillas y venderlas o sustituir por un día a los albañiles que faltan. Bebe cuando puede con sus amigos del barrio y juega muy bien al fútbol. Su vientre es un alfiletero y se ha llegado a inyectar heroína debajo de las uñas.

En su pelea más reciente, Edwin defendió el honor de su país cuando un pakistaní le dijo "sudaca de mierda" (otra manera de ejercer violencia). La pelea fue denunciada y los policías los maltrataron sin llevárselos detenidos. Los policías utilizan como amenaza la detención —cárcel primero y deportación después— para criminalizar a los ilegales. El Estado español se beneficia del estatus de "sin papeles" de individuos como Edwin porque no tienen que justificar los actos de violencia que se ejercen contra ellos, diseñan políticas de agresión —como el discurso de integración sin condiciones—, y mientras mantiene ocultas este tipo de actividades, y permite el consumo y mercado de droga.

También los rumanos dedicados al mercado de la droga —en la categoría "rumanos" entran prácticamente todos los individuos de Europa del Este— se benefician porque son los distribuidores de la mercancía y quienes se quedan con la mayoría de las ganancias. Aprovechan los numerosos flujos de inmigrantes no calificados para usarlos como vendedores de calle y como potenciales consumidores. También en los alquileres y en los espacios para dormir hacen sus negocios. En fin, son un colectivo que ha sabido medrar en los espacios migratorios.

Todo ello hace que la violencia —y con ello el sufrimiento— sean políticas efectivas de control y explotación sobre inmigrantes sin papeles. Mientras tanto estos fundan un nuevo orden simbólico: la cotidianidad del margen —la periferia en el centro— es un conjunto de individuos que pretenden oponer resistencia, que extienden los límites de sus acciones y que buscan trascender el estrecho marco de su ilegalidad. Wilber lo explica de este modo: "Yo vine aquí porque pensaba que tendría más justicia, pero no la tengo. La gente alrededor de mí se calla y solo sirvo para venderles lo que quieren. Cuando puedo me aprovecho de ellos, pero siempre me va mal. No puedo regresar si no es por la cárcel, entonces me espero y veo hasta cuando puedo aguantar así, aunque creo que no mucho más".

LO QUE NO SE ESCUCHA, LO QUE SE CALLA, Y SIN EMBARGO NO DEJA DE ESTAR. EL SILENCIO EN LA VIOLENCIA SOBRE LA MUJER

Beatriz Reoyo

Esta intervención toma como base los trabajos que el Instituto de Psicoanálisis de Pamplona realizó con mujeres maltratadas¹; dichos trabajos parten de un campo específico —el discurso analítico— y toma la estructura como sistema de lectura. Esta operación de lectura, que se enuncia en el paradigma del leer que dice "hay una escritura en la palabra sólo si hay lector"², hace surgir algo que no estaba antes, una realidad que muestra otro sitio de reflexión, análisis y posibilidades, y que el libro *La violencia sobre la mujer* trata de conceptualizar.

Desde hace ya unos años la violencia que se ejerce sobre las mujeres se define como problema político, rescatándolo de la esfera privada. Y como tal es tratado, considerando que las instituciones y los poderes públicos tienen la obligación de tomar medidas sociales, educativas y legales en la vía de solucionarlo. En estas medidas se ha ido incorporando la perspectiva de género, en su fundamento y como criterio interpretativo, al considerar que la violencia ejercida sobre las mujeres constituye un núcleo de la batalla por los derechos y la igualdad.

1. VV.AA., *La violencia sobre la mujer*, Pamplona, Editorial Eunate, 2005. Este libro fue publicado en Pamplona por miembros del Instituto de Psicoanálisis de Pamplona a raíz de una experiencia directa con casas de acogida. El trabajo final recoge testimonios directos de las maltratadas, sin censuras y proponiendo lecturas que no estorban al texto de las afectadas ni lo corrigen, sino que muestran algo de lo común en los casos que trata, y sobre todo recogen el término "violencia", no de manera maniqueísta, mostrando el mal de un lado, sino ubicándola en un estado general.

2. Paradigma elaborado hacia la década de los noventa a raíz de una lectura exhaustiva de Freud y Lacan. Este paradigma afecta a la posición del analista con respecto al poder sobre el paciente, otorgando a la clínica un recorrido más amplio, donde la lectura, el tratamiento de la letra se pone al servicio de la localización del significante; con ello se logra un dinamismo mayor a la clínica, vinculando la historia del paciente a aspectos íntimos y a la vez sociales.

Nuestro trabajo parte de un lugar diferente desde el punto de vista político. En primer lugar porque utiliza el término "político" de un modo no tradicional, que consiste en considerar todo lo que sucede en el vínculo social, incluso en las relaciones más personales, como político. Un ejemplo podría ser la economía, cómo en ella se establecen los presupuestos que van a determinar la práctica económica del mercado de los intercambios, es decir, del vínculo social.

Este modo de utilizar el término "político" nos lleva a plantear un problema fundamental: el de la destrucción y el dominio del otro, porque una de las posibilidades de la relación entre los seres, del vínculo social, pasa por el dominio del otro.

Este trabajo centra el punto de vista político en el problema de la destrucción y del dominio del otro que, para el psicoanálisis, se corresponde con el dominio de la imagen, con la exaltación narcisista de la imagen. A ese problema, a esa violencia, nos acercamos desde "la violencia sobre la mujer", pues consideramos que ella es una provincia de la violencia en general, y que como rasgo de lo contemporáneo, es un modo particular de la violencia que se ejerce sobre el otro, sobre el semejante.

Esa violencia que se ejerce sobre la mujer en el ámbito de lo cotidiano presenta su estatuto propio, sus propias características. Refleja algo que sucede en la relación hombre-mujer y que es allí, en esa relación, donde se realiza esa violencia.

Un primer obstáculo se presenta a la hora de abordar este tipo de violencia, pues siendo innegable la responsabilidad social de los hombres en el maltrato a las mujeres, la dialéctica que se plantea de entrada en tanto hablamos de hombre-mujer, aboca a tratar esta temática de un modo maniqueo. Habitualmente nos manejamos en una pura oposición hombre-mujer, como quien dice día-noche, blanco-negro. Allí no hay salida: o es esto o aquello, en contra o a favor. Al entrar en ese sistema de oposición nos vemos en un callejón sin salida que es, por otro lado, el modo de pensar más común. Esto es debido a la propia estructura del lenguaje que, al oponer dos términos, inscribe una diferencia en la que cada uno adquiere su valor. La palabra "mujer" adquiere su valor en oposición y en diferencia con la palabra "hombre", y la palabra "hombre" adquiere su valor en oposición y diferencia con la palabra "mujer". Esta oposición de términos es el origen y matriz de la diferencia de los géneros, pero al

mismo tiempo conduce a cerrar toda posibilidad de pensamiento y genera efectos imaginarios que se traducen en una cierta violencia o, si se quiere, en una cierta tensión entre los géneros³.

Es por eso que en el trabajo con las mujeres maltratadas nos vimos llevados, para poder abrir otras posibilidades de comprensión de este fenómeno, a rechazar esos efectos imaginarios que genera el

3. Incluso esta tensión se agrava más cuando se usa la preposición *contra*, ya que esto aísla el problema a una diferencia de género, no teniendo en cuenta otros aspectos que van generando un clima de violencia, como el avance del capitalismo, con su violencia intrínseca, el paro o el conflicto de la propiedad.

sistema de oposición del lenguaje, que como decía aquí están referidos a hombre-mujer, y a situarlo en referencia al sujeto, que es una categoría del discurso psicoanalítico. La experiencia analítica evidencia que si no se tiene en cuenta el sujeto del inconsciente, no es posible avanzar en la comprensión de este fenómeno, pues deja oculto y, en ese sentido, silencia el carácter estructural del problema de la violencia, pues ésta forma parte del sujeto y del semejante en su misma constitución, y por tanto de los vínculos sociales.

El sujeto muestra que es a través del otro que constituimos nuestra imagen y el armaje de nuestro cuerpo. Siempre de un modo inestable, de un modo frágil, y de ahí viene el ansia de dominio, que no es otro que el dominio de la imagen.

El sujeto logra con grandes esfuerzos una imagen agradable de sí, las cosas que le molestan de sí mismo trata de apartarlas y construye, hasta creerla, una imagen que le complace. Trata, por ejemplo, de mostrarse inteligente, sabio, simpático, seductor... o valiente, o "con personalidad", o sencillo... incluso cuando alguien se dice a sí mismo "qué tonto he sido" no es sino para conjurar el insulto del otro. Por tanto, la imagen que uno pretende dar es siempre una imagen sobrevalorada de sí.

Un aspecto en el que se hace hincapié en el fenómeno de la violencia sobre la mujer es el silencio que se da con relación a la situación de maltrato. Las mujeres no hablan de ello, ni con familiares, ni amistades, ni en la vecindad, ni en los ámbitos sanitarios. Si bien es cierto que en los últimos años esta violencia se ha hecho más visible y está acompañada por un aumento considerable de denuncias por esta causa, sigue llamando la atención que los casos más duros, los que se prolongan durante muchos años, tienen esta característica del silencio en todos los ámbitos. Sobre este silencio se trata de incidir desde las instituciones, pues es un obstáculo para las denuncias. Un ejemplo tomado del libro *La violencia sobre la mujer* es un testimonio que dice: "las agresiones se fueron haciendo habituales y casi cotidianas durante doce años. No las denunciaba ni hablaba de ellas con nadie, ni siquiera con mi familia, quería mantener un marco de normalidad para mis hijos".

Es decir, que fingen que no pasa nada, que todo es normal. Fingen ante el hecho de que no son felices y tienen que silenciar continuamente la situación que viven. Quizás sea lo más terrible, ese fingir normalidad en medio de tal desastre, esas ensoñaciones de normalidad paralizantes por donde circula la vergüenza, el fracaso y el miedo.

Ahora bien, este fingimiento no se puede considerar como una mentira o un engaño sino que está ligado a la imagen a la que nos podemos acercar para pensarlo, a través de lo que muestran los fenómenos de mimetismo.

Si decíamos que el sujeto siempre intenta dar una imagen sobrevalorada de sí mismo, el mimetismo consiste, en su esencia, en mimetizarse con la imagen que se pretende dar, en tanto señuelo para causar el deseo. Por tanto no es un engaño, sino un señuelo, el señuelo es esa normalidad que las mujeres fingen:

que todo es totalmente normal, ese es el señuelo, como sucede en los fenómenos clásicos del mimetismo: la intimidación y el travesti. En la intimidación se trata de la ostentación, del hinchamiento gesticulante, y el sujeto se mimetiza con esa imagen en la medida que ella tiene un valor. Lo mismo sucede con el travesti: no se trata de un engaño, de hacerse pasar por mujer, sino que usa el señuelo para causar el deseo.

El señuelo de la normalidad, por tanto, desempeña aquí una función esencial. Lacan dice que solo el sujeto no está totalmente preso, al contrario del animal, en esa captura imaginaria, en esa captura de la imagen. Sabe usar la máscara en tanto que es eso más allá de lo cual hay la mirada. Pero para ello necesita una mediación. En el caso de estas mujeres, cuando la mirada las capta, quedan totalmente coaguladas, inmovilizadas, no logran separarse de la mirada.

No hay ninguna esencia, no hay ningún ser detrás, el fingir no supone que hay un ser detrás. Recurrimos a la intencionalidad, o a la paranoia para protegernos de que no hay nada detrás de lo que dice, eso que dicen es lo que es, por supuesto que con todo lo que implica el despliegue del decir. Es lo que permite pensar que el inconsciente está en la superficie, que no se trata de ninguna profundidad.

Lacan encuentra una relación entre el mimetismo y el arte. Dice que lo que presenta el pintor es un verdadero señuelo, pero ese señuelo tiene una característica: pide el abandono de la mirada. Por eso es arte. Lo llama el *domeñamirada*⁴. Es el señuelo que presenta el artista: deponer la mirada, entonces se pasa a ver. Es como si el pintor le dijera al que debe estar ante su cuadro, al menos en toda una parte de la pintura: "¿Quieres mirar? Pues bien, ¡ve eso!". Entrega algo como alimento del ojo, pero invita a aquel a quien se presenta el cuadro a deponer ahí su mirada, al igual que se deponen las armas. Ese es el efecto pacificador del arte: se da algo no tanto a la mirada como al ojo, algo que implica el abandono de la mirada. El arte tiene esa incidencia, esa función de que el deseo de contemplar encuentre ahí algún sosiego. Por eso incita a la renuncia y con ello cumple con esa función beneficiosa para la sociedad. Se podría decir que esa función no está lograda en el caso de las mujeres maltratadas, y de ese modo ellas no pueden abandonar, separarse de la mirada.

Con el silencio, por tanto, fingen normalidad y eso les permite retener su posición. Ese silencio, además, se corresponde con un odio sutil que se manifiesta de manera velada. Silencio y odio se dan la mano. Este silencio es el lugar donde queda instalado el odio, de modo que el vínculo de la palabra queda enrarecido.

Pero cuando las mujeres maltratadas hablan, lo que habitualmente se escucha es el ruido, los golpes, los gritos, los insultos y, por desgracia en muchos casos, el final dramático. Es lógico, es lo primero que a uno le llega. Y

en estos casos llega a ser un ruido mudo, que borra las palabras. Por eso es necesario cuidar el lugar de las palabras, y en concreto de las palabras de

4. Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Seminario 11, Buenos Aires, Paidós, 2010.

estas mujeres, y escucharlas sin prejuicios y sin juicios. Eso no quiere decir que seamos neutrales en el sentido de ser indiferentes, sino que resguardamos el lugar de la palabra.

Y cuando se tienen los instrumentos que permiten escuchar lo que dicen, lo que aparece es que su historia comienza cuando conocen a un hombre y ese hombre es para ellas algo único, inigualable, ese hombre es todo para ellas. Es un momento crucial, determinante en sus vidas, que no dejarán de evocar, que no perderá su esplendor ni siquiera cuando la violencia hace su aparición. Siempre en la nostalgia y en el intento de recuperar ese momento luminoso de la relación.

Es el amor romántico lo que está en juego, que se caracteriza por una exaltación del objeto amoroso en el fondo de la relación. Y en estas mujeres tiene la peculiaridad de que este objeto amoroso concluye en el ideal romántico, es decir, que el ideal coincide plenamente con las cualidades deslumbrantes de ese hombre en particular: es ese hombre y no otro, no hay otro igual. Ese hombre le proporciona a esa mujer una imagen de completud y ella a él, de completud imaginaria.

De esa ilusión idealizada proviene un efecto de hipnosis sugestiva, de fascinación, de encantamiento y de dependencia. Este es un fenómeno masivo en el que se reduce la separación entre objeto e ideal, y que conlleva una identificación total, narcisista, donde las palabras no alcanzan a introducir una mediación, una separación, como sucede en los amores "normales". Permite atravesar un límite, y cuando se cruza surge la violencia en su forma extrema.

Se trata de una estructura rígida muy difícil de conmovir, pues al quedar fijado de esa manera el objeto, queda fijado el sujeto a un modo de goce enraizado en el imaginario. Este tipo de estructura rígida conlleva movimientos masivos de amor y de odio. Es "todo amor" o "todo odio". También lleva a movimientos masivos de pasión: de disculpas, promesas, luna de miel... a la violencia desatada. Sucede que toda esa magia, todo ese encanto comienza a desvanecerse para ellas y ese hombre ya no es lo que esperaban. Ese hombre que sabía, ya no sabe, duda, se equivoca y no responde a la completud imaginaria. Comienza la disconformidad, el descontento y el odio. Le sigue la violencia. Y así, alternativamente, se van conjugando los momentos idílicos con los de violencia, de forma masiva. Es el viraje del todo amor al todo odio ante el desengaño de ese otro que ya no cumple, que ya no responde a las características de ese objeto idealizado e idealizante.

Lo que el discurso analítico permite hacer emerger como lectura de la estructura es todo el problema del ideal. El ideal es un efecto del lenguaje, está hecho de lenguaje y emerge frente a la inermidad e incompletud del ser hablante. Frente al vacío que el lenguaje produce en el ser hablante tratamos de alcanzar una imagen ideal. En el caso de las mujeres maltratadas lo que está en juego es un ideal conclusivo, y ese ideal conclusivo traba el deseo,

lo fija como pura promesa de lo imposible, de su satisfacción absoluta, de la completud absoluta. El ideal conclusivo conduce al régimen del Todo: ser todo, tener todo, ser la mujer toda: La Mujer.

Este trabajo referido a las mujeres maltratadas se inscribe dentro del proyecto freudiano que hablaba de devolver a las palabras su antigua fuerza mágica. Este proyecto hoy se traduce en salir del silencio ruidoso, en recuperar las palabras y con ellas la escritura de la verdad. Eso abarca a un individuo, a una colectividad o a todo un pueblo. Y por supuesto a las mujeres, porque la verdad es la dignidad a la que hay que aspirar, en la medida que es imposible decirla toda, al igual que la mujer.

Esa verdad es la que permite poder hacer el vínculo con el semejante de otro modo que no sea el dominio ni la destrucción del otro.

VI. OTROS SILENCIOS, OTRAS POLÍTICAS: EL SISTEMA Y LA CLÍNICA

LA PERSONA, EL YO, EL SUJETO *Regina González*

Convendría definir tres formas de abordar al ser humano que provienen de disciplinas diferentes; tres formas que en cierta manera han conformado capítulos más o menos violentos a lo largo de la historia: me estoy refiriendo a la persona, al yo y al sujeto.

El concepto de persona tiene un origen etimológico más o menos datado en el siglo XIII; proviene del latín, y su traducción sería "máscara de actor". Sin embargo, conformarnos con su origen latino sería faltar a la verdad, ya que más o menos a todos nos remite a referencias sagradas. Es el catolicismo el que transmite el concepto de persona alrededor de lo divino: tres personas atadas alrededor del amor, también en sus tres versiones: alrededor del nombre, alrededor de la redención y alrededor del anuncio de lo venidero. El concepto de persona es rescatado también en el ámbito jurídico; el derecho canónico admitía la dignidad de la persona según estuviera más cerca o más lejos de Dios. Así, hasta las campanas poseen una dignidad jurídica por su proximidad a la llamada divina, por su proximidad al imperativo de la voz. Su contexto es a todas luces jurídico, próximo al juicio.

El yo es la entidad que aglutina las unidades en que se coagula el hacer humano. Más o menos definidas por el carácter, el comportamiento, la inteligencia o las constelaciones familiares. El abordaje de cada una de ellas conforma los diferentes modos de psicología que conoce el espectro cultural. Son modos definidos de la unidad de lo concreto. Sin embargo, para el psicoanálisis estas formas de aislar al ser humano dejan fuera de lugar muchos

aspectos que tienen que ver con la psique humana: los sueños, el delirio, los actos fallidos y todos los aspectos de lo reprimido; es decir, lo que debería estar y se ha silenciado.

El término "sujeto" no es nuevo en el ámbito de la cultura, desde Descartes el sujeto de la duda es la estancia que conforma las vacilaciones de la certeza, lo que se resguarda a la espera del momento de la certeza. Sin embargo, para este sujeto el modo de espera es el momento en que Dios no aparece como el dios engañador; pero las páginas históricas del Holocausto han hecho tambalearse hasta los entresijos la figura de un Dios que no engaña; o si apelamos a su omnipresencia, que ella misma porte mucho de crueldad para con el ser humano. El tipo de hombre que aparece en los campos de concentración es un hombre llevado hasta el extremo de la animalidad, hasta el borde en que la palabra no significa nada excepto necesidad infinita.

El término "sujeto" remite al lenguaje, a la vacilación, y para el psicoanálisis es la vacilación la que porta elementos "no-engañadores". Ya Lacan presenta a la angustia como la única pasión que no engaña; y no nos engañemos, cuando se elimina la angustia, cuando la angustia queda orillada, lo que aparece es la culpa (aunque haya autores que nombren primero a la vergüenza, casi es un paso previo). La culpa es mucho más manejable desde el aspecto jurídico o desde el reclamo del éxito social, en un ámbito cada vez más adecuado para soportar el fracaso sin apenas abrir el pico, sintiendo en las carnes propias la detención del movimiento que la sociedad exige para llegar a algún término. No es de extrañar que en los momentos finales de nuestra vida el sistema haya producido mecanismos de coerción, mecanismos de sedación para dejar a un lado la toma de decisiones. Que en los momentos finales entren en juego la herencia, el desamor o el rechazo de lo desconocido para decidir el momento de apagado de la máquina.

Pero es el sujeto analítico, tal y como lo define Lacan, el que representa un significante para otro significante, el que mantiene viva la llama del lenguaje, el que prende la mecha de la relación con el otro y el soporte fundamental de aquello que, lejos de los corsés de la lingüística, es nombrado como discurso, diferenciando y estableciendo los modos de relación que han aparecido a lo largo de la historia de la cultura.

Sin embargo, en la actualidad, todas las disciplinas se enfrentan a un discurso hegemónico; más que un discurso, Lacan lo define como pseudo-discurso, ya que no establece relaciones con el resto de los discursos, sino que los diluye proponiendo una idea de sujeto proclive a ser llenado con los diferentes objetos que produce el mercado. El mercado llama a ser una función más del mismo a las otras disciplinas, reduciendo los lugares a los que ha de acudir lo extraño; es por ello que es fundamental tener en cuenta esa deriva, ya que las diferentes disciplinas acaban siendo un eslabón más de la cadena.

Pero no nos engañemos, el reto es la capacidad que establece cada disciplina para abordar los nuevos modos de felicidad que procuran las regulaciones químicas de la psiquiatría. La pregunta es si estamos preparados para ello, si la psicología o la medicina están preparadas para soportar el dolor y el deseo humano sin esconderlo tras las cortinas de lo rentable y la moralidad de lo posible.

EL SILENCIO DEL SISTEMA. JUEGOS DE LA CARENCIA (*UNBEGRIFF*). MODULACIONES DE LA PLUSVALÍA Y EL PLUS DE GOCE

Emilio Gómez Barroso

El problema del aislamiento del conocimiento es el desmontaje que se produce en su contacto con la realidad. Los saberes prácticos, en contacto con la economía más exitosa, ocultan los que expulsa la estructura. La voz alemana *Unbegriff* alude a la negatividad de *Begriff* (concepto); sin embargo, no es una negación del concepto, sino el intento de recoger lo que éste no necesita y se organiza de otra manera, señalando la precariedad de la consistencia del sistema.

Las bridas desatadas

Ahora que el sistema muestra de manera más patente su desembridaje de los modelos clásicos de pensamiento y que ha perdido el soporte ético de la finalidad de las acciones humanas, es necesario poner en claro algunas cuestiones que nos permitan visualizar algunos hitos de semejante deriva. Ahora que los Estados no son más el refugio redistributivo de la ambición humana y la riqueza del comercio mundial es necesario repensar la acción política, sobre todo la entregada en las urnas, para eludir la asfixia de una realidad nombrada desde el negocio, casi siempre ineludible.

Primeramente voy a situar un poco el trabajo que he propuesto para este espacio. Existe cierta migración de los conceptos analíticos a la filosofía y viceversa, aunque no representan ámbitos homogéneos; es imposible a estas alturas pensar sin aquello que el estructuralismo nombró como revolución psicoanalítica. Es imposible entender la lógica de la desembocadura de los

sistemas más elevados de pensamiento en el horror de los *Lager*, es imposible entender la demanda continua de fondos por parte del mundo científico para generar un mundo mejor, siempre según la investigación del laboratorio, y ver cómo se desmorona todo un orden creado para abastecer al hombre de condiciones cómodas de vida, condiciones que se arrebatan al salvajismo de la naturaleza y que ésta devuelve como si estuviéramos tocando un límite.

Es imposible entender todo esto sin algo acéfalo, sin algo que no se puede pensar. Es imposible entender todo esto fuera del campo pulsional que yerra su objeto y su meta no es su satisfacción, es extraño no admitir la pulsión de muerte, pergeñada por Freud para explicar el proceso destructivo asociado al placer, que marca previamente el quehacer humano antes de que los elaborados procesos de pensamiento mueran de éxito.

Pero, como todos los caminos tienen un doble sentido, el mío ha sido abordar la meta del campo analítico desde un punto de partida de matiz filosófico. Y no es lo mismo éste que el otro sentido —ni mejor ni peor—, el abordaje es diferente: no es lo mismo aclarar las zonas oscuras del pensamiento que admitir que el trabajo de hormiga necesita saltos para generar claros.

El pensamiento como envoltura y el mercado

En el ámbito del pensamiento se considera a Hegel el último representante del pensamiento fuerte y el primero del débil. ¿Por qué estas dos etiquetas? Hegel produce una nueva forma de movimiento de las ideas a la que se ha denominado dialéctica. Él mismo sitúa su moción en una especie de aspiración a que el concepto abrazara toda la realidad. Esto plantea una astucia de la razón de difícil cumplimiento. Si la Historia para Hegel es la ciencia por excelencia, su despliegue ha de ser coincidente en el tiempo con la razón. El tiempo, para Hegel, representaría la astucia del concepto para volver a ser él mismo. Sin embargo, esta propuesta implica que la historia del pensamiento se clausurará en el momento en que el concepto se iguale a la historia. Él creyó ver en el brillo de la cabeza de Napoleón volviendo de Jena la clausura de la Historia. Definitivamente lo salvaje se habría cubierto con el vestido de la lógica, se habían superado los excesos de la Revolución francesa de 1789 y de las guerras intestinas. Puede que no le faltara razón con respecto al código civil, de cuya transmisión se jacta el mismo Napoleón: "Nadie me recordará en la historia por las batallas que he ganado pero sí por mi código civil". Ustedes saben que una gran parte de los Estados contemporáneos organizan sus constituciones alrededor de este código, respetando, sobre todo, la propiedad y la capacidad de las personas para organizarse alrededor de la seguridad y la igualdad que nos propone la defensa de lo propio.

Es el mismo Marx —el Marx más hegeliano— el que asesta un duro golpe a esta astucia. Introduce el movimiento del mercado en la lógica y dice: "Es como si la Santa Lógica, para Hegel, se viera libre de los avatares del mercado"¹.

1. Karl Marx, *Crítica de la filosofía del derecho en Hegel*, México, Grijalbo, 1965.

Esta mistificación nos lleva a preguntarnos qué ocurre con esta nueva forma de circulación que imprime la sociedad burguesa a cualquier cosa que anteriormente fuera sagrada, hasta los pensamientos más perfectos y más elevados.

Todos los sistemas de pensamiento anteriores habían necesitado de una "lógica fuerte" que concluía en un cierre categorial; sin embargo, la dialéctica es un sistema envolvente pero lógicamente débil. Esta especie de aspiración burguesa a cambiar la vida y el movimiento de las cosas deja fuera todas las cuestiones que no tengan que ver con la propiedad, la igualdad y la libertad, éstas dos últimas más o menos constreñidas por la primera. Hasta el estatuto de mayorazgo, pergeñado por Hegel para los más pobres, queda en entredicho, ya que el destino de los recursos a la acumulación de propiedad no se ve libre de la continua incitación al consumo. Lo poco que el pobre pudiera apretarse el cinturón se ve continuamente golpeado por la incitación al consumo, necesaria para el sostenimiento del sistema. Y las propiedades pequeñas son absorbidas en momentos de crisis por la mera ley de la gravitación política (la propiedad más grande atrae a la más pequeña). El mundo en las mismas manos.

El movimiento de las mercancías, en ese baile que tan bien capta Marx (mercancía- dinero-mercancía), puede paralizarse en cualquier momento; cualquier eslabón de la cadena que se rompa puede desencadenar una crisis. De hecho, las crisis no son nuevas, ya Marx vivió una, de la que da cuenta él mismo. Esta dialéctica entre los propietarios de los medios de producción y la mano de obra se detiene por diferentes factores. Con lo cual es imposible el infinito progreso, y por tanto parece más bien una ilusión primaria, que no se puede detener el proceso cuando está en marcha y cuando sucede que todos los esfuerzos parecen establecerse en función de volver a crear las condiciones originales del movimiento.

Sin embargo, el gran descubrimiento de Marx no es la dialéctica entre los propietarios de los medios de producción y la mano de obra —su reducción de la Historia al movimiento de éstas es bastante sumaria—, sino que el hombre asalariado trabaja, no para producir sus condiciones de vida, sino para producir objetos de intercambio. Estos objetos arrebatados de la mano del trabajador van generando un plus; se fabrican más objetos de los que éste necesita, y los beneficios vuelven al bolsillo del que permite su fabricación. El mismo mercado genera así una especie de fetichismo, de circulación vertiginosa, de adoración del objeto del que la mayoría nos quedamos prendados, y del que sólo algunos tienen la posibilidad de soltarlo cuanto antes.

Marx, hablando de esta primera crisis vivida en el capitalismo, comenta la ingenuidad de Say y Ricardo —economistas ingleses—, que pensaban que producción y consumo, demanda y oferta, estarían en un equilibrio constante. Su crítica va hacia esta especie de equivalencia en la circulación. En las crisis se destruye la equivalencia: mercancías detenidas, salarios bajos y fuga de capitales son la muestra del desequilibrio.

La emigración y el movimiento. Dinero (*maudit argent*)

Está claro que el dinero en esa circulación ha sufrido una metamorfosis; no le interesan las mercancías, sino los lugares de refugio, a salvo de una especie de locura colectiva producida por el mismo sistema. Ya Derrida, en *Dar (el) tiempo*², señala una clasificación con respecto a las garantías del dinero, no suya propiamente, sino de Charles Gide, economista francés y tío del escritor André Gide:

1. Moneda-oro moneda-plata con pleno valor intrínseco.
2. Papel moneda representativo, cuya convertibilidad garantiza el Estado.
3. Papel moneda fiduciario, con garantía no segura.
4. Papel moneda convencional o moneda ficticia, no convertible y de curso forzoso.

El dinero en circulación puede aumentar bajo formas ficticias para dotar de más dinamismo al mercado y financiar proyectos que producen, entre otras cosas, una mayor contención social que a su vez abren nuevos mercados. No obstante, la garantía sobre este dinero logra una jurisprudencia poco sensata, y viene teñida de un carácter ludológico (al final, siempre gana la banca).

Subrayemos la garantía del Estado. Nos remitimos a lo más reciente; el Estado exige a la burguesía un movimiento capaz de generar trabajo suficiente para que la población no permanezca ociosa: pero esta "atmósfera dinámica" implica que somos una sociedad más "dromológica" que lógica, más pendiente del movimiento que de la coherencia. La acepción no me corresponde a mí, sino a Paul Virilio³, que incluso define la sociedad actual, no como sociedad democrática, sino como "dromocrática".

Homología de la pulsión y la plusvalía. *Merhwert-Merhlost*

La sociedad contemporánea y la economía capitalista proceden con una enorme capacidad de aplastar el tiempo, aumentando la velocidad y disminuyendo el tiempo de reacción. Por ello, para pensar esto necesitamos algo que catetice la función de la prisa. Lacan matiza la función de la prisa desde los objetos de pulsión freudianos y los tematiza con la letra *a*, que a su vez compone uno de los lugares del Discurso. Ustedes saben que los objetos pulsionales que conceptualizó Freud son cuatro: la voz, el excremento, la mirada y el seno. No estamos aquí para explicarlos; así que señalaré solamente que dichos objetos pulsionales no remiten al órgano, sino al placer y a su extensión: van más allá de su satisfacción.

La introducción del campo pulsional en el pensamiento produce la pregunta por el origen y el borramiento de éste en el propio movimiento. Por ello, a mi juicio, se nombra, desde el pensamiento, al psicoanálisis con el estatuto de revolución. De este más allá, que produce el campo

pulsional, Lacan infiere que hay algo que no se satisface con el abrochamiento lógico, pero que se escribe. Y que él condensa en una letra a que

2. Jacques Derrida, *Dar (el) tiempo*, Barcelona, Paidós, 1996.

3. Paul Virilio, *Velocidad y política*, Buenos Aires, Editorial la Marca, 2007.

implica el objeto y la relación con el objeto, es decir, la voz no es solamente el sonido que sale de la boca, sino el lugar desde el que creo ser escuchado y demandado. El escíballo no es solamente el desecho, sino lo que puedo ofrecer y retener. El objeto pulsional catetiza la posición del sujeto, es decir, en el discurso se percibe cómo es captado.

Ahí tienen dos ejemplos de lo que implica el movimiento analítico. Sin embargo, puede que esto no represente una dromología masiva, pero sí singular, y es preciso tenerla en cuenta, ya que aunque adolezca de la sistematización de los Estados o de la economía, es algo que condensa un modo de acción esencialmente humano y desde el cual se puede operar.

El recorrido pulsional que plantean Freud y Lacan no concluye en la satisfacción o en la coincidencia del impulso con el objeto que busca; el objeto no estaría en función de *ser para la satisfacción*, sino que, como apunta Lacan: allá donde la satisfacción es colmada, eso no era. Por tanto, el objeto puede faltar o puede estar; pero si está eso no era. En los comportamientos de los mercados podemos observar esta ausencia de satisfacción. El monstruo no se satisface con la reforma laboral, con la revisión de las pensiones, con la magra delgadez de los Estados, con las revisiones del gasto, etc. Esto se comporta como un objeto errado. De hecho, eso mismo es lo que hace homológicos la plusvalía y el plus de goce; ese más allá que se plantea como una carrera donde ninguno de los dos se alcanza —como en la fábula de Aquiles y la tortuga—, sino que en todo caso no llega o sobrepasa al otro, y la captura o el intento de captura del exceso no es fácil, al menos desde la lógica tradicional, donde se espera un final perfecto, aunque sea negativo.

Tomaré una punta de la madeja más para dar cuenta de cómo las cosas emigran del concepto. Tampoco me corresponde a mí esta pista, sino a Foucault⁴; él habla de la migración de las cosas. Problemas tradicionales como el infinito emigran de la filosofía para posarse en las matemáticas, tal vez por la ausencia de métodos para captarla. También podemos ver cómo desde la economía emigran al estado de ánimo términos mercantiles como depresión, stress, tendencias bipolares, que a su vez constituyen el negocio de los diagnósticos del Manual de Diagnóstico Psiquiátrico. Esta migración se produce más bien por invasión de lo que Marx denominó superestructura y que hago extensiva a los poderes fácticos, tanto de la salud como del poder económico.

Voy a tomar un ejemplo de un libro de Pablo Garrofe para mostrar esto⁵; un paciente dice: "si me devalúan me mato", confundiendo en ese reflexivo con una moneda. Esta tensión entre el sujeto y el objeto es lo que intenta captar el psicoanálisis. En este nivel no hablaríamos del yo, que aspira a captar una identidad, sino del sujeto dividido entre lo que quiere decir y lo que dijo. Entramos en el mundo del lenguaje que capta

4. Entrevista de Alain Badiou a Michel Foucault, en: Michel Foucault, *Dits et écrits*, París, Gallimard, 1994, en línea: <http://www.philosophia.cl/entrevistas/badiou.htm>.

5. Pablo Garrofe, *Lacan. Entre el arte y la ideología*, Buenos Aires, Quadrata, 2007.

al sujeto en la tirada de dados, en el azar de la historia y la arbitrariedad de los signos. Sin embargo, nos alejamos del corsé de la lingüística; es preciso tener en cuenta lo anteriormente dicho, el placer, y otra cosa más, el significado puede faltar y hay que esperarlo, no en su correspondencia con el significante, según la fórmula de Saussure, sino en una especie de juego del escondite. No es lo mismo el progreso del significante, que el sentido de lo que se dice: hay que esperarlo.

Lacan iguala el mercado al campo del Otro, al campo del lenguaje, y este Otro escrito así de manera mayestática puede remitir a lo divino, pero tiene sus carencias, es decir, no puede dar cuenta del significante que lo funda, así se percibe que no posee una lógica fuerte, no todo abrocharía con ese amor del concepto por sí mismo. Por ello Lacan dice que el goce del Otro no es signo de amor, ni siquiera del *caritas intellectualis*.

Para nosotros esta experiencia con el campo de la letra no ha sido fácil de armar, siempre uno se resiste, siempre uno apela al refugio de los conceptos, como el dinero apela a refugios en los momentos de crisis. Tuvimos que aprender de la experiencia, por ejemplo, de nuestros compañeros argentinos, cuando en plena época del "corralito" les resultaba muy difícil trabajar en los consultorios, el ruido de las caceroladas se introducía en los diálogos del diván, y tuvieron que resbalar en la calle para entender algo de lo que sucedía en el diván. Esto es la letra, algo que se introduce en la escucha perfecta y que cambia a su vez la posición del lector: ya no es una interpretación en el sentido de la reapropiación de un texto, sino una lectura que tiene que ver con la desapropiación de sentido⁶.

Plasmar algo que no se ajusta al sentido no es nada fácil; sobre todo para el discurso universitario que espera finalmente un saber esperado. Pero juguemos un tiempo más con esa ausencia de justeza. Ustedes saben muy bien que en los Estados contemporáneos la coerción y la justicia pertenecen al Derecho; sin embargo, no corren parejos: la mayoría de las veces el marco de convivencia se produce por un debate de intereses, muy alejado, por ejemplo, de la restitución de la memoria o del ajuste de la injusticia al tiempo actual. No obstante, es peligroso perder el norte de la justicia —es un lujo para todos—, ya que se corre el riesgo de que el término "justicia" emigre del Derecho y acabe posándose en lugares más incómodos, y esto no es malo; es curioso, el sistema nombra como antisistema lo que expulsa, y sin embargo, como en una vuelta topológica, lo que queda fuera encuentra el modo de organizarse y volver adentro, disputando el poder al mismo sistema. Todos sabemos cómo el narcotráfico se alimenta y crece en las épocas de crisis. Los tentáculos de la economía generada por este comercio se reintroducen en el sistema de manera siniestra con la reinversión o la simple presión de la densidad del negocio. Y no nos engañemos:

6. Pedro Muerza y José Luis Juresa, *Psicoanálisis: Nuevos signos. La escritura hablante como don del lenguaje*, Madrid, Atuel, 2010.

un Estado excesivamente magro acaba corrompiéndose en sus entresijos. Grandes núcleos de desarrollo comercial se ven impotentes, con las fugas de capital en momentos de crisis, para resolver problemas socialmente oscuros que se generan por la pérdida de musculatura social promovida por el optimismo contagioso de los mercados en bonanza.

Asistimos, pues, a una política que se juega en el silencio, una política que es capaz de tirar abajo cualquier Estado, no importa cual, y lo vuelve delgado, ya que su acción, esa acción patriótica que reclaman algunos, también cotiza en bolsa.

En las altas esferas de la "inteligencia económica" (a todas luces neoliberal) se está hablando de una generación perdida, de una generación inútil para la cual no hay acceso a un Estado de bienestar en proceso de desmantelamiento. Esta generación —y no estoy diciendo nada nuevo— es convocada a trabajar con contratos precarios, e incluso a los más preparados no se les emplaza para abrir nuevos campos, sino para esclavizarse en modos ancestrales de complejidad no operativa; de ahí la futilidad del saber, que ya apuntaba Lacan, con respecto a la posible comprensión del sistema: el saber no interesa si no alimenta el poder. Se podría decir que no nos vemos libres de la incidencia de viejas estructuras; de hecho, incluso la represión de los mapuches por parte del gobierno chileno porta un nombre antiguo: "Ley del robo de leña" (ley de la cual se ocupa Marx en sus primeros escritos de la *Gaceta Renana*). Así pues, no podemos decir que el problema de los mapuches no haya nacido en el origen de los cercados ingleses y alemanes y de la transformación de los feudos medievales en los Estados modernos.

EL SILENCIO EN LA CLÍNICA. CLÍNICA PSIQUIÁTRICA/CLÍNICA PSICOANALÍTICA Enrique Pastrana

La clínica psicoanalítica la inauguró Freud con el estudio de la neurosis histérica a la que permitió hablar, y que fundó al establecer la regla de "Diga usted cualquier cosa". Freud no rompió con la nosografía psiquiátrica de su época, sino que trató de introducir un enfoque del inconsciente destinado a modificar el discurso y las nociones fundamentales de la psiquiatría.

¿Lo logró? Parece que más bien no; pues en la actualidad la clínica psicológica-psiquiátrica se basa fundamentalmente en el breviario D.S.M.¹, IV edición revisada —en 2011 se publicará el D.S.M. V—, donde está casi eliminada y troceada la neurosis histérica y la neurosis obsesiva, y han tomado sólo significado los llamados trastornos somatomorfos y los trastornos obsesivo-compulsivos. Y así también ha ocurrido con la angustia, que se la cataloga y significa como ataque de pánico, agorafobia, trastorno de ansiedad, y *stress* (ahora también *stress* social).

La histeria, "la enfermedad" para Freud; la enfermedad ante la cual todas las otras enfermedades nerviosas no son más que rarezas —tal como escribió a Jung en una carta de 1912— está por tanto hoy día alojada en el campo de la psiquiatría actual, de la ciencia médica.

Y si se la llegase a desalojar definitivamente de la ciencia médica se encarnaría en nuevas

1. Manual de diagnóstico psiquiátrico. Las reuniones de dicho manual no suelen durar más de media hora, pero la industria farmacológica destina elevados presupuestos para la consecución de fármacos que más tarde se prescribirán en los consultorios para paliar las enfermedades que recoge dicho manual. Al mercado no se le escapa los enormes beneficios que dichas reuniones producen, fomentando un recorrido de ida y vuelta: Diagnóstico - producción del fármaco - incentivos al número de recetas.

versiones, pues su historia atestigua el carácter tenaz y la plasticidad de dicha afección. Es decir, la histeria sigue desafiando al saber médico, y en la época actual podemos comprobar que se aloja "en lo demoníaco" de la ciencia actual, que son los microbios, los virus, las ondas, los órganos... que son silenciosos, y así muchos sujetos histéricos se entregan hoy a los medicamentos, a la cirugía y a las exploraciones médicas con facilidad. Es la consecuencia en nuestra época de esa clínica psicológica-psiquiátrica donde no está el sujeto de la enunciación, esa clínica muda donde curiosamente hay mucho ruido, muchas palabras en forma de consejos, medicamentos, evaluaciones, protocolos, técnicas...

Clínica muda, pues no es escuchado el sujeto, es sólo evaluado, clasificado y diagnosticado tomando al síntoma sólo como signo de una enfermedad. Y ante ese silenciar al sujeto, cada vez más aumentan los malestares: las llamadas enfermedades funcionales, así como las enfermedades orgánicas, la angustia y la depresión, y nuevas maneras de enfermar que desafían y cuestionan al saber y que escapan al control de la clínica psicológica y psiquiátrica. Por ejemplo: anorexias, bulimias, toxicomanías, adicciones a diferentes objetos técnicos, enfermedades orgánicas de difícil clasificación, nuevos síndromes como fatiga crónica, fibromialgia, psicosis atípicas, hiperactividad con déficit de atención, adicción al sexo —que será incluida en el D.S.M. V— o trastornos desadaptativos. A la vez se da un incremento del malestar social en nuestra sociedad, llamada del bienestar, malestar que se manifiesta en una cada vez mayor violencia sobre el semejante, acompañándose de ruptura del vínculo social que incrementa progresivamente la indiferencia, la marginación y la exclusión social.

Es decir, cada vez más exclusión tanto particular como colectiva. No hay una sin la otra. Ya nos recordaba Freud en su texto *Psicología de las masas y análisis del Yo* que la psicología individual es la misma que la colectiva.

Freud trabajó de forma especial las neurosis, desarrollando el concepto de represión. Represión primaria que diferenció de la secundaria o represión social, que luego algunos post-freudianos quisieron igualar. Posteriormente a Freud, Lacan, en su relectura de los conceptos freudianos, en 1955, introdujo el concepto de forclusión² del Nombre-del-Padre. Desde entonces sigue hasta nuestros días el encarar aun "una cuestión preliminar a todo tratamiento posible" con respecto a la psicosis.

2. El término "forclusión" es la traducción francesa que Lacan hace del término freudiano *Verwerfung* que alude a la castración; sin embargo, Lacan considera que es diferente en la psicosis que en la neurosis y toma la determinación de traducirlo desde un término jurídico, "forclusión", aludiendo a algo que debió de estar en un principio, pero que no aparece, como la estructura de un juicio fallido.

Neurosis y psicosis son las estructuras clínicas, y por tanto diríamos que son los diagnósticos que el psicoanálisis plantea. Una tercera estructura, la perversión, como negativo de la neurosis, forma la tríada clásica de las estructuras clínicas para el psicoanálisis con las que sigue operando. Lacan no modificó las estructuras clínicas freudianas, pero sí aportó, con su teoría y práctica psicoana-

líticas, nuevos desarrollos teóricos, y por tanto clínicos, en el psicoanálisis que es el de nuestra subjetividad contemporánea.

Subjetividad contemporánea con la cual estuvo comprometido, lo mismo que Freud lo estuvo en su época. Entre otros, el texto freudiano *El malestar en la cultura* y el texto lacaniano *El reverso del psicoanálisis*, dan prueba de dicho compromiso, pues el psicoanálisis no es ajeno a la cultura, es decir, a la civilización. La traducción del título en alemán al castellano de "Malestar en la civilización" quedó como "Malestar en la cultura". Civilización es más concreto que cultura, al menos en castellano.

Recordarles, entre otros aportes innovadores de Lacan al psicoanálisis freudiano, el del discurso³ dentro de su teoría de los cuatro discursos, las cuatro formas discursivas de establecer el vínculo social (discurso histérico, discurso del amo, discurso universitario y discurso analítico).

¿Qué significa discurso? Es la adecuación de hábitos, de usos y de costumbres que articula una comunidad histórica; una regulación de los goces permitidos, posibles, para garantizar una configuración estable de los lazos sociales.

Jacques Lacan nombró "discurso capitalista" a la variante del discurso del amo para dar cuenta de nuestra subjetividad contemporánea. Discurso capitalista que no sólo incluye el modelo económico neoliberal que le es propio, sino un discurso que rechaza la castración y, por rechazarla, deja de lado las cosas del amor, del amor simbólico, no del imaginario. Intenta hacer posible lo imposible, produciendo un goce sin límite. Desde ahí, Lacan dice que es un falso discurso porque promete hacer posible lo imposible; al fin ser, al fin tener: el falo, en su alianza con la tecnociencia que con su exacerbada producción de objetos favorece un efecto de autismo social. Autismo social característico del individualismo moderno, del sí mismo en una ilusa promesa de completud, con la esperanza de que si no la conseguimos hoy será mañana, que lógicamente al no ser para todos produce un abismo segregacionista en lo social que conduce a lo peor, tal como Freud y Lacan anticiparon de nuestra época y que se puede constatar en nuestra subjetividad contemporánea: guerras, incluso preventivas, miseria, hambre, violencia, explotaciones diversas, incluida la infantil... que han adquirido un carácter pandémico, contrariamente a lo que se podía esperar del progreso de la civilización.

Vemos que Lacan elevó a la categoría de discurso a la histeria, como "discurso histérico", por ser el discurso de la subjetividad por excelencia y, por tanto, de la normalidad. Pues para el psicoanálisis no hay normalidad, la estructura neurótica es la

3. Michel Foucault, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1999. En 1960, en el discurso inaugural del Collège de France, Foucault introduce esta idea de discurso cuando debe aceptar el cargo, aludiendo a la tradición de la palabra y liberando a la persona de la toma de dicho lugar, como si algo hubiera recorrido un espacio sin apenas intervención de las personas. Lacan toma esta idea de discurso y la formula con cuatro términos: Agente, Otro, Producción y Verdad; estos términos van a ser jugados en los diferentes modos de discurso que rescata Lacan, discursos que se han producido a lo largo de la historia: Amo, Universitario, Histeria y Analítico; por último habla de un pseudodiscurso: el Capitalista.

"normalidad" (como decía Freud, la neurosis es lo mejor repartido en el mundo).

Sí, discurso histérico y no discurso obsesivo, pues la histeria, a diferencia de la obsesión, implica y hace a la intersubjetividad, a diferencia de la intrasubjetividad de la obsesión. En ambas neurosis funciona la represión primaria, pero la histeria pone en juego, aunque sea con sus artimañas inconscientes y síntomas, la falta estructural particular del sujeto humano, es decir, pone en juego el deseo. De ahí que sea incorrecta e incómoda. Deseo que la obsesión imposibilita con su estrategia inconsciente y síntomas como el fortalecimiento del pensamiento, y así niega silenciosamente la castración, lo que, por otra parte, es muy políticamente correcto. La histeria habla y por tanto a veces no sabe lo que dice, y la obsesión piensa en silencio y dice lo que sabe.

Otra manera de silenciar la castración, de no hacer con el deseo, es la denegación que la estructura perversa pone en acción. Freud, en su tiempo, estuvo algo forzado para incluir dicha estructura junto a las estructuras clínicas de neurosis y psicosis, pues constató en su clínica que siempre existe un rasgo perverso propio de la sexualidad humana, ya desde su infancia, lo que reflejó al definir al niño/a como "perverso polimorfo" y no como una criatura angelical que el buen sentido, y sobre todo el biempensante, dice. Aunque siempre Freud diferenció, claramente, el rasgo perverso de la perversión como estructura; son diferentes.

La estructura perversa en sentido estricto deniega, silencia la castración simbólica, y por eso los perversos no deliran. Sí creen en la posibilidad, por medio de sus prácticas perversas, con la voluntad de goce en sus actos, de la no castración del Otro. De ahí que Lacan denomine a los perversos como "los últimos creyentes", pues creen en un Otro completo. Y eso aunque incluso les conduzca a una monotonía repetitiva del acto perverso hasta el aburrimiento, para tratar así de obtener la satisfacción plena que el deseo humano, por constitución, no puede lograr.

La perversión es un intentar convertir el deseo humano en instinto, un intentar "animalizar" el deseo para así poder lograr la satisfacción plena que el instinto natural, animal, permitiría. De ahí quizás "el bestialismo" que en ocasiones acompaña a ciertos actos perversos, tratando al otro, al semejante, como objeto absoluto de satisfacción, como puro objeto inanimado exento de toda subjetividad. Así es, por ejemplo, en el sadismo.

Otra forma de estar silenciado el deseo en el sujeto se da en la psicosis, donde también existe un sufrimiento sintomático y consecuencias en general más trágicas en sus vínculos sociales, donde la exclusión social suele estar bastante presente, más que en la neurosis y la perversión. Son los llamados "locos".

Ha sido discutida la posición de Freud respecto a la esquizofrenia, en concreto, si del psicoanálisis podían o no beneficiarse los esquizofrénicos. Es cierto que dejó escrito que no. No mantuvo la misma opinión con respecto a la paranoia y a la melancolía. Y fue posteriormente Lacan quien planteó un tratamiento posible de la psicosis, pues aunque el psicótico está fuera de discurso

no está fuera del lenguaje, como cualquier sujeto.

Fuera de discurso es que antes de hacerse pregunta ya le llega la respuesta y todo tiene una significación unívoca, tal y como ocurre en los delirios. Siendo estos, los delirios, tal como Freud ya elaboró, un intento imaginario, no simbólico, de restitución del desastre en general angustioso, del caos subjetivo que ocurre en los episodios psicóticos, esas urgencias subjetivas se dan cuando se desencadena el brote psicótico.

Lacan plantea un posible tratamiento de la psicosis desde el psicoanálisis e invita a los psicoanalistas a no retroceder ante la psicosis y poner a prueba también la teoría analítica y el dispositivo analítico en la psicosis, lo mismo que en la neurosis y la perversión, aunque no sea la misma manera de intervenir. Por tanto, ninguna heroicidad, sí disponibilidad. Restituir al loco su estatuto de sujeto, escucharlo.

Para ir terminando, decir que el psicoanálisis inaugurado por Freud, al dar cuenta del individuo afectado de inconsciente (que es una manera de definir al sujeto por Lacan), plantea que el sujeto queda, en su constitución, desnaturalizado. Esto quiere decir que pierde la naturalidad biológica y queda parasitado por algo, y por ello no puede ya decirse "yo soy yo", salvo si se delira, neurótica o psicóticamente, que tiene sus diferencias.

Pues el llamado sí mismo está afectado por el Otro, el lenguaje, de por vida. Esta particularidad humana (últimamente se habla de la condición humana), que desnaturaliza, predetermina, hace un destino a cada viviente hablante.

Freud, al invitar y al permitir dejar hablar a la histérica con "diga Vd. cualquier cosa", es decir, al instaurar el dispositivo analítico, se encontró —no sin tropiezos, no sin equivocaciones, y no sin reelaboraciones de su práctica clínica, y eso caso a caso— con poder leer, tal como dice "leo en los sueños". Otra cosa, algo que es del orden de la escritura, de la escritura del inconsciente.

Para que pueda tener lugar esta lectura de la escritura del inconsciente, que se da simultáneamente, tiene que estar instalado el dispositivo analítico. Por tanto el que habla ha tenido que consentir, decir sí. Es decir, permitir poner a hablar al síntoma, dirigiéndolo a la escucha de un psicoanalista que ocupa el lugar de Sujeto Supuesto Saber. Digo que hay que consentir. Hay quienes no consienten y prefieren mantenerse en el sufrimiento sintomático y quedarse en la queja, no voluntariamente, claro está.

Esta constatación clínica no tan infrecuente es trabajada en *Más allá del principio del placer* por Freud. Es escandaloso para el pensamiento este poder preferir el malestar y el sufrimiento, es más escandaloso que la sexualidad infantil que se ha solido utilizar con tanta frecuencia para desautorizar y denigrar al psicoanálisis, acusándole de ser un pansexualismo (hoy en día ya no tanto, pero todavía se mantiene dicho prejuicio).

Es escandaloso que "el bien del sujeto no coincida con su bienestar"⁴ y preferir vivir en el sufrimiento, y eso sin ser masoquista. Es lo que Freud elaboró

como pulsión de muerte, que actúa silenciosamente en el sujeto. Este planteamiento teórico y clínico produjo efectos y hubo determinadas desviaciones y rupturas en el movimiento psicoanalítico posfreudiano, por ejemplo, Jung negó la pulsión de muerte; Hartman, con el psicoanálisis del yo, del reforzamiento del yo; las diversas psicoterapias de inspiración analítica que tratan de terapeutizar la mente.

Lacan sostiene el concepto freudiano de pulsión de muerte⁵, de lo que está más allá del principio del placer, y acuñó el término "goce" para dar cuenta de esa satisfacción paradójica; de esta otra satisfacción no regulada por el principio del placer que puede confinar con el dolor. A nivel artístico podemos verlo, por ejemplo, en ciertas esculturas de Bernini y en la imaginería española en la obra de Gregorio Fernández y otros imagineros de la Escuela Castellana.

La pulsión de muerte actúa silenciosamente en el sujeto. Guste o no guste, se quiera voluntariamente que sea así o no se quiera, se proteste incluso por ello o no se proteste. Lo vemos en la atención clínica y lo vemos también todos los días en la civilización. La violencia hacia uno mismo y la violencia sobre el semejante, en sus diferentes modos y grados, no desaparece. Parece haber acuerdo, nunca general, en que la violencia, lo que podríamos llamar "enfermedades de la violencia", va en aumento en nuestra época.

El sujeto contemporáneo —es decir, todos nosotros— está en esa encrucijada por este silencio pulsional que el discurso capitalista favorece con la muerte discursiva propia de este discurso, donde el objeto, de consumo, sustituye al significante.

¿Hay salida? El psicoanálisis no la da, no puede dar una solución universal. El psicoanálisis propone la salida por la subversión del sujeto de deseo, ese sujeto que es bisagra entre lo singular (lo pulsional) y lo universal

(efecto de cultura), y así poder hacer con los vínculos sociales de su época otra cosa que no sea la destrucción y el dominio del otro. Esto implica que el sujeto, sea hombre o mujer, no eluda la responsabilidad subjetiva, que no sea indiferente y que al estar advertido pueda decidir.

4. Jacques Lacan, *La ética del psicoanálisis*. Seminario 7, Buenos Aires, Paidós, 1997 y "La dirección de la cura", en: *Escritos 2*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

5. La "pulsión de muerte" es uno de los términos más polémicos de la obra de Freud; aparece continuamente en sus escritos y puede rastrearse su influencia. Este término fue negado una y otra vez por sus discípulos; rescatado por Lacan, denota una plasticidad inusitada, tiene un carácter envolvente, como si su rechazo por la cultura y la moral no fuera suficiente. Por ello, pensamos que no puede ser ignorado, sino abordado en su multiplicidad de formas.

Andoni Alonso: Profesor de filosofía en la Universidad Complutense de Madrid, ha sido investigador visitante en la Penn State University y profesor visitante en la Universidad de Nevada, en Reno, durante 2004. Ganador del V Premio Epon del Instituto de Tecnoética por el libro *La Quinta columna digital* (Barcelona, Gedisa, 2005), ha publicado, entre otros títulos, *La nueva ciudad de Dios* (Madrid, Siruela, 2002); *Carta al homo cibernéticus* (Madrid, Edaf, 2003); *Diásporas in the New Media Age* (Reno, Nevada, University Press, 2008) y *Naturaleza común, autoridad expandida y saber profano*, (Bernal, Argentina, Universidad Nacional de Quilmes, 2011).

Lynda E. Avendaño Santana: Historiadora y teórica del Arte por la Universidad de Chile. Ha realizado estancias de investigación en la Northwestern University, en la Università degli Studi di Roma "La Sapienza" y ha estudiado en la Universidad Politécnica de Valencia. Ha sido profesional invitada en el Departamento de Audiovisuales del MNCARS de Madrid. Fue profesora durante 15 años en la Universidad de Chile y responsable de proyectos de Mejoramiento de la Calidad y la Equidad de la Educación Superior MECESUP UCH-Banco Mundial; en dicha calidad fue parte de la coordinación del Doctorado en Filosofía, mención Teoría e Historia del Arte. También fue coordinadora de la reforma de pregrado de la Facultad de Artes de la UCH y del cuerpo docente del MNBA. Asimismo ha trabajado en diversos museos como investigadora. Es Phd de la UAM y la UB, y miembro del grupo de investigación Cartografía Crítica del Arte y la Visualidad en la Era Global: Nuevas Metodologías, Conceptos y Enfoques Analíticos de la Universitat de Barcelona. Ha publicado numerosos textos en catálogos, y revistas, y ha participado en diversos proyectos expositivos. Entre sus publicaciones se cuentan textos sobre arte y sus implicaciones políticas ante las recientes transformaciones sociales y tecnológicas.

Juan Carrete: Historiador del Arte y Doctor en Historia por la Universidad Complutense de Madrid. Miembro de The Hispanic Society of America de Nueva York, académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y miembro del Fine Arts Advisory Committice del Spanish Institute de Nueva York. Ha sido director del Centro Cultural Conde Duque del Ayuntamiento de Madrid, director de la Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Consejero Técnico del Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid y ha dirigido Intermediae y Medialab-Prado.

Jesús Carrillo: Historiador del arte, Máster en Estudios Históricos por el Instituto Warburg de la Universidad de Londres y Doctor en Historia por la Universidad de Cambridge. Ha sido investigador invitado en la Huntington Library de los Ángeles, la Universidad de Brown de Rhode Island y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid CSIC. Es profesor de Historia y Teoría del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid y jefe de Programas Culturales del MNCARS de Madrid.

Félix Duque: Filósofo y Catedrático de Historia de Filosofía Moderna de la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido catedrático de Metafísica de la Universidad de Valencia, y *Gastprofessor* en el Hegel-Archiv der Ruhr de la Universität Bochum, ha impartido Antropología, Filosofía de la Naturaleza, y Metafísica en la Universidad Complutense de Madrid, en la Universidad de Valencia y en la Universidad Autónoma de Madrid. Entre sus numerosos textos y publicaciones destacan *Residuos de lo sagrado* (Madrid, Abada, 2010); *Habitar la tierra* (Madrid, Abada, 2008); *En torno al humanismo. Heidegger, Gadamer, Sloterdijk* (Madrid, Tecnos, 2002), y *Arte publico, espacio político* (Madrid, Akal, 2001).

Daniel García Andújar: Artista visual cuya producción se centra en la investigación en torno a las nuevas tecnologías, el uso del software libre y su potencial político. Fundador de Technologies To The People y miembro de Irational, ha desarrollado numerosos proyectos y plataformas vinculadas al Net.art y al activismo digital. Su obra se ha mostrado en museos y centros de arte contemporáneo en Venecia, Stuttgart, Beijing, Seúl, Barcelona y Valencia, entre otras ciudades.

Emilio Gómez Barroso: Psicoanalista y Doctor en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid. Es miembro de la Escuela Abierta de Psicoanálisis y de la Asociación Iniciativas para el Diálogo, cofundador de la Asociación de Psicoanálisis en la Cultura de Madrid y colaborador habitual de las revistas *LetraHora* y *Diálogos*.

Regina González: Psicoanalista, licenciada en Pedagogía por la Universidad Pontificia de Salamanca, miembro de la Escuela Abierta de Psicoanálisis, del Instituto de Psicoanálisis de Pamplona y fundadora de la Asociación Iniciativas para el Diálogo. Ha coordinado seminarios de Teoría y Clínica Psiconalítica, talleres sobre violencia de género y cursos de pedagogía educativa. Es colaboradora habitual de la revista *LetraHora*.

Guillermo G. Peydró: Guillermo G. Peydró es historiador del Arte y cineasta, y ha sido programador del Greenpoint Film Festival (Brooklyn, NY). Actualmente termina, en el doctorado del Museo Reina Sofía de Madrid, una tesis centrada en el "film-ensayo sobre arte". Sus dos primeras películas, *Las variaciones Guernica* y *El jardín imaginario*, fueron estrenadas en la sección oficial de Documenta Madrid 2012, y han sido proyectadas en cines, museos, universidades y centros culturales de Europa, Norteamérica y Latinoamérica. Sitio web: www.guillermopeydró.com.

Anna María Guasch: Catedrática de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona y crítica de arte. Ha sido profesora invitada en las universidades de Princeton, Yale, Columbia, San Diego y Scholar en el Getty Research Institute de Los Ángeles, y en las universidades de Santiago de Chile, Bogotá, México, Monterrey, La Habana y Caracas. Forma parte del Grupo de Investigación Visual Culture Studies in Europe, y dirige el Grupo de Investigación Cartografía Crítica del Arte y la Visualidad en la Era de lo Global. Nuevas Metodologías, Conceptos y Enfoques Analíticos de la Universitat de Barcelona. Entre sus numerosos textos y publicaciones destacan *Arte y archivo. 1920-2010* (Madrid, Akal, 2011); *Autobiografías visuales* (Madrid, Siruela, 2009); *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-2007* (Barcelona, Ediciones del Serbal, 2009) y *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (Madrid, Alianza, 2005).

Ernesto Hernández Sánchez: Doctor en Antropología Social por la Universidad Metropolitana de la Ciudad de México y doctorando de la Universidad Autónoma de Madrid; también ha sido profesor de la Universidad Autónoma de México. Su línea de investigación aborda cuestiones como la migración transnacional, la familia y la construcción de la masculinidad y la paternidad de los varones migrantes. Actualmente cursa una Estancia posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Veracruzana en México.

Antonio Lafuente: Investigador del CSIC, su línea de investigación ha abordado la expansión colonial de la ciencia y sus implicaciones sociales, así como la relación entre tecnología, procomún y sus nexos patrimoniales. Es editor del blog *Tecnocidanos* y coordinador del Laboratorio del Procomún. Ha publicado, entre otros, *El carnaval de la tecnociencia* (Madrid, Gadir, 2007); *Ciencia expandida, naturaleza común y saber profano* (Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2011) y *Las dos orillas de la ciencia* (Madrid, Marcial Pons, 2012).

Romané Landaeta: Historiadora, Máster en Historia Contemporánea y magister en Estudios de Género. Doctora en Historia Contemporánea por la Universidad Autónoma de Madrid, su línea de investigación se centra, principalmente, en la historia contemporánea, los derechos humanos y los estudios de género. Es docente de la Universidad Austral de Chile, en la Facultad de Filosofía y Humanidades.

José León Slimobich: Psicoanalista, coordinador de *LetraHora*, director de *Analytica*, miembro cofundador de la Asociación de Psicoanálisis en la Cultura de Madrid, miembro de la Escuela Abierta de Psicoanálisis y de la Carta Abierta Latinoamericana. Exdirector de la cátedra de Psicoanálisis Lacaniano de la Universidad de Buenos Aires, ha impartido cursos en la Universidad de La Habana, y coordinado el I y II Encuentro Latinoamericano sobre Riesgo Social en Montevideo y Buenos Aires respectivamente.

Jorge Martínez Ulloa: Compositor y musicólogo, es diplomado en Música por la Universidad de Niza, magister en Musicología y Doctor en Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile. Actualmente es académico e investigador en la Universidad de Chile y en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Valparaíso.

Enrique Pastrana: Psicoanalista y psiquiatra, miembro fundador de la Asociación Iniciativas para el Diálogo, miembro de la Escuela Abierta de Psicoanálisis y del Instituto de Psicoanálisis de Pamplona, ha ejercido la medicina clínica en Navarra y Pamplona entre otras ciudades.

Javier Peñafiel: Artista visual, en su obra se entrecruzan el vídeo, la fotografía, la instalación y la performance para explorar, entre otras cosas, los mitos y sus vínculos con el sujeto contemporáneo. Su obra se ha mostrado en numerosos museos y centros de arte de todo el mundo, tanto en exposiciones individuales o colectivas, en Frankfurt, Berlín, Sao Paulo, Shangai, Barcelona, Madrid o Zaragoza, entre otras ciudades.

Carlos Pérez Villalobos: Filósofo y Doctor en Literatura por la Universidad de Chile, es miembro honorario de la Sociedad Chilena de Psicoanálisis ICHPA, ha sido profesor en el Instituto de Formación ICHPA, en la Universidad Arcis y en la Universidad Adolfo Ibáñez de Santiago de Chile. En la actualidad es profesor en la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales de Santiago de Chile.

Rafael Pinilla Sánchez: Historiador del Arte y Máster en Estudios Avanzados de Historia del Arte por la Universitat de Barcelona. Es doctorando del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona, miembro del grupo de investigación Cartografía Crítica del Arte y la Visualidad en la Era Global: Nuevas Metodologías, Conceptos y Enfoques Analíticos de la Universitat de Barcelona, y de la Red de Investigación de Arte de la Universidad de Querétaro. Ha publicado numerosos textos en catálogos y revistas online y ha participado en los proyectos expositivos *La memoria del Otro* (Bogotá, Santiago de Chile, La Habana) y *Critical Botox in Times of 2.0 Feudalism* (Bucarest). Su línea de investigación se centra en la interrelación de las recientes transformaciones en la esfera de la economía y las prácticas artísticas contemporáneas.

Beatriz Reoyo: Psicóloga, licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid, miembro de la Escuela Abierta de Psicoanálisis, integrante del Instituto de Psicoanálisis de Pamplona y tutora externa del Practicum I de la Universitat Oberta de Catalunya, ha sido miembro del Centro Psicossocial de Pamplona y profesora de Pedagogía Terapéutica en el APANSA de Madrid.



Hola, soy europeo.
¿Me das trabajo?

*Hi, I'm European.
Could you give me
a job?*

