

UN DIÁLOGO ENTRE EL ÉXODO Y EL EXILIO

Juan Pedro García del Campo
César de Vicente Hernando

Sala y escenario a oscuras. Sonido de sirenas policiales, disparos y cristales rotos. Estos sonidos proceden del fondo de la sala.

Se escuchan los últimos versos de *Youkali*, que había empezado ya antes a sonar muy bajito.

Se enciende un aparato de televisión en el que se ven imágenes de una manifestación (contra la guerra). El sonido del aparato de televisión es el mismo: sirenas, disparos, cristales. Es un programa de noticias.

Con la luz del televisor se entreve la escena: un bar, varias mesas. En dos de ellas, aislados, dos individuos miran atentamente la televisión. Son los protagonistas de nuestro diálogo. El resto del bar puede estar vacío o lleno, puede irse llenando o vaciando a lo largo de la obra. A lo largo de la pieza entrarán en el bar diversos individuos perfectamente caracterizados (policías, obreros...) y otros totalmente anónimos e inidentificables, pero ninguno hablará, ni hará ruido, ni intervendrá ni será interpelado (son sólo paisaje); en el paisaje hay también un camarero: aburrido; su trabajo es totalmente inútil y prescindible, "mecánico", tan "mecánico" como el resto del paisaje. Las únicas interacciones a las que responderán los personajes serán las generadas desde la televisión o la radio (porque la discusión no es una discusión con el mundo sino sobre los discursos que lo presentan). Todos los que entren y salgan del escenario lo harán por el patio de butacas (incluso se sentarán entre el público: también el público es "paisaje"). Terminantemente prohibido que "el paisaje" intervenga en la discusión: ni siquiera como técnico de luces o sonido (si no hay técnicos "ad hoc", los personajes realizarán las tareas técnicas que sean precisas); "el paisaje" sólo aparece como tal paisaje o como objeto sobre el que los personajes discuten.

Poco a poco se ilumina el escenario.

Cambian las imágenes del televisor (no hay sonido): montaje de: imágenes de combates, la bolsa de N.Y., interior de un banco lleno de clientes, gasolinera, gráficos de movimientos de tropas, gráficos de cuentas de resultados (en ese momento suena nuevamente una sirena de policía). El filósofo (en el centro de la escena) permanece inmutable, aunque muy atento a la pantalla; el artista (en la parte más alejada del televisor) se va indignando ostensiblemente. Las últimas imágenes del montaje son de muertos y heridos... hasta llegar a una de niña muerta en brazos de hombre ensangrentado y desesperado (imagen que permanece fija o que pasa a velocidad muy lenta). Ambos personajes se conmueven. El televisor se apaga.

ARTISTA: ¡Es indignante! ¿No le parece?

El filósofo lo mira, pero no dice nada (como si pensase que no se dirigen a él)

ARTISTA: (prudente) Perdone..., no quería molestarle. Se me calienta la sangre cuando veo estas cosas. No era mi intención...

FILÓSOFO: (no parece demasiado interesado en entablar conversación) No, no. No se preocupe. Es cierto. Es indignante.

ARTISTA: Perdone de todos modos. Uno nunca sabe con quién habla... y a veces dice demasiado.

FILÓSOFO: (más amistoso, incluso girándose para mirar de frente a su interlocutor) No, hombre. Nunca se habla demasiado. Habría que hablar más a menudo.

ARTISTA: Los tiempos que corren...

FILÓSOFO: Incluso más en los tiempos que corren.

ARTÍSTA: (totalmente amistoso; incipiente gesto de acercamiento a su interlocutor) Bueno..., ya sabe..., hay quien se ofende...

FILÓSOFO: Pues que se ofendan. Sólo faltaba.

ARTISTA: (se levanta y se acerca; permanece en pié tendiendo la mano; afectuoso) Permítame. Salvador Aguilera. Encantado de hablar con usted.

FILÓSOFO: (lentamente se levanta también, le estrecha la mano) Sebastián González. Mucho gusto.

Oscuridad. Audiorama 1 (audiorama = texto + imágenes video)

Texto del audiorama 1: 1918, crisis de la sociedad burguesa tras la primera guerra mundial. La debacle física y moral que supone conmueve todos los cimientos de las sociedades europeas. Los dadaístas utilizan su irracionalismo para expresar una protesta anárquica y revolucionaria contra el racionalismo y las ideologías de la sociedad burguesa, que han provocado el caos y la destrucción. Pero las protestas contra la guerra proceden también de la literatura naturalista: son obras que testimonian lo sucedido para quienes no han podido conocer los hechos, que advierten de sus consecuencias aniquiladoras. *El fuego* de Barbusse, *Sin novedad en el frente* de Remarque y *Los que teníamos doce años* de Glaeser constituyen un fresco de la desolación. Años más tarde el cineasta Stanley Kubrick en *Senderos de gloria* mostrará la primera guerra mundial como el mejor ejemplo del dominio de la jerarquía patriótica de los mariscales frente a un conjunto de hombres que sólo tienen como destino obedecer. Tavernier en *La vida y nada más* repasará la suerte de los millones de desaparecidos. En 1915, un año después de comenzada la guerra, Freud escribe: "la guerra, en la que no queríamos creer, estalló y trajo consigo una terrible decepción. No es tan sólo más mortífera y sangrienta que ninguna de las pasadas, a causa del perfeccionamiento de las armas de ataque y defensa, sino también tan cruel, tan enconada y tan sin cuartel como cualquiera de ellas. Derriba con ciega cólera, cuanto le sale al paso, como si después de ella no hubiera ya de existir futuro alguno ni paz entre los hombres. Desgarra lazos de solidaridad entre los pueblos combatientes y amenaza dejar tras sí un encono que hará imposible, durante mucho tiempo, su reanudación". Contra la guerra se alzan las obras de los expresionistas y contra la barbarie se reúnen intelectuales. En 1917, con la revolución rusa se abre otro camino: la sociedad liberada que reclama, como hace el Grupo Noviembre, ¡Libertad, igualdad y fraternidad! Grosz y Heartfield hacen un llamamiento contra la "veneración masoquista de los valores históricos, ¡contra la cultura y el arte!. Breton y el surrealismo. La acción se impone: el arte crea un estado de subversión y ocupa el lugar de una paradoja: construir destruyendo.

Vuelve la luz poco a poco. Los personajes llevan ya tiempo en una conversación apacible.

FILÓSOFO: No, si me parece bien que haya decidido hacerse oír. Pero no acabo de entender ese matiz que ha introducido.

ARTISTA: No es un matiz. El arte cura las heridas producidas por la razón. Es el modo en el que puedo expresarme contra esa barbarie. El último dominio donde no se impone la razón.

FILÓSOFO: Pero esas heridas no las produce la razón, sino la guerra, la explotación, la violencia.

ARTISTA: En efecto, pero yo quiero algo más. Toda esa gente dice, habla, señala, denuncia, se manifiesta, se enfrenta..., yo quiero algo más específico y, al tiempo, más universal: quiero un retrato moral de ese asunto. Quiero expresar el dolor humano.

FILÓSOFO: A eso me refería. El dolor humano se expresa ya bastante bien a sí mismo. Pero además, ¿por qué ese empeño en expresarlo artísticamente?

ARTISTA: Porque sólo el arte puede trascender ese dolor..., darle una salida. El arte puede desterrar el horror, y debe hacerlo: mostrar el horizonte de humanidad que necesitamos.

FILÓSOFO: Pero no lo niego..., lo que sucede es que hay muchas formas de hacer eso. No le discuto la bondad de lo que quiere conseguir con su obra, lo que le planteo es algo diferente. Le pregunto por la virtualidad de la especificidad que usted busca. Usted quiere hacer una obra de arte... y eso es lo que me preocupa ¿Por qué una obra ... de arte?

ARTISTA: No puede preguntarme ese en serio.

FILÓSOFO: ¿Por qué no?

ARTISTA: Porque el arte tiene un valor propio, una especificidad que se añade a la simple denuncia, hasta el punto que, incluso, puede hacerla superflua.

FILÓSOFO: ¿Un valor propio? Perdóneme, pero... ¿de qué valor me habla?

ARTISTA: Del valor propio de una obra artística, por supuesto.

FILÓSOFO: (con cierta sorna) Pero... ¿qué valor es ese? Cuando hablan ustedes del arte parece que lo considerasen algo sagrado e incuestionable, un nuevo Dios que se sacan de la manga.

ARTISTA: (con afectación) ¡Y es algo sagrado! **(el filósofo hace un gesto displicente)** Lo es, al menos en el sentido mundano: los materiales artísticos, el tratamiento que el artista hace de ellos... ¡que son diferentes a los materiales y los tratamientos que puedan aparecer en un documental, en un panfleto o en un ensayo!... tienen valor en sí mismos. La simple narración de los hechos es efímera. La obra de arte tiene una especificidad propia, una autonomía... ¡un valor! que está fuera de toda duda, además de ser eterna. ¡El arte es el arte!

FILÓSOFO: Pero eso es una tautología que no dice nada.

ARTISTA: Es una tautología que lo dice todo.

FILÓSOFO: (enérgico) ¡Nada! ¡Las tautologías no dicen nada!

ARTISTA: Pues bien, si quiere, la obra de arte no se encierra en los límites de la mera contemplación. Pone en juego el flujo que toda huella humana tiene. Esas imágenes son, además de todo lo que usted y yo sabemos, un punto de intersección entre diferentes palpitations, una estación repleta de muchedumbre. El arte me permite una libertad que no me deja el habla normal. El arte es un proceso, no un objeto como parece querer decir usted.

FILÓSOFO: Con todo, ese proceso no está apartado del proceso histórico. De modo que cualquier obra tendrá que examinarse en su relación con el resto de discursos sobre la realidad. De hecho, su "obra" estará dentro de la lógica propia de su ideología.

ARTISTA: Cierto. Cada época tiene un contenido espiritual propio. El arte busca representarlo. En todo caso, lo importante será cómo trato los materiales con los que trabajo ¿no? Pues el valor de la obra de arte será el valor de profundizar en la naturaleza humana y de esa naturaleza en el tiempo

FILÓSOFO: Podría entender que me dijera que hace arte porque ese es un campo que, por su experiencia personal, usted domina; aceptaría que me dijera que utiliza los lenguajes artísticos codificados porque con ellos consigue inducir unos efectos que no lograría de otro modo, o que los consigue más fácilmente, o... ¿qué sé yo?... que no sabe hacer otra cosa. Pero ¿un valor propio? Y

además... ¿un valor que emana de los materiales que utiliza o de su buen hacer personal en el tratamiento al que los somete? ¡Hombre de Dios! El valor de una obra de arte, si lo tiene, no procede del hecho de que sea "arte", ni se obtiene en función del valor de sus materiales. Si así fuera muchas grandes obras no lo serían. El valor de una obra, si tiene algún valor, sólo puede consistir en lo que aporta (sino de lo que aportan) respecto a nuestro saber del mundo, a nuestras posibilidades de aprehenderlo o de cambiarlo.

ARTISTA: Me reconocerá, al menos, que sin esos materiales artísticos no hay obra.

FILÓSOFO: Justamente eso quiero decir: que no hay obra por el material artístico sino por el sentido que da al mundo, por su manera de presentarlo... Se lo diré como lo hacía Violeta Parra: "Yo canto la diferencia / que hay de lo cierto a lo falso. / De lo contrario, no canto".

Audiorama 2.

Texto del audiorama 2: El nuevo objeto: la sociedad; el nuevo sujeto: el proletariado. La masa y su problemática ocupan el discurso artístico de los años treinta: las imágenes de la tensión física resultado del trabajo, los ámbitos sociales de los obreros y sus condiciones de vida, las máquinas y el lugar de la producción en cadena suben a los escenarios de Hauptmann, del expresionista Toller y de Piscator y se apoderan de la retina de los espectadores de Pudovkin y Eisenstein que reclama una nueva gramática de la imagen. También se concentran en los grabados y dibujos de Kollwitz en los que se describe el estado de las cosas desde una perspectiva naturalista. El arte reclama ser un arma para la revolución, una revolución que, entonces, tiene un nombre: la URSS. Las imágenes buscan arrancar del silencio y de la invisibilidad la experiencia vital de millones de personas y reorientar la política y el trabajo social. Se descubre toda una humanidad que vive ligada a leyes de otros, a la moral de otros, a los gustos de otros y al horizonte vital de otros. Y que, sobre todo, vive explotada por esos otros. Clase contra clase. El nexo que los une va a ser el objeto de toda una producción radical del arte y de un modelo estético que lo ilumina: el conflicto, la contradicción, el montaje, el contraste, la dislocación, la simultaneidad histórica. El conflicto, en el proyecto del cineasta ruso Eisenstein para un nuevo cine que realiza en 1925 con *El acorazado Potemkin* y en 1928 con *Octubre*; la contradicción, en el proyecto del dramaturgo alemán Brecht que lleva a cabo en 1930 con la *Pieza dicáctica de Baden sobre el acuerdo* y en 1932 con *Santa Juana de los mataderos*; el montaje en el proyecto del fotomontador alemán Heartfield; el contraste en el proyecto musical de Eisler; la dislocación en el proyecto poético del ruso Maiakovski; la simultaneidad histórica en el del director de escena Piscator. Se trata de no dirigirse a las emociones, como ha hecho el arte hasta entonces, sino de estimular y dirigir todo el proceso de pensamiento, extranándose de la realidad naturalizada en que se vive para observarla en proceso, como una estructura en constante cambio y transformación, allí donde es posible la intervención. El nuevo nombre es una síntesis entre arte y ciencia. En las notas de 1930 escritas para el estreno de *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* Brecht distingue en un sencillo cuadro las diferencias con la forma dramática del arte **[lectura, cual si fuera un diálogo dramatizado, del cuadro de Brecht de las diferencias entre la forma dramática y la forma épica del teatro]**. En parecidos términos se expresa Eisenstein, cuyas teorías del montaje toman como guía la dialéctica materialista. Mientras, otros escritores y artistas desplazan los argumentos y protagonistas de la novela burguesa del siglo XIX para amoldarla a los nuevos temas y a los nuevos protagonistas: Gorki ilustra con claridad esta vía en *La madre*. El realismo tiene muchos caminos y sólo un proyecto: dar cuenta de la realidad. Para esta nueva sociedad del proletariado se crea una música utilitaria a partir de las propuestas de Satie y del grupo Les Six y una música didáctica. El arte imagina transformas el espacio de la vida de los obreros. El funcionalismo de la Bauhaus diseña un espacio arquitectónico apto para la comunidad que se abre paso poco a poco.

ARTISTA: (citando) “No hay obra por el material artístico sino por el sentido que da al mundo”. O sea, que usted no cree en la autonomía del arte. Usted es de esos que cree que Jakobson se equivocó al considerar como una de las funciones del lenguaje la función poética.

FILÓSOFO: En efecto. Jakobson no me convence.

ARTISTA: Pero la obra de arte es obra del lenguaje. Eso no puede usted negarlo. Esa es su materia.

FILÓSOFO: No. Es obra de lenguaje, pero no del lenguaje.

ARTISTA: Ah, ya. Se me olvidaba que usted es filósofo, o sea, de aquellos que juegan a ser conceptuales.

FILÓSOFO: ¿Es que no ve la diferencia?

ARTISTA: No.

FILÓSOFO: Si es obra del lenguaje indica que lo que es, su forma, su constitución, su planteamiento expresivo, lo produce el lenguaje. Si es obra de lenguaje, lo único que dice es que éste es su soporte, la materia sobre la que se materializa la obra.

ARTISTA: Pero el lenguaje lo es todo en el arte.

FILÓSOFO: No. El lenguaje es material sígnico, y donde hay signos hay ideología.

ARTISTA: Los materiales carecen de ideología.

FILÓSOFO: Todo fenómeno sígnico se construye sobre a partir de un material.

ARTISTA: O a partir de la naturaleza espiritual del ser humano. Demasiado complejo para hacer simplificaciones como las suyas.

FILÓSOFO: Usted seguramente preferiría hablar de misterio, del carácter mítico del arte. Eso para usted no es complejo.

ARTISTA: No, eso es inefable.

FILÓSOFO: No hay nada inefable en este mundo, sólo cosas que no se conocen.

ARTISTA: ¿Qué significa para usted inefable?

FILÓSOFO: Es muy diferente que algo sea inefable a que sea desconocido.

ARTISTA: Otra vez con el asunto de los conceptos. ¿No se cansa usted?

FILÓSOFO: No creo que tenga razón en molestarse. Ustedes han inventado cientos de conceptos para su arte. De hecho la construcción de conceptos es lo que empieza a abrir un campo intelectual.

ARTISTA: ¿Conceptos?

FILÓSOFO: Han utilizado conceptos de otras disciplinas dotándolos de otros significados.

ARTISTA: No le entiendo.

FILÓSOFO: La misma palabra “lenguaje” tuvieron que desplazarla para que tuviera ese sentido de función poética.

ARTISTA: Nosotros utilizamos palabras para explicar nuestro oficio.

FILÓSOFO: Las palabras y los conceptos delimitan el campo artístico como un objeto específico dotado de reglas específicas. A eso se reduce, en todo caso, la autonomía del arte: se delimita un campo en el que se va a actuar, donde se puede o no hacer tales cosas o tales otras.

ARTISTA: ¿Y?

FILÓSOFO: Y donde se pueden asentar los cimientos de una institución sobrehumana que establece Normas y reglas, que determina lo que habrá que hacer para pertenecer al sublime mundo de los elegidos. Una institución que habla desde la omnisciencia como antes lo hacía Dios.

ARTISTA: ¿Qué institución es esa?

FILÓSOFO: La Academia, naturalmente.

ARTISTA: ¡De dónde habrá salido usted, amigo! La Academia no dicta nada. Es un simple residuo de otro tiempo. La Academia es sólo un espacio común en donde se preserva la tradición y se acumula el saber sobre el arte.

FILÓSOFO: Se lo acepto sólo si puede negarme la existencia de cualquier Norma o Canon que pueda decidir lo que es y lo que no es arte.

ARTISTA: Creo que reconocerá conmigo que no es la Academia la que dice si mi obra es o no artística. Al fin y a la postre eso depende del público.

FILÓSOFO: (citando) “¿Quién es el público y dónde se encuentra?”

ARTISTA: ¿Qué?

FILÓSOFO: Nada, decía que ese es un problema peliagudo.

ARTISTA: Me lo va a decir usted a mí. Sin público no hay obra. Esa es la verdadera dimensión del arte, y no la que determine Academia alguna. Hago arte si consigo llegar al espectador.

FILÓSOFO: ¿Cifra en ello el valor de una obra? Otros artistas hubieran dicho ante el fracaso: mi tiempo no ha llegado aún.

ARTISTA: Sí, reconozco esas afirmaciones. Son propias de megalómanos. Yo soy modesto. Si no tengo éxito es que no he conseguido comunicarme con el público, con mis semejantes. No he sabido hacerme comprender.

FILÓSOFO: ¿Y el éxito?

ARTISTA: ¿Qué?

FILÓSOFO: Sí. Que qué pasa cuando una obra tiene éxito.

ARTISTA: Eso quiere decir que la obra ha encontrado el camino de la comunicación. Ha llegado al público.

FILÓSOFO: (breve pausa; después, provocador) Es usted un artista.

ARTISTA: ¿Cómo?

FILÓSOFO: Es usted un artista: lo afirmo.

ARTISTA: Sí, lo soy. ¿Y qué?

FILÓSOFO: Ahí está el éxito.

ARTISTA: No le entiendo.

FILÓSOFO: Sí, que el éxito no está en la obra de arte sino en lo que hace, en la posición en que se coloca la misma respecto de los que la observan, la leen o la visionan.

ARTISTA: Claro, porque el público también pone de su parte. También él hace el significado.

FILÓSOFO: No lo decía por eso. La obra tiene éxito o no si interpela concretamente al público, si éste se reconoce allí. De la misma manera que todas las obras artísticas subversivas quieren acabar con esa forma de interpelación, con esa identificación, y representar contradicciones reales.

ARTISTA: Empieza a cansarme este jueguito de palabras.

FILÓSOFO: Verá. Usted ha dicho que era la obra de arte la que había comunicado con el público.

ARTISTA: Sí.

FILÓSOFO: Y luego yo he hecho una prueba.

ARTISTA: ¿Qué prueba?

FILÓSOFO: Le he dicho que era usted un artista.

ARTISTA: ¿Y qué ha conseguido con eso?

FILÓSOFO: Que usted dijera: "sí, lo soy"

ARTISTA: ¿Y qué quiere que le conteste si lo soy?

FILÓSOFO: Pues que el éxito de la obra está en función de la respuesta del público.

ARTISTA: ¡Claro! Si va, tiene éxito. Si no va, es un fracaso.

FILÓSOFO: No. Quiere decir que va cuando el público se encuentra a sí mismo en el escenario. Cuando le interpelan de tal manera que se reconoce allí.

ARTISTA: No le entiendo.

FILÓSOFO: Si usted acepta que le llame artista es porque previamente usted se reconoce como artista. Igual que si le hubiera llamado por su nombre y apellidos, y hubiera dado algunos datos sobre su vida se hubiera reconocido y hubiera dicho "soy yo".

ARTISTA: ¿Y es tan grave decir "soy yo"?

FILÓSOFO: No se trata de si es grave o no, bueno o malo. Se trata simplemente de dar otra explicación respecto al éxito o al fracaso de una obra. El éxito depende del efecto ideológico de reconocimiento, de la "naturalidad" con la que el público acepta una obra como suya.

ARTISTA: ¿Y qué si así fuera?

FILÓSOFO: Que se ha quedado usted sin balanza con la que pesar el valor del arte: ni la Academia ni el favor del público indican más que la vigencia de un mirar compartido, de una coincidencia ideológica. Al mundo mirado desde ese Orden es a lo que usted llama arte.

ARTISTA: Si sigue por ahí no se cuánto tiempo podré aguantar. Su camino es tortuoso.

FILÓSOFO: Nada de eso pretendo. Es suficiente con entender cómo vivimos.

ARTISTA: Veo que siempre llegamos al mismo sitio.

FILÓSOFO: ¿A qué sitio?

ARTISTA: El mundo. Acabamos hablando del mundo y no del arte, que era lo que discutíamos.

FILÓSOFO: Lo que discutía usted. Yo sólo digo que, en efecto, todo nos habla del mundo. Si desconfiara de usted pensaría que esconde una razón para hablar de arte.

ARTISTA: ¿Qué razón?

FILÓSOFO: No hablar del mundo.

ARTISTA: Claro. Y ahora me dirá que soy un ser egoísta, un narcisista, un hombre descomprometido con mi tiempo. Pues sepa que he asistido a muchas de esas manifestaciones, firmado manifiestos y luchado contra la guerra.

FILÓSOFO: Sensibilidades propias de un ser humano...

ARTISTA: Es que soy un ser humano.

FILÓSOFO: ... pero no del artista.

ARTISTA: ¿Cómo?

FILÓSOFO: Si, que como ser humano hace lo que no se le ocurre hacer como artista.

ARTISTA: Es que el arte es otra cosa. A usted le gustaría que hiciera panfletos, pero eso no es arte. Además, debe usted saber que hoy por hoy el realismo está en crisis. Es inútil que yo representara esa escena (**señala al televisor**) exactamente.

FILÓSOFO: El realismo puede ser eso, o no.

ARTISTA: El realismo cree que la realidad es transparente.

FILÓSOFO: Frente a su versión del realismo opongo yo el que presenta la contradicción entre el ser humano y sus relaciones, y muestra las condiciones bajo las cuales se desarrollan. Usted siempre apela al lenguaje. Lo real existe, no es sólo una configuración lingüística.

ARTISTA: También he escrito obras críticas. Pero es que el arte es otra cosa. A usted le gustaría que hiciera panfletos, pero eso no es arte. En determinadas circunstancias, como le digo, también he escrito obras críticas.

FILÓSOFO: En determinadas circunstancias.

ARTISTA: No siempre es necesario.

FILÓSOFO: Pero el mundo siempre está ahí.

ARTISTA: ¿Quiere que le lea un poema? Tu llegas del lugar donde no hay esperanza / sólo oscuridad / luciérnagas ateridas de frío / noche titilante / agua dura // Tu llegas del tiempo donde no hay tiempo / donde nada significas / ni tus manos / ni tu cuerpo / ni tus pies / huella trémula / que astilla la noche / y desasosiega la voz // Nadie te recibirá / porque ya no soy nadie.

FILÓSOFO: Bien.

ARTISTA: ¿Le ha gustado?

FILÓSOFO: ¿Qué quiere decir con “¿le ha gustado?”?

ARTISTA: Que si le ha conmovido, emocionado. Si ha logrado trascender la mera descripción del dolor del inmigrante.

FILÓSOFO: (irónico) ¿Quiere decir si he tenido un estremecimiento de los sentidos? ¿Si he tenido una manifestación sentimental?

ARTISTA: ¿Se burla de mí?

FILÓSOFO: No. Lo que a mí me interesa de la creación artística es qué me dice del mundo, si ha ampliado o disminuido mi comprensión del mundo, y esta representación del dolor de un inmigrante no dice nada más de su condición, nada de aquello que le hace ser inmigrante. Nada de por qué el sitio de dónde viene es un sitio sin esperanza. Nada de por qué quien le recibe es nadie. Eso sí, me dice mucho de las posibilidades del lenguaje como expresión. Demasiadas interrogaciones para un poema que quiere cambiar el mundo.

ARTISTA: Es que el arte debe abrir interrogaciones. No puede limitarse a imponer una concepción dogmática de la realidad.

FILÓSOFO: No le pido una concepción dogmática: sólo que conteste alguna de las preguntas que dice abrir con su poema, que indique el camino que puede llevar al lector a contestarlas o, cuando menos, que provoque las preguntas adecuadas, las que rompan la naturalidad del mundo.

ARTISTA: Claro, a usted toda emoción le sobra, incluso le parece fastidiosa. Tiende a reducirlo todo.

FILÓSOFO: Lo importante no es si me produce fastidio o emoción esta obra, sino qué dice del mundo, cuánto más puedo comprender lo que vivo.

ARTISTA: Pero eso que usted siente e incluso vive es fruto de esa manera especial de obrar el arte, de la específica forma de usar el lenguaje.

FILÓSOFO: Se equivoca.

ARTISTA: ¿Me dirá que no es obra del lenguaje?

FILÓSOFO: Si las palabras, los gestos, las imágenes, sólo tienen sentido cuando están en un contexto, es el contexto el que las confiere sentido. Son obra del contexto, no del lenguaje. Escuche esta composición musical (**suena obra de Schönberg**) ¿le gusta?

ARTISTA: ¿Qué quiere decir con ello?

FILÓSOFO: Quiero decir que si le emociona, que si siente su poder expresivo...

ARTISTA: No, no me ha gustado. Me parece frío y poco sugerente.

FILÓSOFO: Pero Schönberg es un artista. Como usted. Que expresa el dolor humano. Como usted. Que trasciende la experiencia concreta y utiliza un lenguaje específico. Como usted.

ARTISTA: Ya, pero yo no lo entiendo.

FILÓSOFO: Vaya, ahora que habíamos encontrado un lugar común de diálogo, usted me abandona.

ARTISTA: No es cierto, usted pone un ejemplo extremo.

FILÓSOFO: ¿Y el jazz, y el arte abstracto, y las instalaciones postmodernas...?

ARTISTA: De acuerdo, a mi no me gusta pero reconozco su capacidad expresiva.

FILÓSOFO: ¿Y eso de qué me sirve?

ARTISTA: El arte es una pasión inútil.

FILÓSOFO: Pero lo importante no es que a usted no le guste la obra, sino que usted "está conforme", "de acuerdo" con la obra.

ARTISTA: ¿Qué quiere decir con eso?

audiorama 3

texto del audiorama 3: A mediados de los sesenta hay ya un nuevo objeto: las metrópolis, y un nuevo sujeto: el otro soy yo. También una nueva relación social: el espectáculo, en donde se han borrado las diferencias entre lo real y la ficción. De hecho gran parte de las obras son, a su vez, reflexiones en torno a la veracidad del teatro: Tankred Dorst, el cine. Godard, el poema y la vanguardia: Sanguinetti, y un poco más adelante la propia realidad: Genet. También una gramatología que considera el artefacto lenguaje como un conjunto de dispositivos y operaciones que señalan su materialidad. El arte como producto de discurso. 1960, se funda el grupo Tel Quel en el que se encuentran Roland Barthes, Julia Kristeva y Philippe Sollers: declara constituir un campo textual específico y buscar una teoría del método formal. La deconstrucción, dice Derrida, es “una toma de posición, en el trabajo, en base a las estructuras político-institucionales que forman y regulan nuestra actividad y nuestra competencia”. La Internacional Situacionista reactualiza el grito ¡acabemos con el arte!, conformándolo ahora en un “realicemos el arte” que dará lugar a numerosos proyectos de constitución de transformadoras situaciones vitales que reclaman para sí todo el espacio social. El arte en tanto que práctica simbólica sobre la que se sustenta la organización política, económica y cultural de las sociedades es capaz de romper, como en otro tiempo, los límites del narrador omnisciente, del sujeto poético, de la palabra dialogada, del existencialismo sartreano, para producir una obra múltiple, retículas, conexiones y confrontaciones que apelan a la inteligencia y a la cultura acumulada: Nanni Balestrini retrata a *Los invisibles* ya en 1987, por las mismas fechas que Ernesto Cardenal poetiza la historia del universo, pero antes el mayo francés había señalado un camino de no retorno. Los sesenta representan la primera crisis del imperialismo burgués y el fin del colonialismo. En la década de los setenta el arte suspende sus anclajes nacionales para entablar una polifonía de voces. El modelo de la narración se hunde y de las esquivas, de la podredumbre social nace el teatro de Müller, de la marginalidad sedicente y política la música del grupo punk británico The Clash. El “Free World” del cantante norteamericano Neil Young se repite en gran parte del rock mostrando su falsedad y su fragilidad mientras la vanguardia describe el horror de los campos de exterminio, la precariedad de la vida y la política humanas tras Hiroshima con las composiciones de Luigi Nono. El sonido toma el arte. Como en toda época los artistas realizan su obra frente a un auditorio: el de las clases subalternas es el que elige Victor Jara y tras él muchos grupos y compositores que ensartan la tradición y la experimentación como Quilapayún y Luis Advis. La resistencia se convierte en el núcleo central de la monumental novela de Weiss.

FILÓSOFO: Quiero decir que lo que le produce la emoción, la trascendencia, no es resultado del lenguaje, sino que en esa obra usted reconoce algo que apela a algo que usted previamente ha aceptado reconocer como suyo. Es la segunda articulación ideológica.

ARTISTA: ¿Cómo? ¿la segunda articulación ideológica?

FILÓSOFO: Sí. Recuerde. La primera fue cuando usted se reconoció, se sintió interpelado y dijo “soy yo”, y todo lo que eso quiere decir. La segunda es que en ese “soy yo” hay una construcción minuciosa de una sensibilidad y de una sentimentalidad socialmente elaborada. El “inconsciente político” lo han llamado algunos filósofos

ARTISTA: ¿Quiere decir que todo lo que soy no lo soy? Si está de broma tiene muy poca gracia.

FILÓSOFO: Mas o menos. Quiere decir que usted es una entidad concreta, un individuo que ha sido históricamente construido como sujeto y que como sujeto se reconoce en esas obras. Que usted está anclado a condiciones concretas para decir, sentir...

ARTISTA: En nuestra época también se habla así. Se llama la ruptura del principio de identidad. Pero entonces... ¿quién hace la obra?

FILÓSOFO: La sociedad.

ARTISTA: No me gusta nada su mundo. Está lleno de restricciones, de determinismos... Su mundo no deja sitio a la libertad, ni a la creatividad humanas. Por eso le molesta el arte, porque el arte es, naturalmente, creación. El arte es un chispazo.

FILÓSOFO: Yo no voy a quitarle ninguna ilusión si no lo desea. Si quiere vivir en la ignorancia, no seré yo quien le rompa el sueño.

ARTISTA: Usted odia la naturaleza humana.

FILÓSOFO: Odio la violencia que pasa por natural, y la ignorancia, y tantas cosas que convierten la vida en un esplendoroso desierto.

ARTISTA: Su mundo es el del cálculo egoísta, el del materialismo.

FILÓSOFO: Si se refiere al mundo que vivimos, puede designarlo así. Pero no lo llame natural. El arte tampoco lo es. Muchos movimientos lo han construido como ha sido a lo largo de la historia. No fue siempre así.

ARTISTA: Supongo que nada podré esperar de usted respecto de la idea de arte como belleza.

FILÓSOFO: No, desde luego, salvo que hablemos de los criterios sociales del gusto.

ARTISTA: La belleza es un placer desinteresado. Le gustará esto que leí en Kant: "el gusto es la facultad de juzgar un objeto o representación por la satisfacción o el descontento de una manera completamente desinteresada".

FILÓSOFO: Pues no. No espere trascendencias espirituales que tienen su sitio en una determinada concepción del mundo.

ARTISTA: Siendo filósofo, usted recurrirá ahora a Adorno cuando afirmó que después de Auschwitz no podía hacerse poesía.

FILÓSOFO: De ninguna manera. Me parece una afirmación oscura e irresponsable.

ARTISTA: ¡Vaya! ¡Y a mí que me parecía bella, llena de fuerza y valor!

FILÓSOFO: ¿Le parece digna de un filósofo? ¿Por qué no lo dijo después de la primera guerra mundial, después de la miseria física y ética de las sociedades capitalistas, del genocidio organizado y de la explotación imperialista, del exterminio de los indios...?

ARTISTA: Lo dijo cuando la barbarie se hizo norma.

FILÓSOFO: El capitalismo es una barbarie hecha norma.

ARTISTA: Exagera (**pausa que dura el tiempo que tarda en proyectarse una serie de diapositivas que muestran la barbarie del capitalismo**) ¿Ve?, otra vez estamos hablando de su tema.

FILÓSOFO: Lamento que no le interese el mundo en el que vive.

ARTISTA: No manipule mis palabras. A mí me interesa este mundo, pero el arte...

FILÓSOFO: ...no es de este mundo.

ARTISTA: Gracioso, muy gracioso. No. Quería decirle que el arte tiene sus propias reglas, su propio espacio, sus propios problemas...

FILÓSOFO: ...su autonomía...

ARTISTA: ... sí, su autonomía. No se rige por las normas sociológicas, como busca usted. No conseguirán reducirlo a pura estadística y descripción. No puede interpretarse en términos de clase, como veo que le interesa a usted. La historia del arte es la historia de la resolución de sus problemas.

FILÓSOFO: La historia del arte es la historia de la resolución de los problemas de la ideología en la forma arte.

ARTISTA: El arte es lo que no excluye.

FILÓSOFO: Hermosa frase, pero falsa. Juega usted con tres barajas.

ARTISTA: No le entiendo. No es mía esa frase.

FILÓSOFO: Me da igual. Un argumento de autoridad que no sea argumento, no es ni argumento ni autoridad.

ARTISTA: Confuso, reconózcamelos.

FILÓSOFO: Primero, porque no es el arte lo que excluye o no algo, sino la ideología. Segundo, porque si tendrían que excluirse todas las cosas que disminuyen la vida humana. Tercero, porque esa frase no compromete a nada, y, lejos de ello, permite estar a bien con todos y con todo: opresores y oprimidos, asesinos y víctimas.

ARTISTA: Se manifiesta usted en una forma en exceso radical.

FILÓSOFO: Uno sólo puede ser o radical o no radical.

ARTISTA: Ve usted cómo reduce todo.

FILÓSOFO: ¿Usted puede ir excesivamente a Burgos?

ARTISTA: ¿Otro juegucito?

FILÓSOFO: No. Lo que quiero decirle es que sólo se puede ir a las raíces. Eso es ser radical. Y por ello es por lo que no puede decirse que uno sea excesiva o pobremente radical.

ARTISTA: Pues bien, yo soy un artista radical. Voy a la raíz del arte.

FILÓSOFO: La raíz del arte es la ideología, y usted la evita. El arte no tiene, para mí, el menor interés si no habla del mundo. Y para hablar del mundo es necesario pasar por la ideología.

ARTISTA: Volvemos al punto inicial. Lo que quiero decirle es que habla del mundo de una manera específica. ¿Por qué le molesta esto tanto?

FILÓSOFO: Bien...

ARTISTA: Habla del mundo con unos materiales específicos, que no son ni ladrillos, ni operaciones matemáticas, ni gestos religiosos.

FILÓSOFO: De acuerdo.

ARTISTA: Habla del mundo conformando un discurso específico.

FILÓSOFO: Veo que usted utiliza también conceptos específicos.

ARTISTA: Pues bien, si eso es así no puede decir que no habla, aunque sea de una manera especial, del mundo... ¿no?

FILÓSOFO: Claro, pero es que todos los discursos humanos, los sentidos humanos, la sensibilidad humana, habla también del mundo con sus materiales específicos y de una manera específica: aquellas que se han habilitado social e históricamente como formas de hablar del mundo, es decir, que todos

esos lenguajes, si usted quiere, hablan del mundo porque se han puesto en marcha en unas condiciones específicas.

ARTISTA: Le voy a admitir eso. Estamos en unas condiciones específicas del arte para hablar del mundo. Entonces, ahora estaríamos de acuerdo respecto al arte ¿no?

FILÓSOFO: Me temo que no.

ARTISTA: ¿Por qué no?

FILÓSOFO: Porque a mí no me interesa esa específica manera del arte para hablar del mundo, sino lo que dice del mundo.

ARTISTA: ¿Cómo?

FILÓSOFO: Sí, que lo que me interesa es el mundo, y no el arte.

audiorama 4

texto del audiorama 4: La enseñanza de las vanguardias artísticas persiste en los ochenta y noventa con la negación del arte por una estética relacional, como reclama Bourriaud en 1998: “la actividad artística no tiene esencia inmutable, constituye un juego cuyas formas, modalidades y funciones evolucionan según las épocas y los contextos sociales. La estética relacional, es un arte que toma por horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado, entendiendo el arte como intersticio social”. Esa había sido la práctica teatral del brasileño Boal, que convierte la actividad teatral en un espacio de ensayo, en un laboratorio de la imaginación social y de la construcción de sujetos. Los colectivos sustituyen progresivamente a los individuos, los nombres falsos, los anónimos, los heterónimos quiebran la idea de subjetividad como el enclave de un principio de identidad, como proyección de un individuo para constituirse en crisol: *Q* de Luther Blissett en 1999, también A.f.r.i.k.a. grupe orienta sus acciones, intervenciones, que suceden en un tiempo presente sin más futuro que transformar ese presente y que muestra la obra imperecedera como algo caduco, hacia el espacio público que estaba dominado por el Estado o el capital. Pero el arte representacional, la narración consecutiva, que manifiesta su disconformidad con el mundo contemporáneo, ocupan el lugar del público donde los otros proyectos querían ocupar el lugar de lo público: el de los trayectos, el de los afectos, el de las ideas. El espesor de la sociedad capitalista se pega a los seres humanos en *Glengarry Glenross* de Mamet en 1984, y Ken Loach declara tras rodar *Agenda oculta* y haber intentado un cine crítico de la cotidianeidad que “no se puede uno contentar con observar los efectos, hay que examinar la estructura de fondo que los ha producido”. La estética subversiva posmoderna asume un nuevo principio enunciado por Allan Kaplan y Kristin Ross: “lo político, al igual que la carta robada, está escondido en lo diario, exactamente donde es más obvio: en las contradicciones de la experiencia vivida, en los más banales y repetidos gestos de la vida diaria. Es en medio de lo más profundamente cotidiano, en el espacio en que las relaciones de producción son incansablemente producidas, donde tenemos que buscar la cristalización de las aspiraciones políticas”.

ARTISTA: Pero usted se preocupa del arte.

FILÓSOFO: Me preocupo del arte en tanto que mediación que habla del mundo y produce efectos en él. De la misma manera que me interesa la justicia como institución, la política como mecanismo de lucha social, etc.

ARTISTA: Lo que usted plantea es un problema de contenidos. A usted le interesará más unos versos como éstos: **(leyendo)** “En la casa de los vecinos / se escuchan gritos desalmados / y gemidos como agujas”, que estos otros: **(leyendo)** “Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura. /

Alba no. Fábula inerte / sólo esto: desembocadura”. A usted le interesará más una película como *Ladrón de bicicletas* que *La noche* de Antonioni. Puede que sus problemas con el arte se resolvieran apelando a una estética determinada. ¿Es usted partidario del realismo frente a la vanguardia?

FILÓSOFO: ¿Usted es capaz de distinguir entre el contenido y la forma? ¿No cree que la elección de un determinado material, la forma de construir las relaciones entre las palabras o imágenes y los significados, conforman ya la obra, son ya su contenido?

ARTISTA: Esa es una discusión muy vieja. Por ahí no me va a pillar. Ya se que no hay diferencia entre forma y contenido, pero me reconocerá que donde llega uno de los poemas y una de las películas es a un sitio, y es a otro bien distinto al que llegan el otro poema y la otra película.

FILÓSOFO: ¿Ve cómo nos entendemos? A eso me refería cuando decía lo de “hablar del mundo”. Nada más ajeno a mis intereses que discutir sobre una estética u otra. Hay miradas sobre el mundo que se emplean a fondo para ocultarlo, para llenarlo de velos y misterios, justificándose en la “naturaleza misteriosa del arte”. Ejemplos hay tanto en el realismo como en la vanguardia. Hay miradas que se emplean a fondo para representarlo verazmente, exactamente. También de esto hay ejemplos en el realismo y la vanguardia. Hay miradas que se presentan como espacios de resolución ideal, y que pueden *desembocar* tanto en un sitio como en otro, y de eso.... Ninguna de las tres estéticas me interesa. Ocultar, describir o imaginar no amplifica el mundo. Muy al contrario, lo anclan en los arcanos de la ideología.

ARTISTA: ¿Le molesta si le digo que ya imaginaba su respuesta?

FILÓSOFO: No.

ARTISTA: Sabía que no iba a querer decirme una estética concreta que le interesara.

FILÓSOFO: Pero, contra lo que piensa usted, no es por llevarle la contraria. Se trata de que la estética se sostiene sobre las vías puestas por la ideología.

ARTISTA: Voy a acabar pensando que todo es ideología. Si éste es su nuevo fantasma, está un poco pasado de moda ¿no?

FILÓSOFO: (con sorna) Tanto como los *Borrachos* o las *Venus*, los heliotropos o las ninfas de los “artistas”

ARTISTA: ¿Por qué me dice eso?

FILÓSOFO: Me cansan estas historias que inventan ustedes para justificar la vigencia, dicen, de Lope, Fidias o Joyce. Lo que ustedes hacen con los clásicos es un delito.

ARTISTA: ¿Preservar las grandes obras del arte le parece un delito?

FILÓSOFO: Sí. Y no pequeño. Una obra que se mantiene más allá de su tiempo no es una obra de su tiempo. No buscaba su tiempo sino un meritaje espiritual.

ARTISTA: Ahora se dedicará a decir que Goya, Aristófanes o Mahler no valen para hablar de nuestro tiempo, como quiere usted.

FILÓSOFO: Unos sí, otros no. Depende de la posición que tengan, depende de la lectura que se pueda hacer de ellos, depende de las posibilidades de recepción que hayan dejado abiertas.

ARTISTA: ¿Cuáles sí y cuáles no?

FILÓSOFO: Mejor pregúntese qué fragmentos de obras, qué versos... sí, y qué fragmentos de obras o qué versos... no.

ARTISTA: Ya, ni siquiera autores.

FILÓSOFO: El autor no existe. Hay el discurso, el enunciado. Hay los dispositivos, las formas...

ARTISTA: Esta discusión me parece inútil. No nos vamos a poner de acuerdo. Usted no me va a convencer a mí y yo no le voy a convencer a usted.

FILÓSOFO: Desde luego, no era esa mi intención. El saber no tiene como función convencer a nadie, sino producir conocimiento. Me temo que usted ha terminado por reducir todo a un asunto de adeptos, de convencidos o no. Pero si es importante esta discusión es en función de lo que puede suponer para nuestra sociedad y para la mejor vida posible.

ARTISTA: Yo también quiero eso, sólo que desde el arte.

FILÓSOFO: Es usted un irresponsable.

ARTISTA: ¿Por qué me insulta?

FILÓSOFO: Yo no le insulto. Irresponsable es el que no responde, el que se esconde tras una parafernalia de nociones que protegen su piel del mundo. Pero su piel no es natural. Está tratada. Es ideológica y es lástima que no pueda comprenderlo porque, por ello, nunca entenderá realmente lo que hace.

ARTISTA: (irónico) Juega usted muy bien con las palabras. Le auguro un estupendo porvenir entre los políticos.

FILÓSOFO: No me ofende. Al menos en ese ámbito podré evitar sus delirios ideológicos.

Se apaga la luz. Se enciende el televisor. Vuelve a visionarse el mismo montaje con el que empezó la pieza. Cuando terminan de pasar las imágenes el televisor permanece encendido con la pantalla en blanco.

FIN