

La campana hermética. Espacio para una  
antropología intransferible

**Francesc Torres**

– texto original –



## **La campana hermética**

### **Espacio para una antropología intransferible**

Francesc Torres

PROPONGO que lo que oficialmente desperdigamos como artistas en la arena social es solo una imitación de todo aquello que, por una razón u otra, consideramos problemático, demasiado veraz, sin filtrajes, revelador de lo que realmente nos ha hecho lo que somos como sujetos sociales, políticos y artísticos. Se supone que nuestra obra es la imagen especular de nosotros mismos, pero como todo lo que un espejo refleja, como si de una fotografía de estudio se tratase, sufre de los excesos del carmín, del maquillaje, del lado (aquel) que más nos favorece y que supuestamente disimula el ridículo implícito en toda proyección social de aquello que no somos del todo. No digo que la obra de un artista sea necesariamente una mentira, que lo es; también es una gran verdad, pero después de recibir las puntadas del sastre del lenguaje y de la manipulación simbólica. Se trata de una servidumbre más del ser civilizado en concordancia con lo que dictan las normas de urbanidad que exige la barbarie.



LA VENGANZA SIMBÓLICA como forma de reconciliación con la Historia y la historia. Como una forma de devolver a la arena social las dulzuras envenenadas del trauma que todos llevamos dentro. Ante la imposición de vivir una vez nacido empieza la labor de reordenar el orden del padre, del dictador, del obispo y del especialista canónico con pretensiones. Dicho de otro modo, el orden de todos aquellos que solo quieren el suyo, para que se lo coman los demás.

LA CAMPAÑA DE INVIERNO EN EL CONTENEDOR AUTÍSTICO. El MACBA me ha obligado a emprender una campaña arqueológica en la estación equivocada. Estas cosas se hacen en Europa a finales de primavera, cuando los días son largos, la temperatura agradable y la meteorología estable; los académicos han terminado el curso universitario así como la investigación de laboratorio, y los estudiantes han finalizado con el calendario de exámenes. Unos y otros están libres para el trabajo de campo, excavando hasta llegar al substrato que esconde el principio de las cosas, el tiempo sedimentado y las causas primeras que aparecen en campañas de jornadas de trabajo bajo el sol, de las que se descansa bajo las estrellas. Es un esfuerzo bellamente épico. Pero a mí me ha tocado hacerlo en invierno en contenedores de transporte marítimo y entre las paredes de mi propia casa transitoria (como todas) en Barcelona, llena de cajas que se cerraron hace décadas como tumbas de la Edad del Bronce en miniatura; como búnkeres de la Primera Guerra Mundial sepultados por la explosión de una mina subterránea que dejó su interior inalterado, sus muertos detenidos en medio de una actividad inconclusa dentro del marco de una narrativa vital clausurada. El campo gravitacional de la historia, la personal y la compartida, es tiránicamente intenso, como una madre posesiva. No deja nunca que te olvides de dónde vienes ni a qué y a quién le debes quien eres, es decir, es un mecanismo más de sometimiento y chantaje emocional. Quizá sea también esta la función de los museos, de todos: los de etnología, los de antropología, los de historia, los de arte, los de cerillas (al fin y al cabo, sin fuego no habría civilización... Por cierto, ¿quién exactamente inventó el pedernal?). Quizá sea también esta la función del nacionalismo, de la religión y del fútbol: camisetas de fuerza para que el presente no sea nunca el resultado de la libertad de acción sino del despotismo del pasado. El mejor ejemplo de despotismo ilustrado es un libro de historia con estampas. Me imagino la Historia como

una zona franca repleta de contenedores marinos apilados hasta la estratosfera y extendiéndose más allá del horizonte.

DARWIN EN CASA. Uno nace cuando le toca y algún tiempo más tarde, aún pequeño, se entera de que había habido alguien en casa ocupando su lugar. *Antes* de que uno llegara. Un niño garrulo, oscuro y peludo con unas manos y unas orejas descomunales. Antes de que nosotros, los cromañones, llegáramos y nos hiciéramos los dueños del mundo, el lugar estaba ocupado por primos más o menos lejanos a los que debemos un pequeño porcentaje de nuestro código genético. Eran nuestros predecesores, los experimentos por prueba y error que nos permitieron aparecer en el planeta tímidamente primero y adueñarnos después de él de la manera más abusiva y absoluta. *Homo proconsul*, *Paranthropus robustus*, *Ardipithecus ramidus*, *Kenyanthropus platyops*, *Australopithecus afarensis*, *Homo antecessor*, *Neanderthal*. La mayoría eran toscos, oscuros y peludos. Eran también inocentes porque eran niños desde una perspectiva evolucionista. Pues bien, mi madre crio durante dos años a un bebé de bonobo, un chimpancé de cara blanca, traído a Barcelona por el hermano de uno de los socios del Instituto Canino Rex de la calle Petritxol, donde ella trabajaba antes de casarse en los años cuarenta. Ese hermano del socio era cazador profesional en África. Capturaba animales salvajes vivos para circos y zoológicos. Un tarambana tahúr y mujeriego que acabó muerto una mañana, tras ser mordido por la mamba negra con la que vivía. El bonobo que se trajo a Barcelona era muy despierto y se llamaba Tono. Hasta los dos años, y con excepción de una laringe adecuada para el lenguaje verbal, no hay gran diferencia entre un bebé humano y un bonobo de la misma edad. Mi madre le enseñó a utilizar el lápiz y la goma de borrar –que al principio confundió con la pastilla de jabón del baño– para entretenerse dibujando espirales en las páginas de un cuaderno escolar hasta llenarlo, borrarlas pacientemente después y empezar de nuevo. Llevado de la mano lo sacaba a pasear por las Ramblas, vestido como un niño de la época, con pantalones cortos, camisa, jersey, calcetines y zapatos (pobre, mi madre no era etóloga), cosa que armaba gran revuelo entre el personal del mercado de la Boquería. A Tono le gustaban los cruasanes y un día abrió el pestillo de la puerta de la tienda (se había fijado en cómo lo hacía mi/su madre), cruzó la calle y se fue a la granja de enfrente, que él divisaba desde el aparador por donde veía a su/mi madre entrar a por cruasanes cada mañana. Tan

tranquilo, se fue a buscar su repostería matutina para congoja y espanto del contingente del chocolate con melindros. Pasaron dos años y un día lo vendieron, no sé si a un circo o a un zoológico. Duró poco. Al ser separado de su/mi madre dejó de comer, enfermó y murió de pena, una reacción profundamente humana. Pero se convirtió en leyenda familiar y pregunta protofilosófica permanente en mi cerebro de primate infantil. Mi broma preferida para embarazo de mis padres cuando había invitados era sacar la foto de Tono vestido de niño y utilizarla en una de las dos versiones que tenía preparadas: o bien mostraba la foto como si fuera yo mismo *antes de hacer el cambio*; o bien como la foto de mi hermano mayor que había muerto *previamente* a mi llegada al mundo. Con el tiempo me di cuenta de que la segunda era la buena por la gran verdad que encerraba. Los chimpancés en realidad no nos preceden, nos separamos de nuestro ancestro común hace unos ocho millones de años y hemos acabado siendo contemporáneos y teniendo actualmente los humanos el destino de la supervivencia de los simios en nuestras manos. Seguramente terminaremos con su especie pronto, como terminaremos tarde o temprano con todos los primates superiores, incluidos nosotros mismos. También con los inferiores, para que no se sientan discriminados. Los chimpancés son nuestros primos «no humanos» más cercanos; compartimos con ellos el 98% del código genético y ese 2% es el abismo que existe entre la responsabilidad (nuestra) y la inocencia (suya). Los bonobos de cara blanca, más inteligentes que la otra rama de chimpancé común, utilizan el sexo para calmar tensiones o resolver problemas entre los miembros del grupo, que es matriarcal. Follan de cara con contacto visual como nosotros (entre otras opciones), siendo los únicos con quienes compartimos esa manera de copular. En cualquier caso los chimpancés están más cerca de los pitecántropos o australopitecos (Lucy) que de nosotros, separados de ellos también por varios millones de años. Lo tuve cerca, pero no lo suficiente. Me habría gustado crecer con mi hermano mayor en íntimo contacto con la naturaleza primigenia aunque trasvasada ya de la jungla verde a la gris del asfalto. Habría aprendido cosas de las que me ha llevado décadas hacerme consciente y seguramente sería mejor persona. Todas las obsesiones terminan aflorando en el trabajo de cada uno, que no es más que una metáfora de lo que nos ha marcado en el aprendizaje de vivir.

CÁPSULAS es lo que somos, cápsulas temporales, insustituibles en la medida que somos únicos como sujetos diacrónicos, conformados por nuestro tiempo, que también es único

e irrepetible. La tensión entre nuestra particularidad y el recitado de la Historia desde el poder es lo que nos define como seres políticos. Todas las luchas sociales son enfrentamientos para dirimir finalmente quiénes son los propietarios de esa Historia en mayúscula: bien lo que ahora en Occidente llamamos ciudadanía o bien la oligarquía político-económica que gobierna a dicha ciudadanía; bien la del mundo surgido de la descolonización o bien la de la antigua metrópoli; bien la de la civilización falocrática o bien la de la cultura de la emancipación femenina bajo el ataque permanente de su opuesto. Quien controla la narrativa histórica controla todo lo demás. La multiplicidad de relatos es tremendamente corrosiva para el poder real, cualquiera que sea su color ideológico; eso ya se sabe. También lo es para el monopolio narrativo del arte occidental del siglo XXI y su versión hegemónica de raíz capitalista basada en un mercado de escasez, es decir de lujo, que se presenta a sí mismo como el único legítimo. Cuestionar este statu quo comporta su potencial derrumbamiento y no se acepta a menos que se pueda cooptar bajo la cortina de humo de la tolerancia democrática (la palabra misma, tolerancia, es ya oscuramente sospechosa). Negar validez a la versión hegemónica del mundo es el primer paso para cambiarlo. Por eso es tan importante, me parece a mí, desviar la atención hacia el terreno no acotado de todo aquello que informa, por ejemplo, al arte sin serlo. Este texto, de hecho, se ha escrito porque habrá una exposición artística que tendrá lugar en un museo, aunque hable de cosas que aparentemente no tengan demasiado que ver con el arte. Habla de la galaxia polimórfica de significantes sin filtraje que gravita alrededor de la niñez; y que se fija mediante una reacción fundamentalmente emocional, subconsciente y no reglada, desde los primeros años de vida de un ser humano –que es el momento primigenio del aprendizaje–, antes de que se encuentre con el control programático de integración social que empezará en la escuela. No hay ningún modelo de Paraíso que tenga escuela reglada. Por eso es tan importante la observación del juego y la manipulación simbólica desde el momento en que aparece en la infancia. Baudelaire habló de ello, de los juguetes, las primeras herramientas de ensayo en el camino de la socialización. En definitiva, hace falta reconocer que en el origen de lo que hace que un artista lo sea el arte no está presente como tal, pero sí como patrón de comportamiento, como manipulación simbólica del mundo. Un niño juega con un avión de juguete, representación de una máquina portentosa, pero necesita más para tener una fuerza aérea propia y poder ganar la

guerra que va a librar contra los japoneses de plástico. Lo va a hacer porque sus padres le han llevado al cine a ver *Alas y una plegaria* (*Wing and a Prayer*, Henry Hathaway, 1944) en el cine Venus de la avenida Gaudí. Los aparatos que le faltan se los construye él con pedazos de madera. Un bolígrafo es un misil.

UN BOLÍGRAFO ES UN MISIL, un plátano es un teléfono, un botellero una escultura y un urinario una fuente. No solo sucede con el arte del siglo xx: para Caravaggio una meretriz es la Virgen María; para Ribera un mendigo es un santo; para Velázquez un enano es un rey. El acto taumatúrgico, alquímico, de transformación del mundo en el arte llega a su punto álgido con Piero Manzoni cuando transustancia sus propias heces en obra y por extensión en dinero, tal como se transustancia un vino modesto en sangre de Cristo cada día en cualquier iglesia de cualquier parte del mundo antes de pasar el cepillo. Son actos de fe. Dice Freud que el niño observa sus deposiciones como su primer producto entregado al mundo, como lo son, podría decirse citando a Elizabeth Frank, las meadas, eyaculaciones y vómitos sublimes de Pollock sobre sus lienzos hoy día millonarios.

LA MORAL DEL JUGUETE. El 17 de abril de 1853 Baudelaire publicó en *Le Monde Littéraire* un artículo titulado «Morale du joujou» (La moral del juguete). En muy poco espacio dice cosas altamente reveladoras sobre el comportamiento simbólico del niño (principalmente varón, no olvidemos la época) y la función introductora de los juguetes, para el párvulo, al mundo exterior. Paradójicamente, su función mediadora con la existencia adulta acabará con el mundo mágico de la infancia en el que todo está regido por el deseo, como bien explica Peter Fuller en su seminal libro *The Naked Artist. Art & Biology*, de 1983, escrito 130 años después del artículo de Baudelaire. Según Fuller, la relación de una madre atenta con su bebé hace que ella se adelante a las necesidades de la cría (digamos, por ejemplo, que se trata de un niño nacido en Barcelona en 1948), de modo que el niño detecta que su deseo se materializa con solo sentirlo, lo que viene a ser sinónimo de la gratificación automática del deseo sentido. Es, huelga decirlo, una asociación letal. Nos pasamos el resto de nuestra vida adulta recuperándonos del desengaño producido por la desaparición del poder mágico que provee la satisfacción de nuestros deseos primigenios sin adulterar, lo que no deja de ser una jugada de muy mala leche. Para compensar esta pérdida algunos de nosotros nos hacemos artistas, que es lo



que más se parece a la infancia en cuanto a la búsqueda del placer y la gratificación instantánea, búsqueda obsesiva que se hace evidente al observar a primates de laboratorio capaces de comerse su peso en azúcar repitiendo correctamente *ad infinitum* un ejercicio aprendido a cambio de la dulce recompensa. No me extraña que exista una conexión evidente entre el juego, el arte y la sexualidad, por cuanto las tres son actividades relacionadas con el deseo erótico y la creatividad (en el sentido de crear un mundo propio e intransferible), de forma que sus fluidos se trasvasen entre sí o que alguno de ellos actúe como sustitución compensatoria de otro u otros. La famosa y hoy en día cuestionada sublimación freudiana.

Pero volviendo al juguete, esa versión miniaturizada de una parte del mundo real que por acumulación temática acaba representándolo entero, a una escala manipulable, como hasta no hace mucho, y de forma similar, se utilizaban en las escuelas militares, para la formación de oficiales, reproducciones de campos de batalla reales con todos sus componentes a escala 1:285, hasta que fueron sustituidos, hace dos décadas, por juegos electrónicos de un gran realismo creados originalmente como ciberjuegos para niños (este detalle es absolutamente cierto). Esos juegos y juguetes son el campo de experimentación donde el niño empieza a acceder a la realidad adulta. En él mimetiza lo que ve, implementa lo que oye, lo interpreta simbólicamente y lo hace suyo mediante una manipulación muy parecida a los procesos de aprendizaje precientíficos, al comportamiento totémico, a la fabulación que está en el origen de todas las cosmogonías y religiones. El ser humano ha aprendido y aprehendido el mundo de esta forma desde el principio de los tiempos. Darle sentido a las cosas es una necesidad biológica. Si no tienes cómo explicar algo fundamental, te lo inventas, de lo contrario sucumbes al faltar la matriz directiva comportamental que da sentido a la experiencia. Baudelaire dice en su artículo:

¿No se encuentra allí toda la vida en miniatura y mucho más coloreada, limpia y reluciente que la vida real? Allí vemos jardines, teatros, hermosos vestidos, ojos puros como el diamante, mejillas encendidas por la pintura, encajes encantadores, coches, caballerizas, establos, borrachos, charlatanes, banqueros, comediantes, polichinelas que parecen fuegos artificiales, cocinas y ejércitos enteros, bien disciplinados, con caballería y artillería.

Todos los niños hablan a sus juguetes; sus juguetes se convierten en actores en el gran drama de la vida, reducido por la cámara oscura de su pequeño cerebro.

Los niños demuestran con sus juegos su gran capacidad de abstracción y su elevada potencia imaginativa. Juegan sin juguetes [...] la diligencia, el eterno drama de la diligencia jugado con sillas: la diligencia-silla, los caballos-sillas, los viajeros-sillas; ¡lo único vivo es el postillón! El tiro permanece inmóvil, y sin embargo devora con ardiente rapidez espacios ficticios. ¡Qué simplicidad de puesta en escena! ¿No es para hacer ruborizarse de su impotente imaginación a ese público hastiado que exige a los teatros una perfección física y mecánica y no concibe que las piezas de Shakespeare seguirán siendo bellas con un aparato de una bárbara simplicidad?

¡Y los niños que juegan a la guerra! No en las Tullerías con verdaderos fusiles y verdaderos sables; hablo del niño solitario, que gobierna y lleva por sí solo al combate dos ejércitos. Los soldados pueden ser tapones, dominós, peones, tabas; las fortificaciones serán tablas, libros, etc.; los proyectiles, canicas o cualquier otra cosa; habrá muertos, tratados de paz, rehenes, prisioneros e impuestos [...]

Esta facilidad para contentar su imaginación testimonia la espiritualidad de la infancia en sus concepciones artísticas. El juguete es la primera iniciación del niño en el arte, o más bien su primera realización y, llegada la madurez, las realizaciones perfeccionadas no darán a su espíritu el mismo entusiasmo ni la misma creencia.

Pues bien, si la primera performance del niño ocurre como juego totémico en la gruta primigenia de su habitación, de su cueva de Chauvet inalienable. Si su mundo simbólico es más reconocible como suyo que el que existe fuera de la cueva –de hecho es suyo en su totalidad, cosa que el mundo real no lo será nunca–, si es más real que el mundo real, ese que no permite fabulación ni magia, a partir del momento en que empieza la socialización reglada el campo de posibilidades se reduce a dos: o aceptar la realidad del Otro, en mayúscula porque es la realidad del Poder, o reivindicar la realidad de uno a ultranza. O el rey o la barricada. El arte permite lo segundo a cambio de vivir bajo una amenaza sistémica perpetua; también lo permite la militancia política de corte milenarista, dicho de otro modo, la militancia revolucionaria. De hecho esta opción es la única seria, pero acostumbra a ser muy peligrosa para la salud del personal y no creo que ahora haya demasiada gente dispuesta a perder vida y patrimonio si puede permitirse el lujo de pensar sobre dónde va a pasar las próximas vacaciones. Estamos en Occidente.

ANTES DE LA CUEVA, ANTES DEL MUSEO, el registro analógico ya existía instalado, por ejemplo, en un cráneo de protoneandertal de 430.000 años de antigüedad como los que

aparecen en Atapuerca. El dueño de este cráneo no era capaz de representar. Poseía algún tipo de comportamiento simbólico –al menos los neandertales tardíos lo tenían: enterraban a sus muertos– pero no reordenaba el mundo representándolo y explicándolo mediante lo que representaba del mundo al ordenarlo (pido perdón por la frase...), siguiendo así en el bucle infinito que hemos acabado llamando arte. Eso fue cosa de los cromañones, que siguen haciéndolo porque los cromañones somos nosotros. El cerebro de Altamira es el mismo que el cerebro de la física cuántica, la música dodecafónica y el iPhone. Parece, entonces, que las diferencias entre dos especies poseedoras de comportamiento simbólico, de las cuales una era capaz de representar el mundo y la otra no, son de estructura cerebral, neurológica. Nada más, ni nada menos. El cerebro neandertal favorece estructuralmente las áreas de la memoria sitas en su parte occipital y «descuida» las áreas frontales neocorticales reguladoras del lenguaje y el pensamiento abstracto, que alcanzan el nivel de desarrollo más alto en el nuestro. Todo indica que los neandertales tenían una memoria prodigiosa que les permitía llevar el conocimiento completo de la especie encima, literalmente, y no olvidar nunca nada, excepto por lesión o enfermedad. Sin embargo al no poder abstraer no podían representar. Traducir simbólicamente un mundo tridimensional a un equivalente analógico en dos dimensiones es un ejercicio de abstracción de mucho calado y comporta un paso evolutivo de dimensiones colosales. El «momento», compuesto por cientos de miles de años de evolución genética, en que uno de los nuestros marcó con la mano embadurnada de óxido ferroso la pared de una cueva, o la llenó delineando la forma de un mamut lanudo, constituye uno de los episodios más prodigiosos de la historia humana como especie, tan potente como definitorio de lo que somos y del lugar que ocupamos en el mundo. Los cromañones de Altamira no sabían que estaban haciendo arte tal como lo entendemos ahora, ni falta que les hacía. Basta con que lo sepamos nosotros. Constituye, en cualquier caso, el tránsito de la biología a la cultura, de los genes a los memes, y forma un molde o modelo de comportamiento (*behavior*) que hemos estado utilizando y repitiendo compulsivamente desde Lascaux, Altamira o la cueva de Chauvet, pasando por las iglesias románicas, las góticas, los palacios renacentistas, las casas de la gran burguesía, los museos generalistas y los de arte moderno hasta llegar, en esta era tan incierta como lo han sido todas las precedentes, a los museos de arte contemporáneo, un invento occidental socialdemócrata de posguerra

mundial que ha devenido universal. De hecho todos los ejemplos que describo son europeos, pero el mismo análisis es válido para cualquier cultura, aunque los únicos que tenemos una concepción del arte, particularmente el contemporáneo, como algo casi total y aparentemente autónomo en relación con los vectores de poder dominantes, somos los occidentales. Estos espacios simbólicos que existen como repositorios de las formas en que hemos interpretado el mundo pueden verse como copias virtuales de la cavidad craneal de donde han surgido. Son cerebros analógicos, ficheros, archivos (tan de moda) ordenadores exógenos no digitales de la especie. Es de esta manera como se ha descrito a veces la cueva rupestre, depositaria del arte a menudo llamado «parietal». Digo todo esto porque me fascina la idea de que el nacimiento del «arte» no sea cultural, sino biológico y neurológico; me fascina que la cultura haya sido la mejor excrecencia de la evolución genética, de la naturaleza misma, un accidente prodigioso del que tengo la suerte (o no) de ser cofrade.

LA LLEGADA DE LO EXTRAORDINARIO EN EL IMPERIO DEL GRIS. A principios de los años cincuenta Barcelona estaba cubierta de un pringue gris que se exhibía en las fachadas de todos los edificios de la ciudad. La gente vestía de gris y negro y no se duchaba a diario. Los automóviles, todos de entreguerras, eran negros con la única excepción de la mancha amarilla que regalaban los taxis de la ciudad, respiro que me hizo quererlos desde que tuve uso de razón. Sigo haciéndolo ahora cuando el futuro ya no está completo donde debería. Mi padre era dibujante de publicidad y artes gráficas, que era la manera como se designaba a los artistas comerciales cuando todavía no se había inventado el término *grafista*. Se las había ingeniado para conseguir varias revistas americanas que le llegaban con regularidad, cosa nada habitual ni fácil en plena autarquía franquista. El motivo principal era que le entusiasmaban las memorables ilustraciones a página completa que punteaban los artículos. Se trataba principalmente del *Saturday Evening Post*, *Look* y *Collier's*, cabeceras clásicas de la época, todas desaparecidas. Eran revistas semanales generalistas y había de todo: artículos sobre la guerra de Corea; reportajes sobre África, narraciones cortas de ficción de carácter bélico o romántico-amoroso; de gánsteres y mujeres fatales de escotes profundos y piernas largas que me hacían dormir cálido de entrepierna; de las guerras indias que libraba el Séptimo de Caballería en el sudoeste americano contra chiricahuas, apaches, mescaleros

y navajos; de las guerras indias que libraba Custer en el altiplano americano contra sioux, comanches, pies negros y shoshones; y mujeres, muchas mujeres de otro planeta, todo ilustrado a toda página y a todo color. Empecé a despertar al mundo exterior a través de esas imágenes que ilustraban artículos escritos en una lengua que no entendía pero sobre la que intuía que era la de los reyes del mambo, sentimiento reforzado por la llegada de la Sexta Flota estadounidense al puerto de Barcelona con su desajuste de tamaños y proporciones (los portaviones *Forrestal* y *Saratoga* eran unos gigantes que empequeñecían los edificios de la ciudad en la misma proporción en que la altura y forma física de los marinos yanquis empequeñecían a los hombres locales, más bien canijos y mal alimentados). ¿Qué maldición nos tenía en el lado pequeño de la Historia?

ACTAS DE LA MODERNIDAD EN PAPEL ULTRAMARINO. La imagen de lo extraordinario también se me hizo virtual gracias a los anuncios de coches a doble página en las fatales revistas de mi padre, «haigas» en la terminología local y popular de la época. En ellos se utilizaba la fotografía, pero lo más habitual eran ilustraciones hiperrealistas –«arte» en el concepto anglosajón del término aplicado a la publicidad– que para el niño que yo era entonces representaban el epítome de la excelencia, de lo extraordinario, de lo superior, de lo nunca visto, envuelto todo en una belleza lujuriente, de lacados perfectos, colores explosivos en confrontación directa con los armatostes que se veían en la calle de la Barcelona *post bellum*: pocos, negros y viejos (me repito, ya lo sé). Es muy difícil de explicar lo que estas imágenes pueden activar en el cerebro de un niño catalán de cuatro o cinco años, hijo de republicanos en los años de penitencia. Todavía es más difícil de entender para los que no lo han vivido. Lo que sí es claro es que el mayor éxito de Estados Unidos durante la Guerra Fría fue la campaña cultural y propagandística a nivel mundial emprendida por los servicios de inteligencia americanos tan bien explicados por Frances Stonor Saunders en su influyente libro *La CIA y la Guerra Fría cultural*. Nada le ha salido mejor a la CIA y a su brazo cultural, la Agencia de la Información de Estados Unidos (USIA), durante su existencia, que la brillante utilización política de la cultura americana, alta y baja, en comparación con el resto de su actividad estrictamente política y militar, donde ha cosechado una larga colección de torpezas monumentales y fracasos sonados. La pelvis de Elvis; los muslos de Marilyn Monroe; los pantalones tejanos; las aletas traseras de los Cadillacs Eldorado, Coupe DeVille o Biarritz del 48 al 59; el *Ritmo de*

*otoño: número 30* de Jackson Pollock... Todo ello es inseparable tanto de las bombas de Hiroshima y Nagasaki como de haber ganado la Segunda Guerra Mundial y salir del lance siendo el país productor del 45% del PIB mundial. El éxito de la cultura americana en la posguerra no tiene precedentes, empezando por el conocido papel de los tejanos Levi's y del jazz como símbolos de rebeldía contra el comunismo brezhneviano en la propia Unión Soviética, y estos son solo dos ejemplos entre cientos. La excelencia es un atributo que quisiéramos identificar, en la tradición griega clásica, como un bien moral.

Desgraciadamente no lo es, es amoral como lo es una pistola, todo depende de cómo y para qué se usa. En este sentido, la campaña americana de propaganda en el terreno de la cultura, en los treinta años que siguieron al final de la guerra, fue un portento de inteligencia amoral, una lección de excelencia operativa e intelectual propia de gente brillante al servicio de una idea, la suya, que el resto del mundo, especialmente Europa, se tragó entera ante los torpes ejercicios de contragolpe de la Unión Soviética. Toda la vida el ser comunista se ha hecho a base de convencimiento ideológico puro y duro, no por la capacidad de seducción de la galaxia iconográfica producida por el socialismo real. La izquierda histórica, teniendo todos los números para poder cambiar el mundo a base de verbenas de San Juan, consiguió ser tan aburrida como la vida misma de todos los proletarios que tenía que salvar. Un Trabant no le aguanta una vela a un Ferrari. Ya sabemos que los Ferraris son para los millonarios explotadores y extractivos; el fallo fue que no hubiesen podido ser para todo el mundo. Y quien dice un Ferrari dice un buen traje o unos buenos zapatos, de los que se adaptan al pie como un guante para saltar sobre los pedales de un deportivo como se hace sobre los de un piano de cola Bernstein Grand, en lugar de tener que bregar con un par de botas militares despellejantes y ropa interior de papel de lija. Que Italia es un país de novela se demuestra por haber sido el único del mundo donde se podía ser millonario, aristócrata y comunista al mismo tiempo sin despeinarse.

EL PODER TRANSFORMADOR DE LA SOLEDAD. No me gustaba el país en el que había nacido. No me gustaba lo que veía. Decidí crear uno nuevo y empecé a dibujarlo, un caso clásico de apropiación por manipulación simbólica. Lo dibujaba todo, hasta el papel moneda en dólares, pasando por los vehículos de policía, ambulancias, camiones, coches de lujo, de carreras, aviones, barcos mercantes, de guerra. No dibujaba edificios,

supongo que porque pensaba que con dinero y coches no necesitas vivir en ningún sitio en particular, o quizá porque la ciudad que no dibujaba era mi habitación infantil que necesitaba únicamente ser llenada de esenciales: coches, billetes y las *pin-ups* pelirrojas en bikini de leopardo de los calendarios del *Saturday Evening Post*. Esto último quedaba fuera de mi ámbito de control personal, porque eran propiedad exclusiva de mi padre y estaban colgadas en su estudio con la complicidad cachonda de su mujer, mi madre, la rubia del 8º 2ª.

LOS MODELOS GEOLÓGICO Y ARQUEOLÓGICO DEL CEREBRO HUMANO. Ambos son modelos metafóricos, naturalmente, pero en el primero y más analógico de los dos su estructura se nos muestra en capas de sedimento evolutivo parecidas a las que se observan en el estudio de la corteza terrestre. En términos generales, a medida que se profundiza en dicha corteza más antiguas son las capas que la forman. Algo parecido sucede con los estratos de hielo de los polos. En el cerebro humano se presentan, según Paul MacLean –que fue geólogo antes que neurólogo–, tres franjas evolutivas cada una de las cuales es un peldaño progresivo o regresivo con respecto a las otras dos; en realidad se puede decir que cada una de ellas constituye un cerebro por derecho propio aunque cableado con los otros dos. La base de este modelo, también conocido clínicamente como el Triune Brain Model (Modelo trino y uno), es eminentemente científica. El estrato más antiguo (y profundo) es el complejo R, sito junto al hipotálamo y que compartimos con los reptiles y los peces; el siguiente e intermedio es el sistema límbico, que compartimos con el resto de los mamíferos, particularmente los felinos; y el último, el más superficial y reciente, es el neocórtex, que compartimos con el resto de los primates y los mamíferos marinos y llega a su máximo desarrollo evolutivo con nosotros. Regula, entre otras cosas, el lenguaje y el pensamiento abstracto. El modelo arqueológico, en cambio, es exclusivamente literario y metafórico, en relación con una función específica del cerebro que es la memoria. Nos parece natural visualizar el acto de recordar como un descenso, una inmersión a las profundidades de lo vivido, cavar hasta llegar a aquello que buscamos y revivirlo mediante una combinación de recuerdos reconstruidos (siempre subjetivos) y de fabulación literaria, porque hay una parte de verdad a la que solo se llega a través de la ficción informada. La memoria, igual que la historia, no puede existir si no se narra –lo que equivale a decir que depende del

lenguaje discursivo— y la propiedad de esta narración (o la lucha por conseguirla) es un hecho eminentemente político (me sigo repitiendo, ya lo sé), tanto en el ámbito colectivo como en el individual, que es el que nos interesa aquí.

#### EL COLECCIONISTA, EL TRAPERO, EL MUSEO Y LA OFICINA DE OBJETOS EXTRAVIADOS.

Hay personas que lo guardan todo, otras que coleccionan cosas: máquinas, sellos, monedas, chapas de cerveza, piedras; hay quien colecciona arte o zapatos. En realidad el deseo que subyace en cada acumulador de sedimentos, humanos o no, es el deseo de poseerlo todo para poder reordenar el mundo de una forma que tenga pies y cabeza, según la obsesión del interesado. Benjamin se refería al aura del objeto artístico pero no hablaba del aura de los objetos ordinarios re-contextualizados por la pulsión del recolector. Duchamp ajustó algo la parcialidad benjaminiana con los *readymades*. Ninguna elección es neutra. Toda elección es el intento de colmar una carencia. Todo viene de algo, de algo primigenio, de un momento en el que ese algo se quebró y te pilló con la guardia baja porque eras inocente. Solo se es inocente en la niñez. Por lo tanto, la venganza de ciertos adultos consiste en poseer el mundo para reconstruirlo, según unas necesidades específicas e ineludibles —no necesariamente conscientes—, como un acto de rebeldía fáustica. En toda acumulación, en toda colección hay un estado latente de totalitarismo que en el caso del arte se canaliza y desactiva mediante la propia actividad creativa. Morse Peckham decía que la función del arte era la de ofrecer un campo de experimentación radical que, de darse en la política, dejaría el mundo en llamas. En el arte, en cambio, lo podemos probar todo y no se muere nadie, o casi nadie. Una revolución social es lo contrario, va en serio en el sentido oscuro del término, y su poder destructivo es monumental. Pero volvamos al aura del objeto, al de una granada de mano republicana encontrada en el antiguo campo de batalla del Ebro, por ejemplo. La carga emocional y evocadora de un objeto así, para cualquiera que lea el periódico, tenga un poco de imaginación y piense que es crucial el conocimiento de la historia, es de una potencia incomparable. Lo mismo puede decirse de una lata de conserva rusa con la llave de apertura todavía colocada en el centro de la espiral formada por la tapa retorcida, como retorcida quedó la historia de España desde el día de la apertura de la lata hasta ahora. Todo está allí, como lo está en *El gran vidrio* de Duchamp o en las pinturas parietales de la cueva de Chauvet. Se trata solo de cambiar el ángulo de



acercamiento o la distancia focal de la mirada para entender que el museo, tanto de arte como de cualquier cosa, es una gran oficina de objetos perdidos cuya recuperación y conservación ha servido para entender el mundo en el que vivimos. Todo está, de una forma u otra, roto, fragmentado, como lo está el cuerpo de un soldado herido en combate o de una víctima de coche bomba. Los museos emocionan a todo aquel que sabe reconocer el esfuerzo y el dolor incrustado en su colección, en el aura benjaminiana de cada uno de los objetos que cobija. Los que cuestionan el museo como institución son huérfanos de la Historia, no se han enterado de nada.

ARTE SILVESTRE (RUSIA). Una historia de hace veinte años largos. En un viaje a Rusia a principios de los noventa fui a visitar el Museo de Artillería de San Petersburgo, antes Leningrado. Buscaba el coche de Lenin y no me salía por ninguna parte. Lo encontré allí. Como iba de visita oficial me recibió el director del museo, un teniente coronel en activo acompañado por varios oficiales de menor rango pero de más edad. El hombre estaba en aquel momento en la cuarentena. Muy serio de entrada, se fue relajando a medida que se daba cuenta de que yo sabía bastante de la historia de la Unión Soviética, de la Revolución, de la Segunda Guerra Mundial y de temas militares en general. También ayudó que le diera las gracias, como representante él del ex Ejército Rojo, por haber ganado la Segunda Guerra Mundial en Europa. Acabamos comiendo juntos y me contó lo siguiente: «El comunismo me hizo quien soy. Me educó, me dio una carrera de prestigio, me enseñó a ver el mundo desde una óptica socialista, y yo lo acepté sin reservas. Pero un día, de la noche a la mañana, me dijeron que me olvidara de todo, que el comunismo en Rusia había acabado, que todo había sido una gran mentira y que había que adaptarse a los nuevos tiempos aunque no supiéramos de qué iban esos tiempos nuevos. Yo estoy dispuesto a aceptar que Stalin fue una muy mala persona –me dijo– y el comunismo de Brezhnev y compañía un cúmulo de mediocridad y corrupción, ¡ojo, Jruschov no!, pero es nuestra historia en el siglo xx, terrible pero también heroica, cuando llegamos a ser una potencia mundial. Perderla sería una tragedia. Por esa razón en lugar de presentarme voluntario para servir en Afganistán, con mejor paga y más oportunidades de promoción, me presenté al cargo de director de este museo, porque pensé que si no lo hacía yo no lo haría nadie.» Nos despedimos emocionados con el puño izquierdo en alto. En ese extraordinario museo que ocupa un gigantesco cuartel (como todo en Rusia) del siglo

xviii, vi un sinnúmero de instalaciones de arte que no sabían que lo eran, como por ejemplo un cañón de campaña que, durante el cerco, había recibido un impacto directo de una batería alemana, matando a toda la dotación y dejando el cañón retorcido y abierto como una orquídea. Alguien había dejado anónimamente flores a su lado. En un espacio no accesible a los invitados oficiales extranjeros y fuera de la vista del público guardaban todo el botín que se sacó de la Cancillería de Hitler en Berlín en 1945, incluido el vestuario de Hitler y Eva Braun, como se supo unos años más tarde cuando finalmente levantaron el secreto. Estuve de pie charlando al lado de la puerta que daba acceso al sarcófago de Tutankamón sin saberlo. Hubiese dado lo que fuera por ver aquella sala. Probablemente la mayor obra de arte de contenido histórico en la disciplina de la instalación multimedia jamás realizada por el Arma de Artillería del ejército soviético.

ARTE SILVESTRE (ESPAÑA). Otra historia parecida, y anterior a la que acabo de contar. En la segunda mitad de la década de los ochenta pasé por Madrid y fui a visitar el antiguo Museo del Ejército, junto al Prado. Era un museo muy interesante en el que no se había movido nada desde su fundación en la inmediata posguerra. Se podía ver, por ejemplo, el micrófono que Queipo de Llano utilizó desde Radio Nacional de España en Sevilla para aterrorizar a la población del otro lado del frente, en el primer uso de la radio como arma de guerra psicológica de la historia. Uniformes de Francisco Franco junto a las gafas de Mola, rotas en el oportuno (para Franco) accidente de aviación que le costó la vida (a Mola). Pero lo que era realmente impresionante era una gran sala, desaparecida con el museo, en la que había solo tres objetos: el coche de caballos, cosido a tiros, en el que iba el general Prim cuando atentaron fatalmente contra él en la calle del Moro de Madrid, en 1870; el automóvil americano marca Marmon, igualmente cosido a tiros, en el que se desplazaba el presidente Eduardo Dato, mortalmente herido por anarquistas catalanes, también en Madrid, en 1921; y el coche Dodge 3700 en el que viajaba el almirante Carrero Blanco junto a su escolta cuando fue asesinado por ETA en 1973, una vez más en Madrid, arrugado como un paquete de Marlboro vacío. 150 años de la historia política de España mostrada y activada con tres objetos, solo tres, puestos en escena por un militar anónimo obedeciendo órdenes. Esta deslumbrante instalación, una obra maestra de esta disciplina, habría querido hacerla yo, pero se me adelantaron. Lo tiene todo, incluido mi vocabulario personal del automóvil (con precursor incluido, el

coche de caballos) como vehículo ideológico repositario de poder; violencia política cubriendo todo el arco ideológico de los siglos XIX y XX en España, y el aura impagable del objeto como testigo de la Historia. De pequeño aprendí a hacer pólvora, con la que volaba coches de juguete para pasmo de mis compañeros de pandilla.

LA GUERRA Y LOS HOMBRES. Un gran misterio este que me ha acompañado desde siempre. No soy pacifista. A Hitler y a Mussolini se les borró del mapa a la brava. Ojalá hubiésemos sido capaces de hacer lo mismo con Franco. Nuestras biografías serían, sin duda, muy distintas de lo que han sido. Todos los hombres de la generación de mi abuelo que frecuentaban la casa de Viladecans los fines de semana eran republicanos veteranos de la guerra de España. Todos represaliados; algunos, como mi abuelo, con largas penas de prisión; otros pasados por los campos de concentración del sur de Francia y alistados al maquis francés durante la Segunda Guerra Mundial; incluso uno que fue espía de los aliados en Andorra y tenía como misión el rescate de pilotos de caza americanos e ingleses derribados por los alemanes sobre la frontera hispano-francesa, para hacerlos llegar de nuevo a Inglaterra vía España y Portugal. Todos rojos. Todos ellos con historias que contar que me fascinaban. Eran hombres que habían tenido experiencias que los situaban por encima del resto, de la generación de mi padre, por ejemplo, que no llegó a combatir. Eran otra cosa. Eran como los americanos de las historias que aparecían en el *Saturday Evening Post* luchando en Corea contra norcoreanos y chinos. De niño no podía darme cuenta de que mi abuelo y sus amigos tenían más que ver con los chinos que con los soldados americanos que los combatían, eso vendría luego. Para mí entonces eran iguales, tipos duros y valientes capaces de arrear con lo que les echaran. Peleaban intrépidamente contra el enemigo, el que fuera, porque así son las cosas, mientras las mujeres les esperaban en la retaguardia o les cuidaban las heridas en los hospitales de campaña. Siempre hay un enemigo, nunca falta, los fabrican a porrillo. Mientras, el niño que yo era entonces jugaba a la guerra (todo se enseña y todo se aprende) con las figuras de soldaditos americanos, japoneses y alemanes y con los cowboys e indios de plástico que han quedado deformados por el paso del tiempo, como se deforma el tiempo mismo al transcurrir, de tal manera que recordar acaba siendo visualizar el recuerdo como el reflejo de un espejo de feria. Más tarde, con las cuestiones políticas e ideológicas en su sitio, la necesidad percibida y asumida de una revolución mundial que acabara con el

capitalismo (qué cosas, ¿verdad?) siguió reforzando un ideal violento y masculino en la figura del guerrillero de los ejércitos de liberación nacional, aunque para entonces la presencia de mujeres en el frente empezaba a ser conspicua en la izquierda combatiente en todo el mundo. Ahora los chinos, para entendernos, eran los buenos y los americanos que combatían en Vietnam los enemigos a barrer como también había que barrer en España, todavía, a Franco y sus secuaces. Los únicos que lo hacían de forma expeditiva desde que Carrillo ordenara abandonar la lucha armada por un lado y se acabara a tiros con la guerrilla urbana anarquista por otro a mediados de los cincuenta, eran los hombres y mujeres de ETA. Muchos los admirábamos, antes de su deriva indiscriminada, antes de Hipercor, del terror descerebrado a mansalva. Esto ahora no se puede decir, claro. El poder ha conseguido confundir las cosas para que en democracia valga todo menos la violencia en manos de la ciudadanía; la violencia solo puede estar en manos del poder que la usa para defenderse justamente de la ciudadanía cuando esta se cansa de tanta falsedad y sevicia. Al final la democracia ha acabado siendo el mayor desactivador social jamás inventado, un pasatiempo lucrativo para jugadores de ventaja, estafadores bien alimentados y trileros de traje a medida.

HUESOS ESPARCIDOS Y MUNICIÓN ABANDONADA. En Berlín, durante la segunda mitad de los años ochenta en que viví allí, cuando se iniciaba la construcción de un nuevo edificio o se hacían obras subterráneas para el tendido eléctrico o para el suministro de agua, se colocaban unos letreros bien visibles que decían «*Achtung, Bomben*» (Atención, bombas) y no iban en broma. Los bombardeos de alfombra aliados durante la Segunda Guerra Mundial eran de tal densidad que se ha continuado extrayendo munición sin explotar desde entonces. Y no solo munición. En un radio de cien kilómetros a la redonda desde el centro de la capital se han estado recuperando una media de mil cadáveres al año ininterrumpidamente desde 1945. Lo mismo está sucediendo en España, por accidente y a otra escala, pero en modo alguno cuestión menor, con munición y huesos de la Guerra Civil. En el Ebro es constante y si no aparecen más es por la falta de ganas de enfrentarse de una vez por todas con los restos de este capítulo de la historia de España. Un verano de los años ochenta, recuerdo que se declaró un incendio forestal en el área de Gandesa y al principio los bomberos no pudieron acercarse a las llamas, dado que el intenso calor generado por el fuego empezó a activar proyectiles de artillería no

explotados, volviendo a la vida un fantasmal campo de batalla que había permanecido inerte y vacío de combatientes durante casi medio siglo. Lo vi en televisión. Una vez, andando por el monte ya entrado este siglo me topé cerca de Corbera d'Ebre, también después de un fuego forestal, con una pelvis apoyada contra el tronco de un árbol rodeada de varias granadas de mano Lafitte detonadas. Los traumas dejan rastros profundos que pueden esconderse en el subconsciente pero nunca desaparecer. Es suficiente la colilla mal apagada de un encuentro fortuito, un lugar, un olor, una palabra para que todo deflagre con la fuerza de antaño. Todo deja rastro, todo imprime carácter y es más poderoso que la voluntad de olvidar, algo que solo les resulta fácil a los idiotas desprovistos de imaginación. Yo no sé olvidar y vuelvo al aura de los objetos que he ido encontrando a lo largo de los años en mis paseos por el valle del Ebro, por las sierras de Pàndols y Cavalls. No me interesan las bombas ni las armas tanto como las cucharas dobladas para poder colgarlas del cinturón, las latas de conserva noruegas, mexicanas, rusas, checas, las boquillas de pipa, las cantimploras, las escudillas, los zapatos o unas medias de seda que encontré en el sótano de una casa bombardeada en el pueblo viejo de Corbera d'Ebre, el Belchite catalán. Ojo, hubo dos piernas enfundadas en las medias de seda de Corbera; ojo otra vez, cada lata vacía es una refacción consumida con prisa en la trinchera por un hombre joven que quizá sobrevivió a la guerra, o quizá murió con esa comida noruega, mexicana, rusa o checa a medio digerir en el estómago. Mi tío abuelo Isidoro cayó allí, no se sabe dónde, muerto no tanto por causas ideológicas sino por la crueldad de una mujer banal cuya traición le empujó al frente. Quiso curarse allí y solo duró una semana. Entre tanta munición sin estallar mientras desayuno tengo un pensamiento para los granjeros de los campos de Flandes que tienen que blindar los bajos de sus tractores para evitar una muerte segura si golpean por azar una carga dormida allí desde la Primera Guerra Mundial de la que ahora se cumple un siglo. Cada lata de comida en conserva, abierta y oxidada, encontrada en el antiguo frente del Ebro es más importante que todas las declaraciones que puedan hacer los políticos de pacotilla de este país conformado a su imagen y semejanza. Una cantimplora encontrada en el antiguo frente de Teruel es más importante que todo mi trabajo junto. Cualquier sedimento de la guerra que todavía yace en la tierra es una verdad mayúscula, más verdad que esta democracia de chichinabo, más verdad que todas las grandezas nacionales, porque esas grandezas son construidas por los que no combaten, por los

viejos que mandan a los jóvenes a que mueran por ellos. Ni los líderes del independentismo catalán ni los líderes de la España Una morirán combatiendo, si se llega a dar el caso.

EL ANETO Y EL ASESINATO DE TROTSKI. Subir el Aneto en solitario, es decir, sin ir encordado por el glaciar no es moco de pavo. Si además uno tiene dieciséis años y solo un par de chirucas sin grampones y un simple piolet como todo equipo, es una proeza que, si no acaba en tragedia, es porque aquel día no tocaba. Siempre he odiado la montaña entendida como una actividad de pecho y cojones entre hombres. Por eso odiaba también ser *boy scout*, una organización paramilitar dirigida por adultos vestidos de niño. Mi «patrulla» salió muy temprano, justo cuando empezaba a clarear, con la idea de llegar al glaciar cuando aún no le había empezado a dar el sol y la nieve estaba sólida, con una costra de hielo que se rompía con el peso del cuerpo y hacía más fácil caminar sin resbalar, siempre encordado. Con el sol empezaba a deshacerse y el peligro de pérdida de pie, incluso con grampones, era alto. Si sucedía, te aguantaban tus compañeros de cordada, que evitaban que te fueras directo a la grieta que había al fondo del glaciar, unos cuantos cientos de metros más abajo, en un ángulo de inclinación (y caída) de la hostia. Los del pecho y cojones imprimieron un ritmo de marcha que yo no quería mantener y lo dije. No tenías ni tiempo de admirar el paisaje. La respuesta fue que si no quería seguir el ritmo me volviera al refugio y dejara de dar la brasa. Ellos prosiguieron a base de gónadas y yo me quedé solo, pero en lugar de volverme descansé un rato y me puse en marcha de nuevo a mi ritmo, con mis chirucas de pena, sin cuerda ni grampones, ayudado de mi piolet. Llegué al glaciar sobre las once de la mañana con el sol dándole ya de lleno y la nieve bastante líquida en superficie. Otros grupos torácico-genitales me pasaban por arriba o por abajo (el puto glaciar parecía caer en vertical) y me hacían señales de que no continuara. O, peor, que me uniera a ellos en plan turbo. No les hice caso y seguí solo. Al cabo de un buen rato, no recuerdo lo que tardé, llegué al otro borde del glaciar y empecé el último tramo en roca hasta la cima. Cuando mis compañeros me vieron llegar se les bajó la sangre a los pies, blancos como la nieve se quedaron al darse cuenta de que había llegado hasta la cumbre en unas condiciones de seguridad inexistentes y de que estaba vivo de milagro. Abandoné los *boy scouts* al poco tiempo, pero conservé el piolet hasta hoy día con una modificación relativamente

reciente, a saber, un corte para reducir la longitud del mango, según lo que se sabe sobre un asesinato político de gran trascendencia. Me refiero al asesinato de León Trotski a manos del catalán Ramón Mercader, crimen ordenado por Stalin en 1939 para deshacerse de una vez por todas de su principal rival, que se empeñaba en cuestionarle su usurpación de la categoría de heredero político-ideológico de Lenin. Trotski reclamaba, con razón, esa herencia para sí. Del asesinato se sabe todo, pero lo que sigue siendo un misterio insondable, al menos para mí, es el asesino. Ramón Mercader era hijo de Caridad Mercader, una mujer que, si la hubiesen dejado caer entre las furias y bacantes de la Grecia clásica, las hubiera espantado. Era temible y su hijo también. Guapo, atractivo, un duro de manual, veterano de la guerra de España. Hizo su trabajo con una frialdad glacial armado únicamente con un piolet escondido bajo la gabardina (por eso le cortó el mango). No quiso utilizar una pistola porque el ruido del disparo le hubiera delatado al instante; matar a cuchillo de un solo tajo sin que la víctima grite es complicado, de ahí que se decidiera por un golpe contundente de piolet en vertical a la cabeza de Trotski. Falló a medias, claro, y lo pillaron allí mismo. Pero a mí lo que más me fascina, porque es un ejemplo insuperable de maldad diabólica extrema, es la forma en que consiguió meterse dentro del círculo íntimo de Trotski. El planteamiento parece simple: seducir a la secretaria americana del líder revolucionario, Sylvia Ageloff, y mantener una relación amorosa –¡de meses!– con ella, sin que la mujer sospechara nunca de su amante. Es decir, Mercader tuvo que ser extremadamente convincente produciendo erecciones a toque de corneta, utilizadas con la suficiente ternura para que su pareja se comiera el engaño sin advertir nunca la menor impostura. Follarse con ardor amoroso a una mujer a la que se desprecia como enemiga política y traidora al ideal comunista, tal como lo entendía Stalin, es algo superior a mí, me desborda. Dicho de otro modo, Mercader era un monstruo que consigue ponerme los pelos de punta. Y cogida por los pelos es esta interrelación delirante de un piolet con la muerte en dos versiones, la deliberada y la accidental, el asesinato de León Trotski y la ascensión al monte Aneto de un chaval de dieciséis años que realizó una proeza sin darse cuenta. De haberlo hecho –darse cuenta– no lo habría contado. Muchos revolucionarios se abandonan a las procelosas aguas de la historia porque no saben lo que les espera y, una vez en el agua, ya no pueden parar de bracear porque bracear se convierte en la Causa.

LAS PINTURAS DE MI PADRE no son gran cosa porque están hechas por un aficionado sin formación. Mi padre nació y creció en una familia muy pobre de emigrantes andaluces que no pudo darle estudios. Lo intentó todo. Estudiar Bellas Artes en la Llotja de Barcelona; estudiar música, cosa que hizo. Pero cuando, después de siete años de solfeo, llegó el momento de alquilar un piano para hacer prácticas de instrumento y le fue a pedir a mi abuela Paca el dinero que tenía ahorrado, resultó que ella se lo había gastado en comida para alimentar a la familia. Intentó escribir poesía y el único libro que finalizó es un incunable, porque es único y escrito a mano –hasta la introducción se la hizo él mismo– y ni por esas. Había empezado a trabajar a los once años y continuó haciéndolo hasta que murió. Y, sin embargo, mi primera toma de contacto con el arte fue él, cuando en los fines de semana en la casa de mi abuelo materno en Viladecans se ponía a pintar bodegones, paisajes o, en momentos de arrebató, algún desnudo de mi madre que revolucionaba a medio pueblo. Y hablaba de Picasso, de Miró, de Dalí, incluso de Tàpies, al que no entendía pero al que acabó imitando. Lo que quiero decir con esto es que el deseo artístico no se transmite necesariamente desde la excelencia propiamente plasmada, sino desde el patrón conductivo que comporta ser capaz de representar, de transformar la realidad circundante en algo singular que solo pueden hacer unos pocos, aunque no lo hagan demasiado bien. En el círculo familiar mi padre era el único que pintaba para admiración del resto, incluso de su suegro, el valiente republicano a quien le gustaba mucho Dalí, a quien conoció personalmente, porque «cuando pintaba un pedazo de pan parecía que pudieras comértelo». Picasso y Miró, en cambio, le parecían unos fantoches irredimibles. Todo esto para decir que lo realmente fundamental del arte, desde un punto de vista antropológico o desde el punto de vista del comportamiento humano, que viene a ser lo mismo, no es que el arte que se haga sea necesariamente excelente, sino que se haga y punto. En la Edad Media, según Arthur Danto, era más importante que un San Antonio fuese reconocible a que estuviese bien pintado, de ahí que todos los San Antonios aparecieran acompañados de un cerdo, por si acaso, y el cerdo hacía al santo sin ningún género de dudas. Es lógico pensar, pues, que la búsqueda de la excelencia fuese una consecuencia de la competencia entre artistas para conseguir más encargos, aunque lo que le importara al obispo fueran otras cosas (en eso seguimos igual). Es en el Renacimiento cuando las cosas cambian y la calidad estética percibida retinalmente a caballo de la semejanza con el mundo natural (el «¡Habla!» de



Miguel Ángel...) entra en juego, aunque la culpa de eso se la repartan los griegos y los romanos del periodo clásico. Total, una reinención de rueda clamorosa.

LOS GRIEGOS CLÁSICOS creían que los truenos eran los pedos de los dioses que, aunque inmortales, no habían prescindido de un metabolismo humildemente humano. Lo crucial es poder explicar las cosas, como sea. Su verosimilitud es secundaria. De hecho aún hoy se sigue asociando el estruendo con el poder ilimitado de los dioses de turno, ahora mortales pero poseedores de unas ventosidades prodigiosas capaces de acabar con el planeta entero. Del trueno al arma nuclear pasando por la pólvora, he aquí la evolución del *blast power*, de la explosión transideológica como manifestación del poder absoluto. Hace muy poco tiempo, en términos evolutivos, que somos «científicos»; hasta la irrupción hegemónica de la ciencia hace unos pocos siglos la única metodología disponible para explicar el mundo y nuestro lugar en él fue la manipulación simbólica (ya sé que me repito y lo hago adrede para que este texto lineal sea lo más esférico posible), con la interpretación mágica de la realidad observada empíricamente, la fabulación, la imaginación deductiva sin referencias de ningún tipo, aparte de lo percibido y vivido a secas. Si no se dispone de conocimiento se inventa la explicación y se explica la invención porque sin ello es imposible estar en el mundo. No se puede existir en un estado de desconocimiento absoluto de las cosas, sin unas normas interpretativas que den sentido a la experiencia. Sin respuestas se muere. En esta necesidad dictada por la biología reside el origen de los mitos, de las religiones, del arte, de la medicina animista, de las cosmogonías y el comienzo de la astronomía. De la propia ciencia, se puede decir con fundamento.

EL BUCÉFALO BIÓNICO. La velocidad de un humano a la carrera en buena forma, sin ser atlética, es de 10 km/hora. Es velocidad biológica y de ahí no pasamos a menos que nos agenciamos un multiplicador externo. Los humanos somos buenos con estas cosas y pronto domesticamos a los equinos con quienes hemos tenido una larga relación de cooperación mutua desde hace milenios. La utilización del caballo como medio de transporte individual y plataforma de combate multiplicó por cinco nuestra velocidad biológica, con sus evidentes ventajas, monopolizadas por las clases dirigentes a quienes la velocidad punta ha pertenecido siempre. Con la Revolución Industrial se desarrollaron

tecnologías que desembocaron en el motor de combustión interna alimentado por fuel fósil que, acoplado al coche de caballos y sus cuatro ruedas, se convirtió en el automóvil que todos conocemos y que ha cambiado la fisonomía del planeta y de las ciudades de una forma radical en poco más de un siglo. Algo extraordinario que estamos pagando con unos niveles de polución urbana insostenibles, por citar solo un ejemplo de los muchos y graves problemas que existen. Pero el automóvil es potente en el sentido metafórico de la palabra porque se ha transformado en un símbolo del triunvirato formado por la velocidad asociada a la libertad de movimiento sobre grandes distancias, al concepto moderno de progreso y a la economía capitalista. En los países del comunismo real la posesión privada del automóvil prácticamente no existía y los coches rápidos y lujosos eran atributos exclusivos de la *nomenklatura*, de la misma manera que los aviones más rápidos son los de combate y pertenecen al Estado. Me sorprendía, teniendo en cuenta su impacto cultural, industrial y ecológico, que hubiera una presencia más bien endeble del automóvil como contenido en la mejor literatura, arte plástico o cinema; obras equiparables a *Senderos de gloria*, *Ulises*, o el *Guernica*, por ejemplo, en las que el coche fuera el eje, el palo de pajar de la obra, tratándose de un producto tan significativo, como mencionaba, de la cultura social del siglo xx (en el primer mundo, como se le llamaba antes). En realidad no es extraño que sea así, dado que el arte necesita de elementos que puedan ser reducidos al terreno de lo simbólico para que el resultado funcione justamente como arte. Sin embargo, con el automóvil esto es muy difícil de conseguir porque el vehículo ya es en gran medida irreducible, ya es un símbolo potentísimo por derecho propio y su maleabilidad metafórica está severamente coartada. También porque los artistas no acostumbran a saber mucho de evolución biológica (1), medicina plástica reconstructiva y diseño de prótesis (2) y, finalmente, teoría militar (3).

- (1) Durante la casi totalidad de nuestra existencia como especie dependimos exclusivamente de la evolución biológica basada en el método espontáneo de la prueba y el error para ir perfeccionando la materia prima de los genes y llegar de esta forma a ser lo que somos. Eso fue así justamente hasta la aparición de la cultura. De la misma manera que el motor radial de pistón Pratt & Whitney R-2800, llevado por el avión de combate norteamericano F4U Corsair en la Segunda

Guerra Mundial, fue el cénit de los motores radiales de hélice desde el principio de su historia y que, llegados a ese punto, no se podía seguir desarrollando sin generar aberraciones morfológicas que habrían engendrado un monstruo inservible –de tal manera que la solución evolutiva fue el motor de reacción, una mutación colosal–, en el caso de nuestra especie la cultura nos libró de las aberraciones morfológicas, como, por citar algún ejemplo, que las hembras desarrollasen una amplitud de caderas que las habría incapacitado para moverse, a cambio de poder acomodar, durante el parto, las enormes cabezas necesarias para encapsular de la peor manera un cerebro varias veces más grande que el actual, capaz de gestionar la continua expansión exponencial de nuestras necesidades de conocimiento. Los genios cabezones tampoco habrían sido grandes corredores al tener el centro de gravedad corporal en un lugar absurdo. En lugar de hacer las cosas así, a base de millones de años de evolución genética, inventamos el ordenador y seguimos jugando al fútbol. Desde hace medio millón de años la evolución cultural ha sustituido a la evolución biológica, o dicho de otro modo, evolucionamos con memes, no con genes. La biología se ha culturalizado.

- (2) El origen de la cirugía plástica no tenía nada que ver con la belleza, sino con la necesidad de reconstruir los tejidos orgánicos destrozados por accidentes laborales o heridas de guerra. Después de la Guerra de Secesión americana se manifiesta una gran preocupación por el tema dada la enorme cantidad de hombres jóvenes desfigurados y por ende incapaces de encontrar pareja. Pero cuando el problema alcanza masa crítica es después de la Primera Guerra Mundial debido a la dimensión de la carnicería, que también permite, por la gran riqueza experimental que eso comportaba, desarrollar técnicas cada vez mejores y más seguras de reconstrucción, por ejemplo, facial. Las prácticas de reconstrucción plástica consisten básicamente en paliar los efectos visuales de un evento o accidente grave de forma que la víctima pueda recuperar una vida social más o menos normal. Es un concepto adaptado también a la eventualidad del accidente automovilístico, a la propia máquina. Aunque el daño más importante y su reparación sean internos, es fundamental que la carrocería quede completamente restaurada, porque es lo más evidente a la mirada externa,

consiguiendo así la atenuación del trauma. En otro plano complementario podemos asegurar que el propio automóvil es una prótesis del cuerpo humano *in toto*, como una expansión espacio-temporal de dicho cuerpo, que lo abraza completamente magnificando sus capacidades naturales y añadiendo, además, gratificación emocional y estética, confort ambiental, placer físico, proyección de poder adquisitivo y símbolo de poder sexual (masculino). Podríamos añadir que el automóvil es una máquina antropomórfica que adquiere su energía y procesa su alimento de origen orgánico (fuel fósil) como lo hace el cuerpo humano, por combustión interna.

- (3) Ya sabemos por Paul Virilio de la íntima relación de la velocidad con el poder económico, político y militar. La velocidad elimina el espacio, moldea el tiempo percibido y anula el tiempo diacrónico o histórico que hasta hace muy poco estaba condicionado por la biología, su ciclo temporal y la velocidad de desplazamiento animal. La tecnología al servicio del poder ha cambiado todo eso, tal como el mariscal de campo alemán Guderian revolucionó hace dos días, en 1940, el escenario bélico tradicional –en el que lo más rápido era un caballo al galope– con el concepto de *Blitzkrieg* (guerra relámpago mecanizada). Lo que más se parece a un coche de carreras de Fórmula 1 es un avión de caza, o al revés. Ambos son monoplazas; ambos son las versiones más rápidas de su género; cada carrera es un encuentro hostil en el que solo gana uno. La velocidad, que es la quintaesencia de la tecnología, es un elemento fundamentalmente agresivo en un entorno competitivo (de acuerdo, poder transportar un órgano para trasplante cientos de kilómetros en un avión a reacción y salvarle la vida a un paciente no es un acto hostil ni competitivo, pero se beneficia de tecnología originalmente militar como nos beneficiamos cada día del vídeo, la realidad virtual o internet, que se iniciaron también como proyectos militares suavizados con el término de tecnologías binarias o militar-civiles). Si partimos de la base de que ha de haber un modo de recuperar la historia para que el presente no sea un simple trámite y haya posibilidad de futuro, entonces la supervivencia de todas las máquinas *dromológicas*, entre las que se encuentra el automóvil, tiene fecha de caducidad, y cuando esto suceda todos los puntos de la Tierra volverán a estar lejos.

EPÍLOGO, COMPENDIO, SÍNTESIS. No hay.

©Francesc Torres, 2017