



Prólogo

Lo que vimos, lo que no vieron. Lo que vieron, lo que no vimos*

Estrella de Diego

I. Baile, el baile

A cualquiera que se le cuente, seguro que se acuerda porque tenía algo de regreso a destiempo a un pasado demasiado lejano; rostros retocados que hablaban del paso de los años; regreso incluso de aquellos que juraron no regresar nunca.

Estaban colocados en fila para el «besamanos», caras tan familiares, actores de sí mismos en la fotografía del periódico, en el reportaje televisivo. Saludaban a los anfitriones: «¡Muy simpáticos los príncipes!».

Se trataba de un grupo extraordinario y redundante —qué paradoja—; a medio camino entre el delirio y la ausencia radical de sorpresas, como salido de una película de Almodóvar, muestra de cierta imagen exportable de «lo español»; tipos con aire de catálogo de curiosidades salidas del cuaderno de un viajero decimonónico francés.

Aunque, no. Los invitados al baile monegasco de marzo de 2008 no parecían personajes salidos de una película de Almodóvar: eran —o habían sido más bien en uno u otro momento de sus carreras— actores del director de cine.

Allí estaban, peculiar documento de sí mismos, parte de la Historia localista, hipérbole de una identidad cultural forzada y, sobre todo, deglutida, digerida: lo que se espera de «nosotros». Porque España debe ser, aún y para la eternidad, «diferente» como decía el popular eslogan; un poco igual que *El Guernica* de Picasso y *Los fusilamientos de Goya*, refrendo del anuncio publicitario, campaña de promoción turística oficial en la televisión francesa hace años: «España, una pasión: la vida.» Temperamento y héroes; mártires y sangre; la madre, los santos: ¿quién da más?

* Este texto se inscribe en parte de la investigación del proyecto I+D del Ministerio de Educación «Lo “español” como mascarada», HUM2005-04403.

Y, entre baile y baile salpicando las noticias –temperamentales uno, europeos cero, todo hay que decirlo–, la brecha está doliendo. «España», disfrazada de «España»: Goya, Picasso, Lola Flores, Almodóvar... Da lo mismo. Es lo mismo. Superficie satinada que anuncia una realidad de espejo donde mirarse sin ver más allá del propio retrato con peinetas imaginarias, búsqueda constante de un hueco imposible de rellenar que habla del pasado que fue anterior al pasado mismo, antes del orden y el nombre, y que se busca en cada reflejo como parte de lo perdido que de tan lejos parece dulcísimo.

«La antigüedad es un país inmenso separado del nuestro por un largo intervalo de tiempo», escribía D'Harcenville para su introducción a los volúmenes que recogían la colección de Hamilton¹. Había algo de antigüedad en todo aquello, bastante de mito, de recuerdos engalanados; regusto camp de Costus que soñaron, quizás, con ser Warhol soñando con ser Garbo, qué vértigo. Sí, epítome del camp en su eterno falso desenfado al estilo del comentario de Elsie De Wolfe, quien al ver al Partenón por vez primera exclamó: «Beige. ¡Mi color favorito!»².

«¡Qué simpáticos los príncipes!». Y agazapada en el fondo abismal del acontecimiento una estrategia de disimulo que conocemos bien las minorías, que es tanto como decir las periferias, los del margen, los temperamentales, los «exóticos»: (re)presentarse sin producir mucho sobresalto, reiterar lo que el relato repetido ha descrito una vez tras otra; representarse complacientes con el discurso de los poderosos, en suma.

Es una puesta en escena parecida a la planteada por Joan Riviere en 1929 a propósito de las mujeres en *Womanliness as Mascarade*. Las intelectuales tratan de enfatizar su feminidad para mandar un mensaje claro a los hombres: «no tienes nada que temer.» Se disfrazan, por tanto, de mujeres en un juego que parece tener relación con algo que Robert Cantwell denomina «etnomimesis», o dicho de otro modo, lo que surge en el reino de las relaciones sociales, la forma en que tomamos las influencias culturales, las tradiciones y las prácticas y luego las manifestamos a los otros. En pocas palabras, la representación de la cultura³.

Quizás en el baile todos iban disfrazados más allá de sus disfraces, propuesta fetichista en la cual la parte debe representar al todo en una espiral incontenible: los invitados, a «la movida»; «la movida», a «lo español»; y así hasta el infinito. Pero ¿éramos éstos? ¿Era ésa «la movida»? ¿Fue así, si fue, el fenómeno cultural de los años 80? ¿Podía reducirse a pocos trazos, a un grupo de personajes de Almodóvar haciendo de sí mismos para hacer de supuestos «españoles», igual

¹ Jenkins, I.: «"Contemporary Minds". Sir Williams Hamilton's Affair with Antiquity», *Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and His Collections* (eds. Jan Jenkins y Kim Sloan), The British Museum, Londres, 1996, p. 40.

² De este modo comienza uno de sus capítulos de su libro Ross, A.: *No respect. Intellectuals and Popular Culture*, Nueva York y Londres, 1989, p. 135.

³ Jenkins, I.: *Op. cit.*, p. 40.

que esas *mujeres al borde* que los espectadores de Nueva York veían entretenidos y tranquilizados frente a una imagen de España que no planteaba conflictos? Imagen disparatada, pero dentro de un orden; corporativa y sin fisuras, exportable. Representación de la cultura para turistas, desactivación pues de la cultura y la identidad a través de cierto juego de exageraciones –de esta manera funcionan los estereotipos– que tiene una muy alta rentabilidad.

Pese a todo, se diría que las «nuevas Cármenes» tenían algo de *exotisme de pacotille*, como *Los Troyanos en Cartago* de Berlioz del XIX. ¿Y si al final los asistentes al baile no se (re)presentaran siquiera a sí mismos, sino a la construcción esperada y potenciada por unas mujeres siempre al borde del borde? Como sugiere Susan Hawthorne, la «cultura hegemónica» no permite a la «cultura étnica» hablar en realidad de sí misma, sino que con su voyeurismo la obliga a contar lo que quiere que cuente de sí misma –a veces construido para satisfacer al poder–, mientras dicha «cultura hegemónica» contempla.

Pero, claro, también es posible que aquello que se publicitaba no fuera en realidad «la movida». O más aún: es posible que haya infinitas movidas, aquellas que, frente a la imagen corporativa y mocha que con frecuencia se presenta, hablen de esperanzas que casi nunca se hicieron realidad. En este recoveco merecería la pena buscar: debe haber respuestas.

II. La chica de ayer

Y las andan buscando. Se han ido buscando estos últimos tiempos, como quien necesita explicar algo importante que ocurrió y que nunca terminaba de comprenderse. Cerciorarse de que ocurrió más allá del relato. Reediciones de álbumes, los DVD de *La Edad de Oro* que anuncia la televisión como si de unos fascículos del increíble Egipto se tratara. Exposiciones, conferencias, textos... hasta una reconstrucción particular de entonces frente a la pantalla de cine para los más atrevidos. *Liquid Sky*, la película postpunk y de culto, «post-movida» –porque nada puede durar tanto– llevaba hasta la sala a los amigos más jóvenes y no sabían, al cabo de los años, qué vimos en aquella historia andrógina y narcisista. «¿Te vienes?».

No quisimos ir. No queríamos ver lo mal que la película había envejecido, representación de sí misma y de nosotros agarrándonos como náufragos al trozo eximio y cutre de modernidad –soñar con vivir en aquel *loft* neoyorquino–. Qué mal envejecen las esperanzas.

Y hablaron los testigos. Hasta subieron de nuevo a escena para interpretar canciones antiguas –*play it again, Sam*–. ¿Supieron ver que no eran los mismos? ¿Quisieron verlo? ¿Cómo hablar, contar qué y creerlo hasta dónde si el testigo es cada vez aquel que cuenta lo que recuerda, como puede recordarlo? «La necesidad

de volver a contar es [...] tan inevitable como la imposibilidad de hacerlo»⁴, explica Kearney en su discusión sobre el relato más conflictivo del siglo xx: el Holocausto, y lo que él llama «la paradoja del testigo». ¿Garantiza esa necesidad de volver a contar –en casos menos extremos que el citado incluso– lo «real» del testimonio? ¿No está cada vez implícita la imposibilidad de hallar las palabras para aquello para lo cual no hay palabras y al tiempo la necesidad de hallar esas palabras que no existen?

Ciertamente, quedan pocos documentos de aquella «movida»: exposiciones sin catálogo, reuniones privadas, tiempos muertos donde todo ocurría... ¿Dónde vive la verdadera historia, la verdad de esas construcciones culturales y esas esperanzas? ¿A qué llamar «auténtico», si la «autenticidad» es una de las más apasionantes falacias de esta época? Todos somos turistas, lo hizo notar McCannel hace tiempo. Si la mirada del turista implica cierta alienación –no terminar de ver por haber salido de casa con la mirada conformada *a priori*–, la de las gentes «locales» se ajusta a ciertos esquemas de verosimilitud para hacerse comprensible a los demás. Siempre acabamos por representar(nos) –para los turistas, para el de fuera, para el otro–, versiones de lo que se considera la imagen adecuada del pasado y de lo local. Al fin y al cabo la Historia es una memoria manufacturada. «El discurso de la memoria tiene un papel esencial a la hora de pensar en la relación entre el pasado y el presente», reflexionaban Hodgkin y Radstone⁵.

¿Qué fue así «la movida» más allá de la representación última para turistas, esa idea de una España «moderna» donde los taxistas llevaban el pelo platino y las gentes, tan «auténticas», toreras, criaban gallinas en su *penthouse*? ¿Qué fue aquí, más allá de lo que quisieron oír desde fuera y estuvimos dispuestos a contar? O todo lo contrario, quién sabe.

¿Qué fue para el futuro y no solo para el presente y el pasado, fundidos hoy malévolamente en un todo repentino? ¿Fue un producto contracultural o un producto manufacturado? O fue un sueño, la «sucia» esperanza –decía el filósofo francés– de que las cosas, por fin, empezaran a ser distintas y nosotros con ellas; sueño de dejar de ser tópicos y «typical spanish», autobiografía etnográfica que cuenta lo que el poder espera escuchar.

III. *No regrets* (a quién le importa)

¿Qué debería haber pasado y no llegó a ocurrir? ¿Qué estuvo sobre todo a punto de pasar en aquellos momentos en los cuales también desde la oficialidad se trataba de promocionar «lo español moderno»? Desde la exposición *New Images*

⁴ Kearney, R.: *On Stories*, Londres y Nueva York, 2002, p. 65.

⁵ Hodgkin, K. y Radstone, S.: «Introduction. Contested Pasts», *Contested Pasts. The Politics of Memory* (eds. Hodgkin, K. y Radstone, S.), Londres y Nueva York, 2003, 1.

from Spain, celebrada en el Museo Guggenheim de Nueva York, hasta otras iniciativas en la misma ciudad como *Five Spanish Artists* del Artists Space, el arte español parecía ir tomando posiciones de despego. La crítica norteamericana parecía además estar intrigada por el modelo institucional del país y hasta despertaba la ambivalencia de algunos críticos como Jamey Gambrell, quien en 1988 dedicaba un artículo a la situación de las artes en España en *Art in America*: «esa ayuda institucional [...] es a un tiempo una bendición y una condena, permite muchísima flexibilidad y rapidez de cambio, pero al mismo tiempo hace que las cosas sean difíciles de conseguir»⁶.

Allí estábamos, objeto de comentario de la prensa neoyorquina, con cara asombrada, a medio camino entre eternos «étnicos» y modernísimos incombustibles; a punto de tener nuestros quince minutos en la capital de los quince minutos... cuando de pronto el sueño se hizo pedazos. Habíamos dejado de interesar con nuestras particularidades y nuestras aspiraciones entusiastas, y los rusos robaban las miradas. ¿Quién de entre los «orientales» —españoles y rusos en palabras de Stein en su texto sobre Picasso del 39⁷— podría competir con los rusos? Tal vez, España no contaba historias suficientemente reales para triunfar en Nueva York, al contrario que esas magníficas instalaciones de Kavakov que cautivaron al espectador y a la crítica porque hablaban de un mundo reducido y aislado, tan «auténtico».

O quizás sí tuvimos nuestros quince minutos, pero pasaron deprisa, sin tiempo para saborearlos. Era complicado mantenerse en la brecha, ahora parece claro, pues nunca fuimos ni modernos sin más —como el del Neoexpresionismo alemán o la Transvanguardia, objeto de las primeras recuperaciones del mercado de Nueva York—, ni recubiertos del halo exotizante de los artistas procedentes de América Latina que acapararon entusiasmo y atención muy pronto.

De pronto, resulta imposible no preguntarse, aunque sea por un momento, qué hubiera sido de nosotros caso de no haber sido «nosotros»; cómo nos hubieran narrado y nos hubieran permitido narrarnos; qué cosas vimos y no vieron, cuáles vieron y no vimos. Por qué nos empeñamos en ser «posmodernos» antes de haber sido modernos, poniendo de manifiesto a través de dicha palabra —más si cabe— nuestro deseo exagerado de agradar.

Quiénes somos ahora podría ser una pregunta pertinente a la hora de discutir el fenómeno de «la movida», sus implicaciones con la construcción de «lo español» y la tan comentada «internacionalización» del arte local. Cómo decidimos narrarnos, (re)presentarnos parece la pregunta pertinente.

Quizás algunas de las respuestas se hallen en los comentarios publicados el día 28 de marzo del pasado año en *El País*: un artículo breve que se hacía eco de

⁶ Gambrell, J.: «Report from Spain. Gearing Up». *Art in America*. September 1988, pp. 37-47.

⁷ Stein, G.: *Picasso. The Complete Writings*, Boston: Beacon Press, 1970, p. 30.

un reportaje más largo aparecido en *The New York Times* el día anterior⁸. Como explicaba el periodista español, la intención de *The New York Times* era «ayudar» a los turistas a moverse por Madrid y, para tratar de cumplir su propósito, el famoso periódico norteamericano ofrecía un curioso diccionario en el cual se incluían algunas de las palabras esenciales –once en total– para pasar por madrileño. Al lado de cada una de ellas aparecía la pronunciación en inglés: desde luego, así no se perdería nadie.

Dejando a un lado el hecho de que las once palabras esenciales –desde «cutre», hasta «juerguista», entre otras– llamaban la atención por su esencia cliché, palabras tal vez solo eficaces en una película de Almodóvar y sus fórmulas manidas de casticismo «para guiris», lo más increíble del mencionado artículo eran las pistas sobre las cosas que había que hacer en Madrid. Tomar un cortado a las cinco en *El Espejo* –bar que francamente ha conocido mejores tiempos–, un paseo al atardecer por la plaza de Oriente –un sitio bonito pero previsible– y pasar la noche escuchando flamenco eran algunas de las sugerencias que el futuro visitante de Madrid podía leer en las páginas de *The New York Times* –o, al menos, algunas de las sugerencias que se citaban en el artículo aparecido en Madrid al día siguiente, que la selección es siempre reveladora.

En todo caso, lo que parece más interesante de la historia no es el modo en el cual Madrid se (re)presentaba en *The New York Times* como el estereotipo que todos esperan. El detalle más fascinante de la narración –al menos en el contexto que nos ocupa– era la forma en la cual la visita habitual al Prado, una obligación para los que llegan a la ciudad, era sustituida por la visita a *El Guernica* de Picasso, en el Reina Sofía.

¿Por qué sustituir al Prado no por el Museo Reina Sofía, sino por un icono específico del museo –*El Guernica*–, una de las obras con más frecuencia usadas y abusadas de todas las que pintó el artista? ¿De qué forma se podría interpretar este cambio de destino? ¿Se ajustaba tal vez *El Guernica* mejor que el Prado a esa idea de «lo español» que *The New York Times* esperaba potenciar, que el periodista de *El País* deseaba comentar sin muchas reflexiones ni planteamientos críticos, y que la «oficialidad española» –por lo que valga el término– ha tratado de consolidar en los últimos años?

Más aún. Si esta sospecha resultara ser cierta, ¿por qué es *El Guernica* de Picasso más apropiado que el museo del Prado para construir esa imagen de «lo español» que exige lo que se podría denominar la «imagen de un país actualizado»? un país desde luego imaginario –tanto como el de «la movida»– que asoma de vez en cuando en los periódicos extranjeros; un país que siempre parece ajustarse a la clásica historia de *Carmen* –una historia andaluza–, por muy moderna que España insista en representarse; el país que tiene mucho de misterio,

⁸ Hidalgo, S.: «Cutre: "koo-tray"», *El País*, 28 de marzo, 2007, p. 38.