

ANA FERNÁNDEZ-CAPARRÓS,  
NATALIE GÓMEZ HANDFORD Y STELLA RAMOS  
(EDITORAS)

# Poéticas por venir, políticas del duelo

EDITORIAL  *Verbum*

*Verbum* ✧ ENSAYO

POÉTICAS POR VENIR,  
POLÍTICAS DEL DUELO



Verbum Ensayo se enfoca en los campos de la filología, la estética, la filosofía y la historia. Entre otros, ha recogido obras de autores como F. Schiller, J. P. Richter, K. Krause, G. H. von Wright, E. R. Curtius, G. Santayana, M. Milá y Fontanals, J. Rizal, José Lezama Lima, José Olívio Jiménez, J. M. López de Abiada, Severo Sarduy, Roberto González Echevarría, et. al. Gran parte de estos títulos forman parte de las referencias bibliográficas de numerosos cursos doctorales, másters y grados en universidades de España, resto de Europa y EE.UU.

ANA FERNÁNDEZ-CAPARRÓS,  
NATALIE GÓMEZ HANDFORD Y STELLA RAMOS  
(EDITORAS)

## Poéticas por venir, políticas del duelo

# ÍNDICE

ÍNIGO F. LOMANA	
Prólogo .....	
ANA FERNÁNDEZ CAPARRÓS, NATALIE GÓMEZ HANDFORD Y STELLA RAMOS	
Introducción .....	
TERRY EAGLETON	
Melancolía cultural .....	
ÀNGEL FERRERO I BROTONS	
Nueva Babilonia revisitada: la Comuna de París según Grigori Kozintsev y Peter Watkins .....	
ANA JIMÉNEZ REVUELTA	
Pequeña historia del porvenir fotográfico en Boris Mikhailov ....	
MIGUEL ALFONSO BOUHABEN	
¿Imágenes del fin de la historia? .....	
JORDI CARMONA HURTADO	
Sobre los dos primeros cuadros de <i>Chelsea Girls</i> .....	
TANIA CASTELLANO	
Candice Breitz: espíritu de corte .....	
JORDI MASSÓ CASTILLA	
La presencia del mito de Orfeo en la idea de <i>comunidad</i> de Maurice Blanchot .....	
FERNANDO RAMPÉREZ	
Dios no tiene amigos.....	
ALFONSO MUÑOZ CORCUERA	
El pasado perpetuo y la identidad detenida en <i>2046</i> de Wong Kar-Wai .....	
CRISTINA OÑORO OTERO	
<i>As time goes by</i> . El dolor del tiempo pasado en la obra de Scott Fitzgerald .....	
JAVIER SÁNCHEZ-ARJONA VOSER	
Duelo y metamorfosis en la obra de Elias Canetti .....	

© de cada uno de los autores, 2014

© Editorial Verbum, S. L., 2014  
Manzana, 9, bajo único. 28015 Madrid  
© 91 446 88 41  
e-mail: editorialverbum@gmail.com  
www.verbumeditorial.com

I. S. B. N.: 978-84-9074-  
Depósito Legal:

Diseño de cubierta: Pérez Fabo  
Preimpresión: Origen Gráfico, S. L.  
Printed in Spain /Impreso en España por  
ULZAMA

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución,  
comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada  
con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.  
Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org))  
si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra

GRACIELA GARCÍA MUÑOZ	
Procesos Creativos Outsider. Procesos artísticos que producen memoria	
CRISTINA OÑORO Y STELLA RAMOS	
Posmodernidad y Política. Entrevista a José Luis Pardo .....	
CRISTINA OÑORO	
Epílogo .....	
Sobre los autores .....	

## Prólogo

## Olvidar las comillas: el duelo como deuda con el porvenir

ÍNIGO F. LOMANA

A finales del mes de octubre de 2008 tuvo lugar la última edición del Seminario Interdisciplinar de Estudios Literarios exactamente en las mismas fechas en las que, con cierta irregularidad pero con la severa autoconsciencia de una tradición recién inventada, se venía celebrando desde hacía casi cinco años. Pendía sobre esa cita, en la que fueron presentados muchos de los trabajos que se recogen en este volumen, una cierta pesadumbre de ultimidad a la que quizá respondiera la urgencia con la que se impuso el tema al que quedó consagrada: el duelo como condición política del porvenir o el porvenir como sustrato compositivo del duelo. Por esa aciaga mezcla de azares, inercias y lejanías a la que llamamos tiempo, lo que parecía un sólido firmamento de empeños se fue destejiendo y quienes nos encontrábamos al frente de la organización del evento tuvimos que ponerle fin con esa postrera convocatoria que llevó por título: “Poéticas por venir, políticas del duelo”. Este breve prólogo es por tanto, como quizá debiera serlo toda palabra escrita, un ejercicio de duelo: la entrega del recuerdo a un futuro que es por entero la posibilidad de su superación.

La condición política del duelo tiene tres fundamentos: su cualidad de “trabajo” o proceso oneroso y constante; su función de asunción de lo sido en una integración amnésica y celebratoria y, por último, su capacidad para quebrar la certidumbre narrativa que otorga coherencia a ese relato imperturbable del tiempo al que llamamos historia. La huella de Derrida, Freud y Benjamin en este apresurado esquema del armazón político del duelo que acabo de esbozar es demasiado evidente como para que intente siquiera ocultarla o sumergirla en paráfrasis hipnóticas. Es tan evidente como poderosa fue la influencia de estos tres autores en la conformación de la estructura conceptual del

## Sobre los dos primeros cuadros de *Chelsea Girls*

JORDI CARMONA HURTADO

### I

El espectáculo, como lo llamó Debord, es un desfile. Es un desfile de imágenes, en todo punto semejante a un desfile militar, que diría Jean-Jacques Schuhl. El espectáculo pone las imágenes que gobiernan una sociedad a desfilar, muestra con suficiencia estas imágenes, exactamente como el soberano pone las armas a desfilar, muestra con suficiencia, con obscenidad, las armas. Es una exhibición de fuerza. Que no tiene nada de simbólico.

Las imágenes del espectáculo están compuestas de un tipo específico de imágenes. No son símbolos, desde luego, sino iconos. Los iconos son lugares en los que se encierra una mirada, lugares que someten a esa mirada, como ha dicho Marie-José Mondzain. El icono es el laberinto en el que queda presa la mirada. El icono por su composición hace circular la mirada entre lo visible del gobierno y lo invisible de la soberanía. Entre la legitimidad visible y la violencia invisible que sostiene esta legitimidad, como diría Giorgio Agamben. La mirada queda presa en el desfile de iconos. La mirada se vuelve fascista, adora a lo que la somete, ama al poder que la retiene. Lo mira, lo canta en silencio, se postra ante él.

La mirada adora el desfile del gobierno de imágenes. Las palabras no tienen tiempo ante la velocidad de este desfile de iconos magníficos, esos famosos veinticuatro fotogramas por segundo. De las palabras, del lenguaje, depende un tiempo común, el tiempo de la comunicación de una comunicabilidad, como ha dicho Benjamin. Pero las palabras no encuentran tiempo en el desfile.

El tiempo del desfile es un vaciado del tiempo común. Transforma lo que podría nacer a cada instante en lo que se encadena a cada instante, en este desfile. Es una apropiación, es una privatización a veinticuatro fotogramas por segundo del tiempo común. El tiempo del

desfile es el tiempo que sigue al tiempo de la producción y al tiempo de la reproducción, al tiempo del trabajo y al tiempo del mantenimiento; es un tiempo de sobra, el tiempo del consumo espiritual, como ha dicho Hannah Arendt.

Warhol aceptó estos hechos sin rechistar, Warhol trató de cumplirlos al pie de la letra, llegar al final de ellos. Con ese humor checo que no es kaffiano sino más bien hašekiano: el humor del miserable soldado Švejk que no se rebela, que no deserta, sino para quien el poder nunca es bastante poderoso, para quien la violencia de las relaciones de poder, sus disciplinas y controles, nunca es demasiado violenta, y que de este modo se convierte en el aliado siempre sospechoso por demasiado entusiasta del poder, por creerse demasiado al pie de la letra las frases del poder, más que los hombres de poder mismos, y que recorre con una especie de inocencia inhumana todas sus jerarquías. En este humor checo hašekiano nunca habrá una revelación final, nunca sabremos si Švejk o Warhol fueron aliados o enemigos del fascismo, de la guerra, del Estado o del Capital.

Pues Švejk no habló. Švejk hizo. Warhol no habló, Warhol hizo. Warhol no se declaró, sólo enunció. Warhol nos deja libres, y solos, con sus enunciaciones formales. Pero ocurre, es posible, que en el hacer, en el arte de Warhol, encontremos el secreto del cómo de los desfiles de imágenes. El *cómo* del espectáculo. El misterio se acabó, eso es lo que había que mostrar, mostrar haciéndolo. Los elementos que componen los iconos no son sino técnicas, luego todo puede deshacerse. No hay economía, no hay encarnación del poder en el gobierno. Entonces, cuando Warhol hace estas imágenes, Warhol deshace estas imágenes. Les quita todo misterio, todo poder, si somos capaces de verlo, si somos capaces de educar una mirada capaz de ver lo que viene de Warhol, el hacer o el arte que viene de Warhol.

Entonces aquí tenemos, en este film, un desfile de imágenes. Estas palabras que hablan al lado del desfile querrían decir las imágenes desde el punto de vista del hacer. Hacer ver cómo se hacen. Como los manuales conceptuales que acompañaban punto por punto las manualidades estéticas infinitamente laboriosas de Duchamp, los manuales conceptuales del "hágalo usted mismo". Educar con las palabras una mirada que no vea las imágenes de un modo retrospec-

tivo, sino que gire en torno al centro infinitivo del hacer que estas imágenes llevan. Esto es, una mirada capaz de extraer el pre-lenguaje gestual del hacer de las imágenes, que lleve no a cómo están hechas sino a cómo hacer, cómo hacerlas.

No la mirada de una memoria, que ve la ausencia que representan estas imágenes. Sino una mirada que ve lo que aquí vive, la vida que pasa en este desfile de imágenes, y que sea capaz de ver lo que puede hacer nacer esta vida que pasa aquí. Lo que pudo hacer nacer esta vida, lo que puede hacer nacer esta vida.

## II

Warhol abandona la pintura, Duchamp abandona la pintura. Duchamp abandona la pintura, y busca un trabajo. Más tarde Duchamp abandonará su trabajo a su vez, y llevará una vida de cortesano, de ex-aristócrata bufón de las cortes y salones de la reciente burguesía norteamericana que se divierte importando el *esprit*. Pero Duchamp descubrirá un nuevo espacio del arte, mientras trabaja. Será el espacio del tiempo de sobra, del tiempo que queda tras la producción y la reproducción. Un tiempo casi vacío, en el que sólo queda una vida, una vida desobrada, una vida en paro, la vacancia de una vida, la festividad de una vida. A Duchamp se le llamará el ingeniero del tiempo perdido, del mismo modo que Proust fue su escritor. Duchamp dirá que su mayor arte fue su organización del tiempo. Duchamp se llamará a sí mismo respirador.

Warhol abandona la pintura. Pero nunca abandonará su trabajo como diseñador, como retratista en serie de la burguesía capitalista internacional. Un trabajo más o menos en la sombra, como todo trabajo. Pero Warhol abandona la pintura, la pintura como arte. ¿Qué es el arte para Warhol? Para Warhol, hijo afeminado y enfermizo de inmigrantes obreros checos pobres, católicos y bizantinos (recordemos que es en Bizancio donde se produjo el arte icónico más excelso), el arte es una forma de la ausencia, lo que le permite continuar sin continuar. O continuar en el elemento de una suspensión, de una tradición rota, de una brecha. Es su manera de hacer siendo un proletario que no trabaja, que ya no sabe lo que es el trabajo, que ya no puede distinguir el traba-

jo del mero hecho de estar en vida. El arte es lo que le permite adorar infinitamente, hasta el paroxismo, hasta la profanación, las relaciones de poder capitalistas. Decir que todo es trabajo, todo es producción sometida, y al mismo tiempo que todo este trabajo es fantasía, que es como un sueño, algo que le pasa a otro, que pasa en otra parte, que me pasa a mí en tanto que otro. Warhol no deja nunca de ser un proletario, incluso cuando no trabaja. ¿Y qué es un proletario que no trabaja? Es un consumidor.

Si algo se ha consumido en el capitalismo norteamericano es un desfile determinado de imágenes de la felicidad, el desfile de la comedia dramática americana. Estas imágenes de la felicidad han fabricado desde principios de siglo los iconos que someten la vida sin cualidades, la vida sin nombre, la vida proletaria. Los iconos que dicen a esta vida dónde mirar, dónde establecer la mirada, a qué deseos dirigirla. La economía libidinal del capitalismo vive de ella: el sueño americano, como se dice. El mundo, la sociedad de la que se rodea Warhol está compuesta por las últimas existencias que han creído al pie de la letra en esta felicidad. Que han creído con una inocencia en ella, en unos años sesenta en los que el otro desfile televisivo de las atrocidades de Vietnam volvió esta creencia imposible, cambió la creencia en locura.

El filósofo norteamericano Stanley Cavell ha mostrado cómo en la escritura de Baudelaire, en unos pasajes en que describe su experiencia con el opio, se inventó el cine. Baudelaire también inventó algo que llamó modernidad, una cierta relación con el tiempo, y con lo que sucede en el tiempo. La modernidad es una relación con el tiempo que es capaz de extraer elementos eternos de la actualidad, del tiempo abismal de lo nuevo en el capitalismo. Es la mirada que es capaz de ver en la más mínima variación de la moda y los estilos de vida capitalista parisina del Segundo Imperio la permanencia de una carga heroica, de una vida que desafía a su destino, de una vida en la que se afirma una libertad. Y según Cavell, en el ensayo programático de la modernidad que se llama “El pintor de la vida moderna”, se perfilan todos los grandes temas de lo que será la comedia dramática, ese desfile de iconos de la felicidad de una vida cualquiera.

Warhol entonces abandonó la pintura, y decidió que el arte era el cine: por envidia a la modernidad de los cineastas experimentales, por

consumismo de aparatos que borran el dolor de la vida e introducen una ausencia, una distancia a sí. También por facilidad. Yo quiero ser una máquina, yo quiero ser la máquina más automatizada. Para no pensar, para no pensar en la vida, que duele. La vida es lo que duele, en Warhol. La presencia de una intensidad siempre es la presencia de un sufrimiento. Entonces, para volver ausente la presencia, el arte, el cine, mejor que la pintura. El cine da esa facilidad, da ese automatismo. El cine es encender la máquina, es dar a un botón. El cine se hace solo.

Pero para que el cine se haga solo, debe ser un tipo concreto de cine. Es el cine de situaciones. El sueño de Warhol fue el de hacer un Hollywood de situaciones, un Hollywood sin guión. Warhol nunca entendió las historias, los relatos. Sólo las situaciones. Godard en sus *Historia(s) del cine* hablaba de ese pequeño contable de la mafia que inventó el guión, y encadenó el cine, cuya tarea era precisamente liberar las imágenes de las cosas, a los desfiles de iconos, los iconos que encadenan las imágenes a las cosas, a los estados de hecho, de fuerza. Ese pequeño contable de la mafia que inventó el guión creó Hollywood. Y entonces lo que hizo abandonar la pintura a Warhol fue esta extraña idea de hacer en la Factory un Hollywood de situaciones. Che Guevara dijo: no uno, ni dos, ni tres, sino mil Vietnams. Más tarde Godard extrajo la lección desgraciada: uno, dos, tres, mil Vietnams, significan también una, dos, tres, mil Américas imperialistas. Warhol estaba en la fábrica, tratando de hacer sin trabajar, de verter el trabajo en la fantasía; de transfigurar, esto es, pervertir y realizar en el mismo gesto, el sueño americano, con su humor hasekiano. Entonces, de lo que se tratará, es de uno, dos, tres, mil Hollywoods. Pero Hollywoods de situaciones.

¿Qué es una situación? Una situación es lo que insepara la huelga de la fiesta, lo que vuelve indiscernibles el juego y la guerra. Lo que vuelve inseparables la lucha contra lo que oprime de la expresión de una vida libre. Es el aquí y ahora de la comunidad, de la presencia a la que ya no falta nada. El aquí y ahora de una presencia que no tiene continuidad. Las situaciones, como sabemos, fueron una constante en las expresiones teóricas y prácticas de ese tiempo: Sartre, Fluxus, los situacionistas, y sobre todo Brecht. Tal vez nadie mejor que Althusser,

en unas frases famosas de 1967, expresó lo que había en juego en esta idea de situación:

En la historia de la cultura humana, nuestro tiempo corre el riesgo de aparecer un día como marcado por la prueba más dramática y más laboriosa imaginable, el descubrimiento y el aprendizaje de los gestos más “simples” de la existencia: ver, escuchar, hablar, leer, esos gestos que ponen a los hombres en relación con sus obras y estas obras vueltas sobre su garganta que es la ausencia de obra (20).

La prueba, como dirían los maoístas, de una revolución cultural. Y señalemos una vez más, entonces, que esta revolución cultural nunca tuvo lugar, que lo que fue liberado no lo fue sino para luego ser más férreamente sometido, y digamos que en Warhol hay un lugar privilegiado desde el que ver cómo esto pudo suceder, y cómo aquello no pudo suceder.

Reaprender a ver, a escuchar, a hablar, a leer. Los gestos más simples de la existencia, que nos son expropiados sin cesar. El teatro de Brecht es un lugar privilegiado de este aprendizaje. Benjamin lo llama teatro épico, diferenciándolo del teatro dramático burgués, en un texto de 1936. El cine de Warhol, sin embargo, tiene algo más lírico, podemos aventurarnos a decir. Pero con las notas de Benjamin podemos empezar a pensar qué es una situación en el teatro de Brecht, qué es una situación en el cine de Warhol.

Una situación en Brecht, según la lectura de Benjamin, es lo que interrumpe una intriga. Pero la situación no está en la intriga como uno de sus elementos. La situación hay que arrancarla de la intriga o descubrirla en la intriga. Brecht inventó una técnica para ello: es el famoso efecto de distanciamiento. Y según Benjamin, este efecto de distanciamiento opera como si fuera una mirada extranjera que no entiende la intriga, y esta extrañeza hace que la situación aparezca, surja:

El ejemplo más simple es una escena de familia. Bruscamente, un extranjero entra. La mujer estaba a punto de coger una estatuilla de bronce para lanzarla en dirección a su hija, el padre estaba abriendo la ventana para llamar al agente de policía. En este instante, el extranjero aparece en la puerta. He aquí un “Cuadro”, como se decía en 1900. Dicho de otro modo, el extranjero está confrontado a la situación; rostros aterrados, ventana abierta,



mobiliario devastado. Ahora bien, existe una mirada bajo la cual las escenas más ordinarias de la vida burguesa tienen en conjunto el mismo aspecto (42).

Es la mirada extranjera entonces la que extrae la situación, la que suspende la intriga o la acción en el gesto. Benjamin dirá entonces que la didáctica de Brecht se basará en un espaciamiento de los gestos de las situaciones, una detención como a cámara lenta de los gestos aislados, que permitirá aprenderlos, repetirlos de situación en situación, de huelga en huelga, hasta la huelga general, hasta la revolución. Las situaciones nos permiten mirar el mundo sin quedar atrapados en sus intrigas.

### III

Vayamos ahora a *Chelsea Girls*. En *Chelsea Girls*, la situación no es lo que se extrae, sino de lo que se parte, como en todo el cine de Warhol. Pues la mirada extranjera está siempre presente, y está presente precisamente ordenando una ausencia: es la que vuelve ausente todo lo que podría pasar en el cine de Warhol y no pasa. Es la mirada técnica, la mirada de la máquina que vigila que no haya ninguna intensidad. Porque la intensidad, la presencia no es bella, no aparece, no se ve. Y entonces sólo duele. Si hubiera alguna intensidad, la mirada se iría, como en los famosos anticlímax, los *zooms* distraídos de su cine, que buscan la distracción. En el cine de Warhol hay una situación, y una mirada ausente de la situación, que no se relaciona con ella sino para hacer icono, con una técnica involuntarista buscada. Warhol parte de la situación para extraer el icono de un modo parecido a como luego funcionarán, por ejemplo, las cámaras digitales que identifican automáticamente rostros.

¿De qué situaciones parte el cine de Warhol? Son situaciones que encuadran el transcurso de una vida que no tiene otra cualidad que la de aparecer. Son vidas que brillan, que aparecen y es esa misma y simple apariencia la que las hace bellas, como el doble sentido del término alemán *Schein*. La vida de esos proletarios que ya no trabajan pero no dejan de ser proletarios, y que pasan todo su tiempo de sobra, su tiempo vacante, persiguiendo la simple felicidad de una vida consumida en Hollywood. Vidas en las que no pasa sino el vivir mismo que

persigue su felicidad. Un icono de la felicidad en la que gira atrapado ese vivir. El cine u otras técnicas pueden hacer aparecer estas vidas, no porque sean reproductibles, sino porque registran. Porque funcionan solas, aparentemente. No se trata ya de reaprender a comer, dormir, cortar el pelo, besar, tener relaciones sexuales. Se trata de indicar que el Espectáculo gobernará todos estos gestos cotidianos, pegados a la mera reproducción de una vida. Es la mirada lírica de Warhol hacia esos gestos de una vida proletaria vacante cuyo trabajo es el de mantenerse en vida, y perseguir los laberintos del icono fabricado en Hollywood. Los gestos que les llevarán al bello aislamiento, a la extrema privación del *underground*, a la intoxicación constante, a la anorexia, a la prostitución, al suicidio. Son los gestos que ya no son de una vida cualificada, la vida que lee, ve, escucha, habla, la vida de lo que Benjamin llamaba “las iluminaciones profanas”. Warhol hace ver que, de algún modo, bajo el gran ruido de las Revoluciones Culturales hay instancias que pretenden someter una naturaleza o un simple hecho de estar en vida, eso que luego Foucault llamará Biopoder. Y que al mismo tiempo, en cuanto las vidas sin cualidad persigan esta felicidad del mero hecho de tener una vida, los desfiles de iconos del Espectáculo las encadenarán.

Pero, como decíamos, Warhol juega en dos sentidos a la vez, y en esto pertenece a la tradición de lo que Baudelaire llamó modernidad. Warhol canta y destruye lo que canta. En él, esta tradición de la modernidad se lleva a un fin. Tras él, ninguna belleza ha sido extraída de las condiciones de vida capitalista. Toda belleza que ha vivido desde entonces nace en la Factory. Hay un heroísmo en las vidas cualquiera que su arte hace aparecer. Entender cómo en Warhol algo se cumple, cómo su hacer agota un posible, es entender también qué deshace este hacer.

Decíamos que la situación en Warhol es lo dado. La extrañeza, la distancia es lo dado. Lo que hace Warhol, con su mirada maquina ante esta situación, es iconizarla. Esta iconización es una profanación y una realización. Esto es lo que se trataría de ver en *Chelsea Girls*. En su apertura hay dos ejemplos claros.

La primera situación, el primer cuadro, es Nico en la cocina. Nico está en la cocina, en efecto. Nico no hace nada, está ausente,

ensimismada, pasa el tiempo, y pasar el tiempo aquí es un ejercicio de narcisismo. Nico se peina, Nico se recorta el flequillo, Nico se mira en un espejo de mano. ¿Qué es el narcisismo? Es un asunto de confusión, o de cierta identificación. El narcisista es el que cuando mira en el espejo se ve a sí mismo. El narcisista es su imagen, y cuando se cuida, cuando piensa en sí, en todo ejercicio reflexivo, lo que aparece es la relación con la imagen. El narcisista es la imagen de sí. Su relación con el mundo y con los otros, entonces, está siempre mediada por una imagen. El sí es la imagen. Una imagen suplanta, el narcisista quiere ser su imagen, encarnar su imagen. Vivir en esa imagen. El problema es que el espectáculo pone a esas imágenes a trabajar, las ordena, les da una jerarquía.

Entonces, partimos de esta situación de Nico relacionándose con su imagen, en su cuidado narcisista. Warhol hace un *zoom* distraído, recorre el cuerpo de Nico. Pero no hay sensualidad, no hay deseo, en ese recorrido. Sólo las formas del cuerpo de Nico, las formas de la belleza de una vida. Luego la mirada se establece en el busto de Nico, un primer plano, un retrato holandés de interior, hace icono. Pero sólo hay el placer narcisista de Nico, su contemplación de sí, su vacancia narcisista. Hay un hombre, más bien un chico, una figura algo afeminada; habla de su vida cotidiana, de su vida como en vacaciones, como de nada en concreto. Por el placer de hablar, de charlar, como de decir palabras, no importa qué palabras. Nico no le presta mucha atención. Cada uno está concentrado en sus pasatiempos. Hablan del cabello de Nico, también. Pero sin comunicar nada. Juntos solos, compartiendo un narcisismo, un ejercicio de cuidado de la belleza de la imagen de una vida, de una vida que aparece. Hay un niño, también. El niño juega. Sale y entra del cuadro. Sería, en general, una escena conmovedora, de simple felicidad conyugal, podría decirse. Pero hay demasiada idiotéz, demasiada distancia, demasiado ensimismamiento. Nico y el chico no parecen preocuparse demasiado el uno por el otro, no parecen un modelo del amor. Nadie cuida, ni abraza ni protege o educa al niño, tampoco. Más bien parece que todos juegan, y que todos juegan en cierta medida solos. Juegan consigo mismos, en torno al narcisismo de Nico, el tiempo que les da su belleza idiota. Y entonces empezamos a entender lo que hace y deshace esta situación: es la Sagrada Familia.

Este es el icono tocado, pero el padre es homosexual y la madre es una especie de muñeca de mármol. ¿Qué relación tiene el niño con ellos? Todo se carga de sexualidad, de artificialidad, y de esterilidad, de muerte. La sagrada familia es como nada, hay la misma gloria en ella que en esta situación de Nico en la cocina. La virgen sólo se ocupa de sí, de relacionarse con su imagen, de hacer de sí misma icono. De ponerse en imagen. El padre y el hijo son homosexuales, son dos niños perdidos, huérfanos. Pero entonces Warhol también muestra que las vidas que menos se parecen a la sagrada familia son igual de gloriosas. Estas vidas desobradas del capitalismo americano: ésta era su belleza, por esto se vivían. La sagrada familia vivirá mientras viva este narcisismo. Mientras viva la vida en el icono. Pero es estéril, es homosexual. Sólo hay juegos sexuales estériles en torno al icono y el tiempo que pasa, la vida que se consume. Sólo el icono vive: nada nace, pero el icono se deshace. Se deshace para extenderse incluso a estas vidas extraordinariamente privadas.

La segunda situación presenta al Padre Ondine e Ingrid. Ondine aparece primero, solo, hablando. La escena es más oscura. La privatización del interior en Warhol: eso es el *underground*. La oscuridad, las gafas de sol, el rechazo incluso a la luz artificial. Ingrid aparece algo más tarde. Ella está en el sofá; él, detrás. Hay tensión entre ellos. Hablan, discuten, forcejean. Ingrid se recuesta, como si estuviera en un diván. Ondine le hace preguntas insistentes sobre su vida sexual. Quiere detalles. Quiere enumeraciones. Son preguntas que humillan, como una entrevista de la televisión o una entrevista de trabajo. Unas preguntas que no tienen interés en lo que diga el otro, sino tan sólo en que el otro acepte someterse, como una dialéctica verbal del amo y del esclavo; o como forzando, en este caso, a que alguien se pornografíe, o a que aparezca según cierta obscenidad, según la lógica del relato pornográfico. Y sólo aparezca en esta obscenidad. Desnudar cada vez más a Pocahontas, como diría Leslie A. Fiedler. Hay insultos, también. Discusiones como de pareja, entre dos individuos que no son pareja; discusiones familiares en gente que no es familia, discusiones privadas hasta un punto extremo: diálogo sin memoria, diálogo intoxicado, en el que el hilo se rompe constantemente. Y la cámara que juguetea, de manera puramente técnica, sin relación con la situación. Sin nunca

volverla presente. Que deja que se ausente hasta donde llegue, hasta la muerte si es preciso. Pero que forma algún icono, que ya no es un icono de la sagrada familia en torno a la virgen, sino el icono de la confesión en torno al sacerdote. El icono que dice el gobierno de almas según el cristianismo. Ondine es aquí tanto el sacerdote como el psicoanalista, como el médico, como el policía, como el director de porno o el entrevistador de televisión. Él es todas estas figuras de la autoridad a la vez. Pero no es ninguna de ellas realmente. Ondine habla desde la posición de fuerza de una relación de poder que él mismo se da; quiere que Ingrid le crea, confíe en él, por encima de la verdad y la mentira, por encima de la coherencia. Quiere un sometimiento absoluto. Quiere la confesión, aunque él mismo ya ha dicho que en realidad no es un sacerdote. Pero aun así está al final la idea de la culpa, del pecado. Quiere que Ingrid confiese a toda costa. Pero Ondine dice que es ateo, que es un ex-católico romano. Luego se corrige, no es ateo: es un ex-católico romano, pero cree en el consumismo americano. Ingrid no se somete, la lucha es permanente, es imposible someterse porque Ondine no tiene autoridad sino que la simula, y dice que la simula. Ondine e Ingrid son iguales, en el fondo. Los dos son vidas cualesquiera ante la mirada de Warhol. Ingrid no se somete, entonces, pero confiesa. Se desploma a veces, llora. Es también el camino de la vida en una intoxicación, lo que tenemos ante los ojos. Oyen cosas, hablan de sus alucinaciones. Todo va hacia la muerte. Ondine dice a Ingrid que ha pecado. Ingrid dice a Ondine que miente. «Vas a ir al infierno», dice Ondine. Ingrid dice que no importa, que no quiere ser un ángel, que el cielo debe de ser muy aburrido. Entonces Ondine dice que vas a ir al infierno, y que el infierno es ahora. Vas a estar en el infierno por toda la eternidad. Morirás en el infierno, en el que ya estás.

Y así, Ingrid es en esta situación la vida que la confesión necesita violentar para hacer obra, la confesión médica, policial, psicoanalítica, el sistema de la confesión entera que organiza desde el principio el paradigma de gobierno occidental, desde sus inicios en el pastoreo de almas hasta el pastoreo sin autoridad del capitalismo.

Contra la esperanza de las luchas anti-autoritarias de los sesenta, tras las figuras efectivas de la autoridad, hay un sistema de la confesión más complejo, parece decirnos Warhol, que incluso puede pasar

de la relación autoritaria para proseguir su tarea de violencia y privación de la vida en otras relaciones de poder más liberales.

#### IV

Las existencias que aparecen en el cine de Warhol ya no quieren el cielo. Conocen demasiado bien la vacancia, la desobra. El arte de Warhol muestra la debilidad de esa desobra, el modo en que, en el capitalismo, esta desobra siempre trata de llevarse a un aquí y ahora infernal: el aquí y ahora del narcisismo, del sistema de la confesión. El arte de Warhol circulará entre la desobra y el brillo que esta desobra desprende justo cuando se sitúa en un aquí y ahora infernal. Es una vida sin cualidades que arde, que se hace arder, y de este modo aparece. El arte de Warhol hará iconos de estas vidas que arden, iconos que hacen y deshacen los iconos que están en el origen de la economía libidinal capitalista. El infierno de Ingrid es el infierno de las vidas que todavía creen que hay una promesa de felicidad en las condiciones de existencia capitalistas, es el infierno en el que estas vidas viven y mueren, y aparecen ante la mirada maquinal de Warhol con una belleza que ya sólo podrá ser una belleza de archivo.

En este sentido, Warhol fue el espectador absoluto de las sociedades en las que aún vivimos.

Octubre de 2008

#### Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, GIORGIO  
2008 *Le règne et la gloire*. Paris: Seuil.
- ALTHUSSER, LOUIS  
1969 *Para leer el Capital*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ARENDE, HANNAH  
1972 *La crise de la culture*. Paris: Gallimard.
- BENJAMIN, WALTER  
2003 "Qu'est-ce que le théâtre épique?", en *Essais sur Brecht*. Paris: La Fabrique.
- CAVELL, STANLEY  
1971 "Baudelaire and the myths of film", en *The world viewed*. London: Harvard University Press.

DUCHAMP, MARCEL

1995 *Entretiens avec Pierre Cabanne*. Paris: Somogy.

MONDZAIN, MARIE-JOSÉ

1996 *Image, icône, économie*. Paris: Seuil.

SCHUHL, JEAN-JACQUES

1972 *Rose poussière*. Paris: Gallimard.

WARHOL, ANDY

1975 *The philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. New York: Harcourt.

#### **Películas citadas**

MORRISSEY, PAUL y ANDY WARHOL

1966 *Chelsea Girls*. USA: The Factory.

## Candice Breitz: espíritu de corte

TANIA CASTELLANO

Situémonos en un presente continuo compuesto por dos extremos: lo que dejó de ser y lo que no es del todo. Paolo Virno (2003) ha caracterizado esta tierra de nadie como un espacio de formación difusa que se despliega entre un “ya no” y un “todavía no”, entendido como una fase de transición entre un modelo que ha perdido vigencia y otro que aún no ha llegado a su pleno desarrollo. Comencemos a hablar, entonces, desde ese espacio intersticial y observemos cómo el estilo particular y transitorio del presente también se hace aparente en cierta producción artística.

La artista Candice Breitz ha sabido esbozar los parámetros de esta zona intermedia y constante en su obra, teniendo en cuenta que dicho espacio no sólo da cabida a la imagen de un pasado fragmentado y recompuesto siempre por un recuerdo parcial, sino también a una imagen borrosa del presente que acontece, ininteligible aún en su forma. En ese último caso, pareciera que una especie de hipermetropía impidiese percibir una imagen clara desde la cercanía, siendo necesario ver el presente de lejos (desde la perspectiva histórica) para evitar la distorsión en la medida de lo posible.

Ciertas características de la obra de Candice Breitz, como la falta de cohesión, la ausencia de hilo narrativo y un estilo intermitente, evidencian una tendencia propia del devenir contemporáneo que participa de un lenguaje superficial. Se trata de un rasgo también presente en el concepto de “imagen-superficie” de Susan Buck-Morss<sup>1</sup>, que se caracteriza por su “transferibilidad” y su “accesibilidad” (154). Podríamos asumir este tipo de imagen como la secuela de lo que ya

---

<sup>1</sup> «El mundo-imagen es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta imagen-superficie es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo de otro modo» (159).