

Gente de paso

José Díaz Cuyás

Cuando hablamos de la gente en general, como suele ocurrir en relación con todo lo que se refiere a los otros, tendemos a idealizar, a caer en la violencia, tan frecuente por cierto en el arte actual, de reducir la vida individual a categorías abstractas, a ideas que no suelen ser más que transposiciones de burdos conceptos ideológicos. Con términos útiles para el análisis social como el de “multitud” o el del “común”, por ejemplo, los teóricos sociales apelan hoy a un desdibujado sujeto colectivo, a una especie de sucedáneo de aquel megasujeto que fue la vieja masa, aquel héroe privilegiado de la Historia en el que se depositaron tantos miedos y esperanzas colectivas. Pero la “masa”, al contrario de lo que ocurre con estos derivados recientes, no era tan sólo una entidad teórica, también se mostraba a la vista: tenía cuerpo y lugar, lo que permitía darle forma y figura, y tenía sus expresiones tras las que se adivinaban un carácter y una conducta propias. Estas cualidades visibles dieron lugar a una amplia tradición iconográfica en el periodo de entreguerras, de manera especial en la fotografía y el cine, medios de masas y para las masas. Pero no es este el caso de los nuevos términos que la han relevado, no es fácil imaginar las multitudes o los comunes. Lo que viene a corroborar algo tan obvio como la radical diferencia entre construir conceptos teóricos y producir figuras visuales, entre demostrar con el discurso y mostrar en imagen.

Que no todo lo visible es categorizable, ni que, al contrario, todas las categorías son visibles, es una cuestión de Perogrullo. Por eso no deja de resultar llamativo el empeño de tantos artistas por confundir su tarea con la del sociólogo. Un buen ejemplo en este sentido, el del abismo que media entre un concepto –social en este caso- y una figura –siempre comunitaria-, del modo en que la imagen, a diferencia del concepto, no logra cerrar su sentido por permanecer demasiado en contacto con las aporías y las paradojas de la vida común, de lo contingente y corpóreo, lo tenemos precisamente en este apelativo de “la gente”, tan cotidiano y apegado a la situación concreta, que sobre él poco puede decir el científico social. Gente la hay de todos los pelajes, en todas las cantidades y

con todas las cualidades posibles, ricas y pobres, del barrio y de ultramar. No es sino una manera simple de referirnos a los otros, al resto de lo que en cada momento seamos nosotros, incluso a lo que pueda haber en nosotros de ese resto. Su uso es tan neutro y extenso que resultaría improductivo emplear esta denominación como un objeto de estudio académico, y si no hay modo de fijarla como tal categoría social con mucha más razón habrá que olvidar la pretensión de valerse de ella como una suerte de sujeto colectivo. A diferencia de la masa, o de sus últimas derivaciones subalternas, no hay modo de cargar sobre los hombros de la gente ninguna lectura heroica de la Historia, mucho menos de erigirla en protagonista de nuevas ensoñaciones de emancipación. Y sin embargo, a diferencia también de estas nuevas categorías sociales, se la ve por todas partes. Se la ve y se la fotografía, es más, fotografiarse es algo que *la gente* no para de hacer. Pero esto no significa que se deje ver en el mismo sentido en que lo hacía la masa, lo cierto es que nos resultará muy difícil imaginarla en una figura reconocible, del mismo modo que sería muy dudoso defender que cuenta con una tradición iconográfica.

No deberíamos confundir el que algo pueda verse o simplemente fotografiarse con que pueda llegar a figurarse. Si entendemos la figura como una forma visible elemental y reconocible para una comunidad - significativa, en consecuencia-, y asumimos que no todo lo visible puede figurarse, cabe pensar que cuando surge o se produce una figura nueva, es decir, cuando esta no resulta todavía evidente para la mirada colectiva, debe, cuanto menos, estar prefigurada en ella. Permanece así larvada o semivelada a la espera de que alguien con mirada atenta acierte a perfilarla para todos. Esta tarea de descubrir signos donde los demás no pueden verlos le correspondía en la antigüedad al vidente, en su sentido profano bien podríamos considerarla hoy como una definición plausible de artista, alguien con mirada vigilante que vislumbra señales inesperadas donde los demás sólo ven un continuo de indiferencia. Un empeño acompañado siempre por la incertidumbre de que aquello en lo que se logró adivinar momentáneamente un sentido articulado vuelva a caer, de nuevo, en la indiferencia. Frente a este desasosegante balbuceo es comprensible que muchos opten, frente a la mirada, por la certeza y el sentido convenido del concepto, que se armen y refugien en la seguridad de las categorías. Pero lo único que se puede llegar a ver por esta vía es justo lo que ya está ahí a la vista de cualquiera, el lugar común de lo visible.

Todo se resume, pues, en la intensidad de la mirada, y si algo pone de manifiesto esta exposición de Teresa Arozena es precisamente la enorme atención que requiere hacer figura, sin clichés ni categorías previas, de algo tan común y corriente, tan a la vista, pero a su vez tan difícil de imaginar, como la gente. Una forma sencilla para distinguir entre el artista de la mirada y el categórico, es que el primero tiende a ocuparse de asuntos simples y cotidianos que precisamente por serlo, por su carácter concreto, corporal y transitivo, se resisten a las abstracciones del concepto. Las categorías que manejamos sobre lo social, una vez fijadas y consensuadas, pueden convertirse en instrumentos poderosos para el teórico y el político, se las puede poner a trabajar para unos u otros, pero con un sustantivo tan insustancial como este de “la gente” no hay nada que hacer. Es cierto que anda por todos lados, pero nada útil puede salir de un conjunto tan heterogéneo, ninguna estrategia de poder puede emanar de una pluralidad tan discordante. El de la gente es el dominio de todos y de nadie, de eso que *se* dice y de eso que *se* hace. Y todos, cada cual a su modo, tenemos noticia de eso que *se* sabe. Aquí este “*se*” marca el lugar de un sujeto tácito y genérico, con su casilla vacía y previamente dispuesta según un programa común. Pretendemos que esto no nos afecta, y con toda naturalidad presuponemos que son los demás quienes actúan bajo algún dictado exterior. De aquí la facilidad con la que determinamos y nos desmarcamos de eso “que le gusta a la gente”. Al establecer esta distancia nos consideramos a salvo de la opinión corriente, pero lo cierto es que tras esa determinación que nos salvaguarda anda siempre agazapada la sospecha de que también nosotros compartimos programa, de que cuando uno *se* distancia del gusto de toda esa gente es porque sabe lo que *se* lleva y, a su vez, algo común *se* lo está dictando. Esta experiencia general, la de sentirnos inmersos en una programación sobrevenida, en lo común y corriente, con la inquietud permanente por no desfallecer ante la trivialidad de los días y la vulgaridad de las jornadas, sólo en la modernidad ha recibido su justo nombre: Banalidad.

El término “banal”, tal como lo entendemos hoy, tiene un origen reciente. Su etimología se remonta al francés medieval, por entonces hacía referencia a una circunscripción señorial y a ciertos dispositivos técnicos de uso colectivo (molino, horno, etc.) vinculados al feudo. Pero su uso sobrevive a la desaparición del régimen feudal, y a lo largo del s.

XVIII viene a confundirse con lo comunal, aludiendo de este modo a los servicios de uso común para los vecinos de un pueblo. Lo significativo es que muy pronto, por lo menos desde la Revolución Francesa, de este campo semántico de lo banal –como lo que está al servicio de una comunidad- va a surgir un nuevo sentido figurado y ya plenamente moderno: lo “extremadamente común, sin originalidad”. Podría decirse que lo banal sería la percepción de lo común que comienza a tenerse en los albores del capitalismo de mercado, lo que resta de lo común devaluado a vulgaridad sin valor ante la expansión de lo privado y masivo. No debe extrañarnos, por tanto, que la banalidad se haya convertido en uno de los grandes temas del arte contemporáneo. Que sea un gran tema, uno de los pocos que podemos considerar como propio de nuestro tiempo, debe interpretarse asumiendo su plena ambigüedad: como una cuestión fundamental, algo de enorme importancia y seriedad y, a su vez, como un síntoma contagioso, como algo extendido y generalizado hasta el exceso. En realidad, se trata de algo tan grande que ni siquiera hace falta estar familiarizado con la escena artística para percatarse de ello. En sus distintas variantes, esta sería la acusación más utilizada, precisamente, por los que no “saben”. Por aquellos lo bastante indiferentes al estatus social que todavía detenta la cultura, como para afirmar sin ningún rubor el carácter insustancial de lo que tienen delante. Frente a un ignorante que califique la *Fuente* de Duchamp de banal, el entendido sólo podrá corroborar, con todo el aparato teórico disponible, que, en efecto, lo banal podría muy bien considerarse como el tema y el sentido último de la obra. Esta circularidad es la que debería darnos qué pensar. No sólo porque desde entonces nuestros museos rebosen de banalidades, sino porque más allá de la legión de continuadores del artista francés, puede llegar a sostenerse que no hay ningún artista importante en la modernidad, desde luego no a partir de las vanguardias, que no se encuentre a un paso, sea de un modo premeditado o de manera involuntaria, de caer en lo banal. Es más, entre lo banal y lo vano, puede decirse, afrontando el reto de figurar y hacer vibrar con nuevos sentidos colectivos lo trivial y lo vacío, pero también sorteando los graves peligros que acechan en estos dos extremos del sinsentido, discurren las mejores obras y las más representativas de los artistas de nuestra época.

Lo banal sencillamente no es evitable en el arte, como no lo es en nuestras vidas. Esta es para nosotros, hablando en propiedad, la naturaleza de lo común. Y si darle figura a lo

común fue desde siempre la fuerza de las imágenes, también hoy como ayer esa debería ser la tarea del artista. De aquí el acierto, como ocurre en esta *Parade*, de intentar hacer figuras de la gente, de esa comunidad sin rostro que nos religa, y de hacerlo atendiendo tan sólo a lo que pasa, no valiéndose de ideas o juicios, sino limitándose a dar cuenta de lo que esa gente hace de ordinario para pasar, literalmente, el tiempo. De cómo pasan el domingo, por ejemplo, el día que mejor recoge la banalidad y la vacuidad de lo que hacemos por ser, precisamente, un simple vano, un mero vacío entre jornadas laborales. No es de extrañar que uno de los poetas predilectos de Marcel Duchamp, Jules Laforgue, tan dotado para abordar las melancólicas naderías de lo cotidiano con un cómico sentimentalismo, se ocupara tan reiteradamente de ese tiempo muerto que es para nosotros el domingo:

Fuir? où aller, par ce printemps?

Dehors, dimanche, rien à faire....

Et rien à fair' non plus dedans....

Oh! rien à faire sur la Terre!....

¿Huir? ¿O marchar por esta primavera?

Fuera, domingo, nada que hacer...

y nada por hacer tampoco dentro

¡Oh! ¡Nada que hacer sobre la Tierra!...

(Domingos)

A este moderno “nada que hacer” está dedicada una de las películas más admirables de la República de Weimar, *Gente en domingo*. Frente a la grandilocuencia del cine de masas, este “experimento” cinematográfico se nos presenta como “una película sin actores”, a mitad de camino entre el documental y la comedia, con la intención declarada de mostrarnos un día de domingo de 1929 en la vida de cinco berlineses. El filme cumple con rigor su voluntad de mostrar la cotidianeidad de la urbe, lejos del realismo social o la mera propaganda, se vuelca en el detalle, en las minucias y ratos sueltos, en los fragmentos residuales y aislados de unos individuos dominados por el tráfico y el trasiego de la ciudad, por esa experiencia de lo pasajero y transitorio que tiene su expresión más propia,

precisamente, en el tiempo improductivo y mediatizado que resta del trasiego y los afanes de la vida ordinaria. En esos momentos del “nada que hacer” es cuando mejor se percibe la interiorización del programa público, esa banalidad común de la que cada cual participa aisladamente consagrando, en palabras de Sloterdijk, todas “sus fuerzas una y otra vez a la solitaria tentativa de exaltarse y divertirse”. Para mostrar algo así en imagen es obligado recurrir a la alegoría, afrontar la tensión de buscar sentido en los fragmentos concretos y desarticulados de lo cotidiano, darle figura a las insignificancias de lo que va pasando cuando no pasa nada.

En el modo en que Teresa Arozena fotografía a los demás creo adivinar esa misma voluntad. Como aquel equipo de cineastas capitaneado por Siodmak se vale para ello de una mirada objetiva, fría y precisa hasta la crueldad, sin atisbo de sentimentalismo, pero en la que se percibe la compasión y el humor, ajeno a todo juicio moral, con que la cámara acompaña y vaga despreocupada siguiendo el paso de toda esa gente. A diferencia de los hipnóticos retratos de Sanders, deudores de los tipos de la tradición decimonónica, y que juegan a su modo con figuras populares estereotipadas, o a diferencia también de las impactante fotografías documentales para la *Farm Security Administration*, que tienden a reducir al otro a la figura social de la miseria, con la bienintencionada aunque dudosa pretensión de dar voz a lo sin voz; a diferencia, digo, tanto del atlas de tipos como del llamado realismo social los retratos de *Parade* buscan hacer figura, sin premeditación, del juego abierto con el otro, de ese instante concreto y compartido con esas personas en particular. La mirada atenta de la artista no busca proyectar lo que ya sabe, sino descubrir eso que estaba ahí en ese instante y no resultaba evidente siquiera para los protagonistas. Es el caso de las fotografías de gente parada y mirando fijamente algo, que nosotros no vemos, frente a ellos.

Decía Barthes a propósito del cine de Antonioni: “El poder, sea cual sea, por ser violencia no mira nunca: si mirara un minuto más (un minuto de más) perdería su esencia de poder. El artista, por su parte, se detiene y mira largamente...”. Lo propio del dispositivo fotográfico es mostrarnos al prójimo, incluso a nosotros mismos, fijados en imagen como fantasmas. No es la menor de las hazañas de Arozena el intuir que basta con servirse de esa cualidad del medio para descubrir tras la banalidad de lo común y corriente, tras las

escenas de ocio y diversión programada, todas esas miradas detenidas y prolongadas en el tiempo. También nosotros, al pararnos por un momento a verlos mirar, caeremos en la cuenta de que tras la banalidad de aquello que puedan estar viendo se oculta, paradójicamente, la fuerza de la mirada vigilante, de lo que nos admira y merece ser contemplado largamente. Esto es lo que siempre ha ocurrido con lo sagrado y hoy, algunas veces, con el arte.

© José Díaz Cuyás

Texto publicado en el catálogo *Parade*. Teresa Arozena. **Centro de Arte la Regenta**, Edición del Gobierno de Canarias, Gran Canaria, 2017. ISBN: 978-84-7947-670-0