

Entrevista de Antonio Ontañón a Jorge Luis Marzo sobre “El d_efecte barroco. Políticas de la imatge hispana”. Revista *Situaciones*, Barcelona, 2011

1.-La exposición surge de una larga investigación (más de siete años) de un amplio grupo de personas sobre “las políticas de la imagen hispana”. Después, esa investigación sobre la imagen se convierte en una exposición abierta al público en un centro cultural. ¿Podrías explicar las líneas concretas de esa investigación y sus resultados? En el sentido de la investigación ¿qué es la Hispanidad? ¿Qué es el Barroco?

Esas son muchas preguntas en una. Veamos. La investigación original parte de un sentimiento simple vivido en diferentes lugares y por diferentes personas: se habla mucho de un espacio común, los países latinos o hispanos, pero nadie es capaz de articular una mínima definición más allá de los tópicos neocoloniales al uso. Ese sentimiento era compartido por personas que vivíamos en México, Alemania, España, Perú, etc. Cuando empezamos a hablar de hacer algo, también nos encontramos que no teníamos mecanismos claros para afrontar el problema, porque muchos de los disponibles estaban muy contaminados. Así que surgió el tema de la imagen: al fin y al cabo, todos estábamos metidos en ese territorio. Comenzamos a analizar el valor y función que el término cultura tenía en ese discurso: ¿por qué se le había dado a la cultura, y en especial a la imagen, tal poder en España y en muchos países latinoamericanos? ¿a qué y a quien servía y sirve? Porque si algo es evidente es que nuestros países se venden a través de la cultura: la mejor fiesta, la mejor comida, la mejor música popular, un arte a flor de piel, etc., etc.. Poco a poco fuimos viendo que las raíces de esa hiperinflación venían de los dispositivos políticos engendrados durante la colonia (en España y en América) y actualizados por las elites cada tanto. Y así surgió el barroco en nuestro horizonte. El barroco como una estrategia para convertir la cultura en un espacio sustitutorio de lo político, en un lugar de supuestos encuentros, en donde todo es posible, en donde la disensión (la explotación y dominación tanto real como simbólica) da paso al consenso: Foucault lo definió bastante acertadamente cuando dijo que el poder prefiere la sobreexpresión a la censura, porque de esa forma canaliza los desórdenes en su beneficio. Nos preocupó mucho al principio esto del barroco, porque temíamos que se confundiera nuestra perspectiva con las proposiciones neobarrocas aparecidas durante las últimas décadas, en el sentido de intentar comprender la actualidad desde determinadas posiciones posmodernas que a menudo no son más que artilugios para celebrar lo pre-moderno como solución a la crisis de lo moderno: “como somos barrocos, y por tanto antimodernos, pues entonces estamos más preparados que nadie para ser posmodernos”. Este tropo, muy afincado en España y América Latina, es precisamente lo que hemos intentado analizar: hasta qué punto nociones de cultura “auténtica” y “esencial” han supuesto un excusa para evitar encarar el ocultamiento de las crisis de verdad: lo social, lo político, lo racial, lo laboral, lo sexual, lo popular, lo educativo... La cultura ha enmascarado el fracaso de lo político. El arte y la cultura han sido definidos como los espacios en donde esas tensiones podían manifestarse: fuera de ellos, su planteamiento puede conllevar serios problemas. Pondré un ejemplo: no hace mucho, en Sevilla, en el marco de un evento cultural, un artista

presentó en el espacio público una obra que representaba unas adolescentes en actitudes equívocas. Una persona denunció lo que creía que era una apología de la pederastia. El ayuntamiento, para evitar el escándalo, trasladó la obra al museo: y ya está. La cultura, su gestión institucionalizada y academizada, sirve para desactivar los conflictos naturales a toda imagen. Por tanto, lo barroco no nos interesaba como estilo en sí, sino como estrategia de legitimación y deslegitimación. De hecho, uno de los primeros problemas que tuvimos que aclarar era esa distinción de lo barroco, porque a muchos de nosotros nos gustan ciertas tácticas del arte del siglo XVII para poner en cuestión la “verdad” o “falsedad” de la imagen; pero en cambio detectábamos que la identificación ontológica entre imagen, cultura y poder que se produjo en aquel tiempo era el caldo de cultivo de las nociones que hoy lideran en las instituciones sobre la función del arte.

2.-En esta investigación se van cruzando las metodologías propias de la antropología, la historia del arte, la producción artística y las técnicas expositivas contemporáneas. ¿Esto podría constituir un ejemplo de la idea de “investigación” en el arte contemporáneo?

¿Qué otra manera existe? La imagen representa tiempos, espacios y dinámicas enormemente complejas: es como un pliegue: ordena y desordena, difunde y contrae, orienta y desorienta. De ahí que hablemos mucho más de imagen que de arte. En la producción estética, las imágenes han estado demasiado al servicio de las categorías de la historia del arte y muy poco han sido exploradas desde otras perspectivas, tanto de las ciencias sociales o políticas. Un ejemplo: ¿alguien se imagina exponer la tela de la Virgen de Guadalupe en un museo? No es posible: ¡es una imagen pintada personalmente por la Virgen María! Una imagen *acheiropoieta*, sin intervención humana alguna, aunque esté hecha al óleo y en estilo último flamígero gótico español. Nadie se la imagina fuera de la Basílica en la que está. David Freedberg constata que cuando los poderes son demasiado gravosos constituyen el poder de las *imágenes*, no del arte. No podemos analizar lo que significa la Virgen de Guadalupe desde la historia del arte. Poco importa que el óleo fuera pintado secretamente por un pintor indio, Marcos Cipac de Aquino, bajo estrictas órdenes españolas: es la respuesta a esa imagen la que ha hecho de ella lo que hoy es. Nuestra investigación, por consiguiente, intentó perderse por vericuetos que fueran capaces de navegar por muchas de las capas que constituyen la imagen: los estudios de arte están demasiado acostumbrados a percibir las imágenes en .jpeg, donde no hay capas: es más interesante explorar la imagen en formato .psd, con todo abierto. Claro, pesa más y es más incómodo, pero sería injusto hablar de las imágenes desde la comodidad. Desde luego, al final tienes que ser capaz de reunir un poco todas las capas y ser capaz de visualizarlas de alguna manera mediante técnicas expositivas. Sé que ha habido críticas al volumen de información y una cierta complejidad en el hilado del discurso: con algunas estoy de acuerdo, con otras no, especialmente con las que han intentado definir como barroco el proyecto porque había una gran acumulación de materiales. Me parece una chorrada ese planteamiento; un planteamiento .jpeg. Pero acepto que mostrar las capas con la transparencia abierta puede haber desorientado a ciertas personas. Y a

los primeros, al museo, que adora que los timelines de un video acaben siendo simples .movs.

3.-La exposición plantea, entre otras cosas, cómo el arte se ha convertido en un elemento legitimador de políticas de estado. Esto se prolonga hasta nuestros días en el papel de la actual Monarquía. ¿Por qué?

Bueno, la monarquía representa el nexo de continuidad de la tradición artística española. La colección y el edificio de El Prado, el patrimonio nacional, el largo mecenazgo del estado hacia las artes se deben casi en exclusiva a la Corona. Es curioso ver cómo hasta hace muy poco los estudios sobre el arte del siglo XIX se menospreciaban precisamente porque fue la época de menor apoyo monárquico a las artes. De ahí viene la presencia de la Corona española en todo acto artístico que se precie. Cuando descubrimos que la mayor parte de los museos de arte contemporáneo en España, y son casi 30, ferias, bienales, misiones diplomáticas culturales, etc., han sido inaugurados por miembros de la Casa Real, y constatamos que eso no ocurría en ningún otro país, nos pareció que era la mejor manera de visualizar la situación.

Pero nuestro interés no era centrarnos en la monarquía, per se. Es un símbolo, una imagen, y como tal opera de una cierta manera. Nos interesaba más explorar la profunda relación de dependencia entre el poder y determinada forma de concebir el arte: de cómo una gran parte del segmento social dedicado a producir economía simbólica ha llegado a interiorizar su papel como escriba del universo oficial: un arte al servicio del poder, pero también un poder que encuentra en el arte su vehículo de transmisión simbólica. Un nuevo ejercicio de ventriloquía. Ver a Miquel Barceló inaugurando un retablo suyo en la catedral de Palma de Mallorca –y miren cómo se parece a los retablos barrocos- en 2007, junto a los reyes, la autoridad militar, las autoridades políticas y el arzobispo, y cubierto por unos medios encandilados por el boato, sólo se puede interpretar desde esta óptica. Y cómo este caso, hay cientos más, en el mundo de la escritura o del cine.

4.-En esta investigación, de carácter artístico / antropológico, aparece la figura del “otro” encarnada en el “indio”. ¿Qué rasgos asume?

La figura del otro, del indio, del judío, del morisco o del pobre es la figura de quien está fuera de la historia y es sometido a su incorporación. Los indios son la cuestión primera de la cuestión americana, que no es otra que la violencia: por hacer una analogía, los indios son los judíos que quedaron tras el exterminio. Así, la cultura, y en concreto su genealogía barroca, sirvió para camuflar responsabilidades y recuerdos, para extender un manto estético que administrara apropiadamente la memoria y que sustrajera la atención de la realidad de la explotación. Así sigue funcionando hoy en día. Desde luego, hubo muchas grietas por las que se colaron disensiones y contrarrelatos, pero el leit-motiv que la ha guiado es hacer desaparecer a los otros en un relato mitificado de integración, comunión y mestizaje. El problema del otro se resume en la figura del ventrílocuo: cuando el otro se convierte en muñeco, que parece que habla, pero en realidad el espectáculo está patrocinado, difundido y protagonizado por las quimeras del ventrílocuo y por sus técnicas expresivas,

entonces lo único que hay es simulacro. Y precisamente no hay nada mejor que el simulacro continuado para conseguir que se pierda en la memoria lo que aquel oculta en realidad. Eso es lo que pasa con la cultura pensada como una tradición de hiperexpresión. Ejemplos muy interesantes de esto son los museos de antropología e historia en España y en algunos países americanos. Por poner un botón de muestra, en el Museo de Antropología de México, tenemos salas y salas expositivas dedicadas a las muchas etnias del país, celebrando la constitución de lo que se llama la “raza” nacional, Al salir a la calle, sin embargo, te encuentras montones de personas vendiendo cosas en la calle, exactamente con los mismos rasgos y a menudo atuendos que los maniqués, pero esos ya no son el orgullo de la nación, sino unos pinches indios pobres.

Otro caso que ilustra bien esos términos ventriloquiales es el esfuerzo codificador sobre los productos culturales de los pueblos de procedencia pre-hispánica. Ocurre en México, pero también en casi todos los países americanos. La constatación de que la tradicional producción simbólica india no puede considerarse estética, porque sus productos están ligados a prácticas rituales y no tienen una condición autónoma, o sea artística a la manera europea, es aprovechada para generar un profundo decalage de valor. Así, la producción cultural indígena se “tiene que” consumir en ámbitos etnográficos y no en otros. La representatividad de muchas prácticas culturales es simplemente cooptada desde posiciones que hacen posible entonces consumirlas como kitsch, comercializando lo que son productos “populares” y “auténticos” (o sea, premodernos) y falsificando las razones sociales originales en las que se produjeron.

5.-De la exposición se desprende una visión crítica del concepto de lo “popular” dentro de la cultura hispana. ¿Cuál es esta visión?

Este es un tema central. Uno de los valores más extendidos de la cultura hispana, y desde luego de la cultura barroca, es el hecho de haber sido capaz de dar expresión a lo popular, a diferencia de otras latitudes, ilustradas y racionalistas, cuyas modernidades se habrían divorciado de las manifestaciones “auténticas” del pueblo. Esto es obviamente un falseamiento de la realidad, pero no importa si los mitos son verdaderos o falsos, sino como operan en el tejido social y en los imaginarios históricos. Lo popular ha servido a unos como baluarte frente a lo moderno y a otros como excusa para la modernización. Esto se despliega con una gran complejidad. Lo popular sirvió como demostración de que la cultura barroca servía como nexo de unión entre ricos y pobres, entre blancos, negros e indios, entre expresiones de alta cultura y baja cultura; al mismo tiempo, buena parte del debate sobre la tradición hispana, y me refiero ya a tiempos contemporáneos, también ha pivotado en ese eje. La Generación del 98 y la del 27, por razones diferentes, tomaron lo popular como símbolo de transformación. La del 27 intentó rehacer cuestiones barrocas desde perspectivas populares precisamente para deshacer todo lo que de conservador, clerical y institucionalista había en la cultura oficial española. La movida de finales de la década de 1970 y principios de 1980 hizo lo mismo: desde Ocaña al primer Almodóvar exploraron las dinámicas castizas como ataques a la alta cultura. Otro tema es la banal comercialización de todo ello, cuyo epítome es Tele5.

Al mismo tiempo, tampoco podemos olvidar que la defensa del barroco ha sido tradicionalmente protagonizada por los sectores populares, con apoyo de la iglesia, porque en las fiestas, religiosas y no, se pudieron mantener vivas tradiciones sociales, y hasta laborales, que de otra forma posiblemente se habrían perdido, como demuestran los estudios sobre la implantación de las políticas neoclásicas en el XVIII y XIX. Así, cuando tratamos conceptos como lo popular hay que estar preparados para enmarañarse, porque las estrategias son múltiples, y aunque contradictorias, a veces son coincidentes.

Precisamente, por el valor de conservación que inspiran ciertas manifestaciones populares, ha sido el turismo, siempre deseoso de empaquetar y mantener lo "auténtico" para multiplicarlo como producto, la actividad que ha hecho posible una completa refuncionalización de lo popular: un ejemplo incomparable son las romerías y procesiones desarrolladas por las cofradías andaluzas: quizás la gente no sabe que la mayor parte de las cofradías ¡¡¡nacieron en los años 1980!!!

6.- Dentro del influjo de la cultura hispana, en México, podemos encontrar un ejemplo muy bueno de la imagen de origen divino. El caso de la virgen de Guadalupe. ¿Podrías explicarlo?

La leyenda dice que en 1531 el texcoquense Juan Diego tiene una serie de contactos personales con la Virgen quien le solicita la construcción de un templo en la montaña del Tepeyac, en la actual ciudad de México. Tras varias visitas infructuosas al obispo español de la ciudad, Juan Diego es invitado por la Virgen a recoger unas rosas en el campo, ésta las toca con sus dedos y ordena a Diego a llevarlas ante el obispo, quien las transporta envueltas en su tilma, el sayo de algodón que los indios vestían en aquellos días. Al presentarse ante él, Diego despliega su tilma apareciendo en ella un retrato de la Virgen. Esa tela es la que hoy está expuesta en la Basílica de la Guadalupe en México DF.

La Guadalupe reúne los dos extremos del arco en que percibimos las imágenes: la idolatría y la iconoclastia. Extremos que paradójicamente están muy cerca el uno del otro: considerar que la imagen tiene propiedades de convocatoria real: que son lo que representan. La tela fue pintada sólo diez años después de la caída de Tenochtitlan. Recordemos que una de las razones esgrimidas por los españoles para someter a los mexicas era su idolatría. Así que nos encontramos con la primera paradoja: para extirpar la idolatría local, se ejerce una enorme represión iconoclasta, con la quema de códices, imágenes y pinturas, pero, a cambio, los españoles ofrecen la mayor de las idolatrías posibles: un cuadro pintado por la misma virgen: se haría difícil (se hace todavía difícil para numerosas personas) no pensar que uno está frente a la divinidad misma. Los mismos franciscanos se rasgaban en aquellos días las vestiduras ante tal herejía, pero los beneficios políticos, para unos y para otros, ganaron la partida. Los españoles conseguían una comunión social gracias a aquella imagen -que no casualmente se había manifestado en el lugar en el que poco antes los lugareños adoraban a la diosa madre, Tonantzin- y los indios, y después los criollos, adquirirían un símbolo propio, que a la postre simbolizaría la independencia de México en manos del cura Hidalgo.

Además, para más inri, la Virgen de Guadalupe no es la madre de Dios, como lo es María *strictu sensu*, sino la madre de los mexicanos. Bajo los pies de la Guadalupe reza la leyenda: “no hizo cosa igual con ninguna otra nación”. Un poema popular mexicano de la época decía: “Como México no hay dos, no hay dos en el mundo entero, aquí la Virgen María dijo que estaría mucho mejor, mejor que con Dios y no lo diría no más por hablar”. La Guadalupe no es un medio, es un fin. Esta circunstancia singular produce un peculiar silogismo: igual que Jesús, el hijo de la Inmaculada, el pueblo indígena americano, hijo de la Guadalupe, tuvo que ser “crucificado” para renacer en el Cristianismo y refundar la religión. La Guadalupe tiene una función civilizadora, funda una cultura y una nueva historia en el sacrificio padecido por su hijo, el pueblo de México bajo la espada española.

Los valores que una imagen así transmiten son muy poderosos: por un lado, configura en la mente social la idea de que la pintura es texto constitucional, no mera representación. Los teólogos mexicanos defenderán este papel fundacional de la pintura en la famosa sentencia “¡Para qué son los papeles, si la tenemos a ella a los ojos...!”. Lo mismo se puede encontrar en los textos teatrales de Lope o Calderón: la pintura es ella misma texto, dictado: crea jurisprudencia. Esa misma función es destilada, aunque con menos poderes supraterráneos, en buena parte de la pintura colonial o de la pintura del siglo de oro español: El Greco, Maíno, Velázquez, etc. Hay un cuadro de El Greco, “Vista de Toledo” (1608-1614, Museo del Greco, Toledo) que es la quintaesencia de una pintura al servicio de la administración de la memoria (la judía y hebrea finiquitada por las políticas racistas del estado). No se trata de un cuadro, sino de un documento funcional elaborado. Insisto en que debemos abandonar en parte ciertas categorías de la historia del arte y bucear por otros caminos a menudo mucho más fértiles para entender como operan las imágenes. Felipe Pereda, por ejemplo, ha hecho, en ese sentido, estudios impagables sobre como operaban las imágenes artísticas en un contexto de abierta represión y persecución de judíos y musulmanes en la España del siglo XV y XVI.

Pero aún hay más: hoy, la imagen de la Guadalupe es un icono tan multimillonario como la imagen del Ché. Los candidatos presidenciales exponen su imagen en mítines y actos; los participantes en las manifestaciones de protesta la agitan en defensa de sus derechos; fue una de las marcas centrales del Movimiento Zapatista, pero mostrada con el rostro tapado por un pasamontañas; su imagen estampada en camisetas es la número uno en ventas; la selección mexicana de fútbol se encomienda a su figura; muchísima gente la lleva tatuada en la piel. Miembros de bandas callejeras latinas en California se tatúan la Guadalupe en la espalda (e incluso por todo el cuerpo) para evitar que nadie les acuchille: ¿quién se atreverá a rajarle a la Guadalupe? En el barrio popular y comercial de Tepito, en Ciudad de México, se colocan imágenes de la Virgen mexicana en aquellos lugares de la calle que los vecinos o comerciantes no quieren que se llenen de basura: no tiene nada que ver únicamente con la religión, sino con otras cuestiones semióticas.

En definitiva, las imágenes siempre están en movimiento. Se trata de explorar sus dinámicas en función de las respuestas que generan.

7.-La exposición también plantea lo opuesto: la iconoclastia. En Barcelona, en concreto, esta iconoclastia se tradujo en la destrucción de muchas iglesias y retablos barrocos en los momentos de tensión política y social. (La Semana Trágica, la Revolución de 1936) Esta iconoclastia, sin embargo, no se da en otras ciudades con mucho más peso de la Iglesia Católica, como Roma, por ejemplo. ¿Cuáles son los rasgos de la iconoclastia barcelonesa o catalana?

La iconoclastia en Catalunya no es muy diferente de la ocurrida en otras partes del estado. Sí es cierto que la gran presencia anarquista en Barcelona hace que adopte ribetes peculiares, pero tienes ciudades como Sevilla, con un gran peso de la iglesia, en la que se producen auténticas orgías de quemas de imágenes, como bien ha estudiado Pedro G. Romero. De entrada, hay que recordar que los actos iconoclastas no son desencadenados por las imágenes, sino que son éstas las que reciben la respuesta. No olvidemos que todo revolucionario siempre quema dos cosas: la memoria administrativa (los archivos) y la memoria simbólica (los monumentos). En cuanto a la memoria simbólica, la iglesia siempre ha representado el patrimonio de un pasado negado a los revolucionarios. Cuando los conventos e iglesias de Barcelona arden en 1909, lo que se consume es una cierta manera de gestionar la memoria: Ferrer i Guardia será ejecutado por esa razón. Pero tampoco olvidemos el impacto que tuvo la dinámica iconoclasta entre la burguesía intelectual catalana. Fue gracias a los solares que muchos de aquellos fuegos dejaron que pudo impulsarse una determinada conciencia urbana, nacional y burguesa: alentó un nuevo modo de representar lo nacional-catalán. Muchos intelectuales catalanes, entre ellos Joan Maragall, se congratularon de que el fuego hubiera hecho desaparecer la “quincallería meridional”, los retablos barrocos y los excesos ornamentales, y que hubieran aflorado las nervaduras góticas, simples y “assenyades”: ese era el estilo catalán: sus formas nacionales. El fuego ponía a la memoria en su sitio, dijeron. Poco después, en los años 20, Puig i Cadafalch y otros muchos arquitectos se dedicarían a inventarse el Barri Gòtic de la ciudad, que es el que tenemos hoy.

8.- La última parte de la exposición, con el partido de fútbol ficticio entre las selecciones de Brasil y México y el gran collage sobre la selección española, ganadora del último mundial, pone énfasis en la capacidad de ese deporte como elemento legitimador de los símbolos y las narrativas nacionales. ¿Crees que el caso del Barça, en Cataluña es similar?

La irónica pieza de Miguel Calderón, la reconstrucción de un partido de fútbol entre las selecciones nacionales de México y Brasil, y en el que el primero gana al segundo por 17 a 0, buscaba exponer los mitos del “destino manifiesto”. México está predestinado a no pasar nunca de octavos: se trata del mito del país perdedor, que hace de la necesidad virtud, y que por tanto es capaz de generar una cultura alternativa al “éxito”. Cuando España, que siempre había sufrido el mismo síndrome –desde luego, interesado, porque los destinos manifiestos sirven para exculpar a los responsables de los fracasos– ganó la Copa de Europa de fútbol en 2008, nos preguntamos si no deberíamos hacer algo con eso. Finalmente decidimos intervenir una sala con el material

publicado en la prensa al día siguiente de la victoria: todos los titulares señalaban que se trataba del “fin de la maldición”: España dejaba de ser barroca, en algunos medios se dijo así, literalmente, para pasar al club del éxito. Cuando España ganó la Copa del Mundo en 2010, ya fue el acabóse, pero decidimos dejar las portadas de la Copa de Europa.

Respecto a tu pregunta sobre el Barça y Catalunya, creo que la cosa se complica un poco. Observemos que el Barça, el tiempo, el chiste y el simulacro cultural son las formas en que TV3 habla de la catalanidad. Horas y horas de televisión pública dedicadas a estas cuatro cosas: las cuatro temáticas refuerzan la identidad frente a los demás, en un momento de grave descenso de la autoestima, con todas las hostias que están cayendo, de los mercados, de los bancos, del estado, de la administración y de los propios compañeros de trabajo, en una orgía de individualismo salvaje y agónico del sálvese quien pueda. TV3 dedica horas ingentes a los hombres del tiempo; fer pais; horas ingentes al Barça, catalizando quimeras sociales llenas de simulacro y de masía; horas ingentes al chiste de Polònia, al APM, en una catàrsis que se quiere modélica: el famoso oasis; horas ingentes al simulacro social en las vomitivas telenovelas decimonónicas camufladas de liberación sexual, de clase, de edad. Sin embargo, los cuatro ejes difunden una misma idea, un similar destino manifiesto: la fragilidad: la del tiempo que hará, siempre “en el aire”; la que representa el chiste, ese momento fugaz de liberación; la de la telenovela y sus polvos catàrquicos; y la del Barça: no se trata del fracaso o del éxito, sino de la fragilidad: esa sensación depresora que todo culé tiene ante el hecho irrefutable de que el ciclo pasará. Los del Madrid lo saben, y es por ahí por donde atacan. El Madrid tiene los pies de cemento, es inamovible. En cambio, el relato del Barça es la historia de un país que adora el “trencadís”, las formas manifiestas de una historia frágil. Por eso es tan interesante Catalunya, un país que aún no sabe que es posmoderno: no hay esencias a las que agarrarse. Y a no pocos eso les da un miedo terrible, cuando es una ventaja evidente.