

Prometer el infinito

1.

En toda promesa de infinito, como una sombra, parece esconderse una promesa equivalente de fraude.

2.

Prometer el infinito se compone de una serie de fotografías que recogen a modo de collage extractos de metraje encontrado de cine reciente. Han sido reordenados de modo que revelan su procedencia filmica. A las fotografías las acompaña un único objeto: una caja de luz que contiene un rollo de película.

Cuando supe el título, quedé intrigado. O sí, las imágenes, pensé...

Sin embargo no podía quitarme ese título de la cabeza. Los títulos suelen tener una importancia muy concreta en el trabajo de Iván Gómez, y una relación directa, que funciona a nivel de significación. En este caso, la relación era enigmática. No he querido preguntarle.

Todo lo contrario. He planteado este texto entorno al enigma del título.

La frase, dicha tal cual, yo que soy tan reacio a las conjeturas eternizantes del amor hipertrofiado, me llevaba a esa nueva costumbre de las parejas de colocar candaditos en los puentes y bancos en señal de promesa de amor infinito.

Puedes imaginarte mi disgusto.

No obstante, Iván había elegido una frase impersonal, sin sujeto. Revela un tono irónico. Casi parece una pregunta lanzada al aire, una pregunta que, no obstante, carece de interrogante, como si a última hora se hubiera desprendido del título, dejándolo huérfano de un sentido completo.

Fue entonces cuando escribí lo siguiente:

En toda promesa de infinito, como una sombra, parece esconderse una promesa equivalente de fraude.

A continuación me dediqué a la Revolución.

No, no fabriqué ninguna bomba casera. Ni me he paseado por los grepúsculos de extrema izquierda esperando convencer a alguien para que se me una a la causa. Entre otras cosas porque estos grupos, de quedar todavía alguno, son como aquel pueblo oscense de la sierra de Guara, que sólo contaba con dos habitantes y no se daban ni los buenos días.

Yo soy de la generación de europeos que desconocen por completo la experiencia de una revolución, al menos una de izquierdas. Todas las revoluciones las he visto en el cine. O en un centro comercial. En el caso de ésta última, la experiencia es, como te figurarás, del todo desaconsejable.

Como escribir es en parte un acto de prepotencia, hice un pequeño texto sobre revoluciones e historia, que estuvo encabezando éste hasta que -escribir es también un acto de responsabilidad- decidí cambiarlo de lugar. Lo leerás más adelante.

Esta primera frase, no obstante, tenía - y tiene - algo por lo que a mi entender merece la pena lanzarse, en relación al título. ¿Y si el título esconde un fraude? ¿Y si ese fraude implícito en toda promesa de infinito, implícito también en cada uno de los candados que las parejas de enamorados abandonan estúpidamente en todos los puentes de Europa, es a su vez el fraude de la Revolución? (¿Y cuál es, entonces, el fraude de la Revolución?)

Obviamente había perdido demasiado tiempo con ese bosquejo sobre las revoluciones. Me había alejado de la promesa de infinito. Y del fraude que esconde. Y de la relación que existe entre el título y la obra. Y del por qué del fraude en relación a la obra.

También me había alejado del infinito, pero eso no me importa. Del infinito siempre estamos lejos.

(...) La situación fue más o menos tal que así. El título me había desarmado, como ya sabes. Entonces ví las imágenes. Las ví pero no las observé, porque tal y como las miraba me acordé del comienzo del film *Le Fond de l'air est rouge*, de Chris Marker. Y todo lo demás quedó anulado, en negro, como ese plano que Marker coloca tras la imagen de los niños al comienzo de *Sans Soleil*, “*así, si no ven la felicidad de la imagen, al menos verán la parte más negra*”.

Le Fond de l'air est rouge comienza con la voz en off, creo, de la actriz Simone Signoret, que relata la primera vez que vio “*Bronenósets Potyomkin*”, de Eisenstein. Antes de nada, avisa: ella no se encontraba entre los que asistieron al estreno del film, pues era demasiado pequeña. A continuación comienza a recordar algunas imágenes, pero lo que describe no coincide con lo que vemos. La voz y la imagen se aproximan la una a la otra suavemente, se merodean, como haría un gato. Las primeras frases parecen obedecer a un esfuerzo por encontrar el hilo del recuerdo y no conectan entre sí como relato. Habla de un plato de carne con gusanos y vemos un oficial de la marina rusa¹. Refiere luego una pequeña tienda con un muerto, delante de la cual se detiene una persona. La imagen nos ofrece un pelotón de fusilamiento. Los que van a ser fusilados están cubiertos con sábanas blancas. Un marinero que observa la ejecución levanta el rostro con aire de preocupación. A partir de ahí el relato se forja y la voz hilvana al fin una secuencia lógica. “*Y justo cuando el oficial da la orden de disparar, un marinero alto y bigotudo grita una palabra...*” Es entonces cuando la imagen y el sonido se abrazan. La palabra es “¡Hermanos!”.

Este es el principio del film de Chris Marker, pero parece también el principio de la Historia, al menos la del siglo XX.

De esa imagen de hermandad, que podría ser también, de algún modo, una imagen de felicidad, Marker hace suceder un montaje de imágenes de archivo que recorren las luchas que la multitud ha llevado a cabo durante la segunda mitad del pasado siglo contra el Poder y con el Poder en contra. No será sino en el siguiente film, seis años más tarde, *Sans Soleil*, que Marker no se atreva a colocar imagen alguna tras una imagen de felicidad. Y se decida por un plano en negro.

Repaso de nuevo las fotografías de Iván Gómez. Su *Prometer el infinito*. En ellas no hay Poder alguno en contra, ni causa aparente de lucha. Pero un cierto miedo parece mantener a la mayoría de los rostros en tensión. Son figuras aisladas.

Componen un pequeño poema. Es tan pequeño que resulta prácticamente ilegible, imperceptible. No poseen estas imágenes el orgullo de los grandes poetas sino la dismórfica timidez de un hikikomori. Sus versos no vociferan, nadie se sube a ninguna mesa y los declama con lírica pomposidad, como en esa película horrenda de Peter Weir que causó furor a finales de los ochenta. El pequeño poema ha sido escrito debajo de la mesa. Y no es declamado sino susurrado. Pide que uno acerque el oído y sólo entonces, despejando otros sonidos, empiece a reconocer unas primeras palabras.

Por supuesto, la forma más pura de arte es el silencio absoluto de los poetas que no escriben, dijo Pasolini (con todo, somos incapaces del crimen perfecto, ese silencio absoluto cuya necesidad se está convirtiendo en el gran dilema artístico del siglo que comienza).

¹ Quisiera destacar aquí una idea antes de que desaparezca en el olvido: el principio de *Le Fond de l'air est rouge* no sólo refiere narrativamente al film de Eisenstein, la forma del propio montaje también remite a él.

Son imágenes asustadas. Y tiemblan. Los cuerpos giran, como si acabaran de descubrir una extraña presencia detrás de ellos. Los niños miran boquiabiertos a cámara, pero lejos están de ofrecer *una imagen de felicidad*. Todo lo contrario, tienen un aire de maquinismo, de muñecos de cera con peluquín de kanekalon. Incluso hay un hombre que fuma que, se diría, retoca la cabeza de uno de los niños, como si en cualquier momento la fuera a desenroscar y extraer del cuerpo.

Son imágenes encerradas. Encerradas en su negativo de cine, tras el cual se extiende un amplio margen blanco, como una tierra de nadie. Pero también son imágenes que encierran (observo detenidamente una en concreto: cuatro hombres en cuatro compartimentos como ataúdes).

Una mujer golpea insistentemente una puerta. Detrás de ella hay un grupo de personas que la observa y que, como en algunas obras de Bertolt Brecht, podría ser considerado un solo personaje: el PUEBLO. El fotograma contiguo muestra en primer plano a otra mujer, que por un momento me recuerda la famosa imagen de la protagonista de *La Jeteé*. Sin embargo, está apoyada sobre una pared. El recuerdo se cierra ahí bruscamente. Otra imagen se abre camino entonces: hay un interior que no desea descubrirse y un exterior que pide en vano entrar.

5

Enigmas en relación a *Prometer el infinito*. El primero sigue siendo el mismo título. El segundo refiere la relación de las fotografías con la historia maltrecha de las revoluciones, en ese espléndido ensayo que es *Le Fond de l'air est rouge*. Me siento un detective que no sabe qué concluir de sus intuiciones y de las pistas que ha recogido en la escena del crimen.

6

En este poema casi ilegible que parece prometer misteriosamente el infinito no todo son imágenes de desamparo. Se encuentra uno también con personas que abrazan a otras, como parte de un verso en el que el miedo, el aislamiento y la soledad se hacen acompañar por un tierno momento de protección. En concreto refiero la fotografía en la que se alternan imágenes de abrazos (donde el rostro de aquel que es abrazado se hunde en el pecho de quien lo hace) con las de unas manos. ¿Tal vez el mundo de los afectos, de los cuidados, del apoyo, de la recepción, del abrigo, del cobijo, de la hospitalidad?

Una mirada atenta descubre que el abrazo es solo una parte de la hospitalidad, la parte de la luz. La hospitalidad acoge también una zona oscura. La hospitalidad supone también una tensión (un estado de oposición latente, de fuerzas opuestas que atraen para sí un mismo objeto)

Una mano agradece a la otra. Tiene forma de garra.

Jacques Derrida, en una entrevista sobre la hospitalidad, refiere el uso que da a esta palabra Emmanuel Lévinas y que él, de algún modo, reutiliza. La hospitalidad no se reduce a la acogida del extranjero en la casa de uno, sino que toda apertura de uno conlleva una "acogida", toda apertura es "hospitalitaria" y es primera, antes que cualquier rechazo. Para Derrida, siempre hay primero una hospitalidad, que no elude ni evita un cierre posterior (por ejemplo en la xenofobia).

*Decir que es primera significa que incluso antes de ser yo mismo y quien soy, ipse, es preciso que la irrupción del otro haya instaurado esa relación conmigo mismo. Dicho de otro modo, no puedo tener relación conmigo mismo, con mi «estar en casa», más que en la medida en que la irrupción del otro ha precedido a mi propia ipseidad.*²

Derrida hace partir este pensamiento de la *acogida* (la apertura) hacia un pensamiento del *rehén*. La apertura primera origina una trayectoria unívoca desde lo propio en lo ajeno a lo ajeno en lo propio, pero no cómo una suerte de acto bondadoso, un *buen sentimiento*, sino precisamente en el

² DERRIDA, Jacques. ¡Palabras!. *Instantáneas filosóficas*, pág. 34 www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

lado opuesto del espectro, en la tensión, en cierta violencia de una presencia extraña en la casa de uno de la que uno es ya rehén del otro. Rehén en propia casa.

El 18 de agosto de 1991, el subjefe de defensa de la URSS, Oleg Baklanov, el jefe del secretariado de Gorbachov, Valeriy Bodin, el Secretario del Comité Central del PCUS, Oleg Shenin y el viceministro de Defensa de la URSS, Valentín Varénnikov volaron hacia Crimea y se presentaron sin previo aviso en la dacha de campo de Gorbachov, dónde éste pasaba sus vacaciones. Puedo imaginar la cara de Gorbachov nada más ver a los cuatro entrar por la puerta. En la vida de un jefe de Estado la interrupción de las vacaciones por algún motivo es algo más que frecuente. Por lo tanto, en un primer momento, Gorbachov tendría hacia ellos un pensamiento de “acogida”. a pesar de que lo excesivo de la visita no indicaría nada bueno. Entonces Baklanov, Bodin, Shenin y Varénnikov le informan de su propósito: un golpe de Estado. Invitan a Gorbachov a declarar el estado de emergencia o bien a que dimita. Gorbachov se niega a lo uno y a lo otro. Baklanov Bodin, Shenin y Varénnikov le *sugieren* entonces que no se mueva de la dacha. Y Gorbachov queda, por tanto, recluido, prisionero, rehén en propia casa.

*Soy en cierto modo el rehén del otro, y esta situación de rehén en la que ya soy el invitado del otro al acoger al otro en mi casa, en la que soy en mi casa el invitado del otro, esta situación de rehén define mi propia responsabilidad. Cuando digo «heme aquí», soy responsable ante el otro, el «heme aquí» significa que ya soy presa del otro («presa» es una expresión de Lévinas). Se trata de una relación de tensión; esta hospitalidad es cualquier cosa menos fácil y serena. Soy presa del otro, el rehén del otro, y la ética ha de fundarse en esa estructura de rehén.*³

La hospitalidad tiene además un territorio físico (la casa de uno) que supone una geografía imposible, ilícita, de la proximidad. *Lo cercano de lo cercano* en palabras de Derrida, esa esfera insostenible de la intimidad que se abate en odio⁴.

Esa odiosa proximidad no excluye la apertura primera ni implica el cierre posterior. Es una cercanía paradójica pues resulta aún más distante conforme se acerca. Toda cercanía cerciora una irreductibilidad, el desconocimiento absoluto del otro. Tal y como decía una canción de los noventa, *es como un salto en el vacío entre tus ojos y los míos*.⁵

Pero a su vez, como decía una popular chirigota gaditana, también de los 90, *no puedo vivir sintigo, ni sintigo ni contí*.⁶

*El universo no es dialéctico; está condenado a los extremos, no al equilibrio*⁷. Aquello que existe en la hospitalidad, en el cobijo, en el resguardo, pero también en la amistad, en el amor, es la vulnerabilidad, la continua exposición a la incerteza, la incertidumbre, el anhelo y la soledad, a la compañía, al cariño, al calor y al sexo, pero también a la represión, el encierro, la privación, el menoscabo, la confusión, el desprecio, el ridículo, la envidia, la competitividad, y el odio.

Y ahora os voy a hablar de un escorpión. Este escorpión quería cruzar un río, así que le pidió a la rana que le llevase. “No”, dijo la rana, “no, gracias. Si te dejo ir en mi espalda, podrías picarme y la picadura de un escorpión es mortal”. Dice el escorpión: “pero eso no tendría lógica”. Los escorpiones siempre tratan de ser lógicos. “Si te pico, morirás y yo me ahogare”. Así que la rana se convenció y dejó al escorpión ir en su espalda. Pero justo en medio del río sintió un dolor terrible. Y se dio cuenta de que, pese a todo, el escorpión le había picado. “¡Lógica!” - lloraba la rana mientras empezaba a hundirse, llevándose con ella al escorpión. “¡Esto no tiene ninguna lógica!”. “Lo sé” - dijo el escorpión - “pero no puedo evitarlo. Es mi carácter”.⁸

³ DERRIDA, Jacques. *¡Palabras!. Instantáneas filosóficas*, pág. 36 www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

⁴ DERRIDA, Jacques y DUFOURMANTELLE, Anne. *La Hospitalidad*.

⁵ Curiosa pareja: Ángela Molina y Georges Moustaki. *Muertos de amor*

⁶ “El que la lleva la entiende”, también llamada “Los Borrachos”. Cádiz, 1992

⁷ BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*, pág 5. Edit. Anagrama. trad. Joaquín Jordá

⁸ WELLES, Orson. *Mr Arkadin* (1955)

En *Persona*, (1966) de Ingmar Bergman, una actriz, ensimismada en su propia ficción vital, que es quizás más fuerte que la de las obras que protagoniza, cae durante una representación de *Electra* en un estado de total silencio y pasividad. Aconsejada por la directora de la clínica, se retira con una enfermera a una isla. La enfermera la admira profundamente como actriz. La considera un ser especial, una artista. Además, su silencio la empuja a hablar de sí misma, como nunca ha hecho. Y durante una larga noche ella no parará ni un momento, se le desnudará, le contará un duro recuerdo, algo que no le ha desvelado a nadie. Para la enfermera este gesto de confianza absoluta tiene sentido, no sólo porque la actriz no hable, sólo escuche (y sea entonces la perfecta confidente), sino porque es una artista. La enfermera se considera inferior y por lo tanto se siente halagada por ser escuchada. La actriz únicamente la contempla. No la juzga. Parece, eso sí, estudiarla con detenimiento

En un momento dado, la enfermera comenta: “¿sabes lo que pensé cuando vi tu película aquella noche? Cuando llegué a casa, me vi en el espejo y pensé: somos iguales. No me malinterpretes, tú eres más guapa, pero nos parecemos. Creo que me podría convertir en ti si hiciera un verdadero esfuerzo. Quiero decir, por dentro. Tú podrías convertirte en mí así, sin más”.

7

Resulta curioso que el primer trabajo de Iván Gómez lleve por título *Éranse dos veces* (2008)⁹ y que además, como si se propusiera establecer con cierto empeño un momento de origen, recurra a su memoria, o mejor dicho, a la memoria de los otros, esto es, recuerdos de su infancia que no le pertenecen aunque él haya participado de la vivencia, incorporándolos como propios en su memoria a partir de una construcción narrativa aliena, que le incluye. El vídeo es una reconstrucción de varios recuerdos, una ficcionalización interpretada por los protagonistas originales, incluido el propio artista, que hace de sí mismo.

Inke Arns comienza un interesante texto sobre el *re-enactment* (reconstrucción) citando a Freud: *Hace poco más de un siglo, el psicoanalista Sigmund Freud escribió que la hipnosis hace posible para el paciente vivir “uno de los más fervientes deseos de la humanidad (...) experimentar algo dos veces”*¹⁰

El *re-enactment*, de acuerdo a Inke Arns, es una reconstrucción performativa en el ámbito de la repetición: repetir una experiencia, una vivencia traumática que no pudo ser convenientemente sellada en el pasado y ha quedado por lo tanto atrapada en una suerte de umbral entre la memoria y el olvido, (entre la vida y la muerte), pero también entre la necesidad de justicia y la restitución de la dignidad socabada en el acontecimiento original.

Pues además el *re-enactment* tiene un componente social e histórico, es decir, no supone una terapia psicológica individual (al menos no exclusiva, principalmente), sino que afronta conflictos de carácter colectivo, sobre todo en el ámbito de la representación de la Historia. El *re-enactment* actúa en ese espacio de tránsito donde la Historia fluctúa a nivel de narración popular, es decir, resulta de una construcción a partir de una experiencia directa. Uno de los motivos esgrimidos por Arns para el éxito de los *re-enactments* en el arte contemporáneo reside precisamente en que hoy en día toda experiencia de mundo (*experience of the world*) opera casi exclusivamente en el ámbito de los Media. La experiencia histórica se ha diferido y virtualizado hasta tal extremo, que su espacio de narración

⁹ *Éranse dos veces* es la versión extendida de *Recuerdos de un tacto* (2008)

¹⁰ ARNS, Inke. *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*, cit. Sigmund Freud, *Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene*, in: *Gesammelte Werke in achtzehn Bänden mit einem Nachtragsband. Nachtragsband*. Frankfurt a. M. 1987, p. 193, cited in: Sylvia Sasse, *Gift im Ohr. Zur Philosophie des Beichtens und Gestehens in der russischen Literatur*, habilitation thesis, Freie Universität Berlin 2006, in press.

individual ha sido cercenado, manipulado y sustraído por las múltiples representaciones mediáticas, que siempre obedecen a intereses ajenos, relacionados con el discurso que a los distintos poderes les interesa imponer, mantener y promover de la realidad.

Un claro ejemplo, citado por Arns, es el espléndido trabajo de Jeremy Deller, recogido en el vídeo de Mike Figgis: el *re-enactment* de *The Battle of Orgreave*, un momento especialmente violento en la famosa huelga que durante un año (1984-85) mantuvieron los mineros ingleses contra el gobierno de Margaret Thatcher. Fue un enfrentamiento complejo, en el que los trabajadores, dirigidos por Arthur Scargill, fueron acusados de no haber respetado la nueva y restrictiva legislación sobre los paros laborales introducida por Thatcher, que movilizó a los poderes del Estado -fuerzas del orden, Justicia e incluso prensa- para luchar con furia contra el que para ella era "el enemigo interior".¹¹ Los mineros fueron vilipendiados por los Media, que les acusaron de alterar el orden público y de arremeter violentamente contra la policía, y difundieron la idea de que los huelguistas contribuían a la crisis económica del país por su rechazo a trabajar¹².

La repetición de aquella batalla les dio a los mineros la oportunidad de recuperar, reconquistar, de propia mano (en el orden simbólico)¹³, su dignidad perdida, resolviendo así algo que la historia original les había negado.

En *Éranse dos veces* el *re-enactment* no es tal. En primer lugar porque no hay acontecimiento original. No hay ni vivencia, ni recuerdo. Hay reapropiación, como bien dice el artista en su web. En segundo lugar porque tal desplazamiento entre el recuerdo como experiencia mnemónica al recuerdo como narración aliena interiorizada no parece constituir trauma alguno en él.

El número 2 del título, como una historia que comienza dos veces, refiere el carácter doble de toda representación ficticia frente al hecho real. Pero lo cierto es que la historia comienza realmente sólo una vez: en la ficción.

Ocurre aquí como en el desarrollo que Jacques Derrida lleva a cabo del comienzo de Hamlet, en *Espectros de Marx*:

Como en Hamlet, príncipe de un Estado corrompido, todo comienza con la aparición del espectro. Para más precisión, con la espera de su aparición. La anticipación es a la vez impaciente, angustiada y fascinada: aquello, la cosa (this thing) acabará por llegar. El (re)aparecido va a venir. No puede tardar. ¡Cómo tarda! Para ser más precisos todavía: todo comienza en la inminencia de una reaparición, pero de la reaparición del espectro como aparición por primera vez en la obra. El espíritu del padre va a volver y pronto le dirá: «I am thy Fathers Spirit» (acto I, esc. V). Pero aquí, al principio de la obra, vuelve, por así decirlo, por primera vez. Es una primicia, la primera vez en escena.¹⁴

¹¹ Agencia EFE. *25 Años de la huelga de los mineros, un conflicto que dividió al Reino Unido* / 05.03.09

¹² Recientemente se desclasificaron documentos donde queda recogido un plan previo de Margaret Thatcher para impedir y minimizar la capacidad y el potencial de reacción de la huelga de mineros: se acumularon cantidades en reserva de carbón, se construyeron líneas de alta tensión hacia Francia, y se adoptó un acuerdo con la compañía francesa EDF [Electricité de France] para hacer frente al desabastecimiento de carbón en las centrales eléctricas británicas y se modificó la legislación británica para poder penalizar a los mineros en huelga, esencialmente en materia de ejecución de préstamos inmobiliarios (ver noticia 29 de agosto de 2010 en *The Guardian*). Fuente: <http://www.voltairenet.org/article167025.html>

¹³ El valor práctico del confinamiento simbólico de la práctica artística ha sido ampliamente discutido y continúa alimentando extensos debates. Es evidente que en el caso del *The Battle of Orgreave* su repercusión no se puede medir en términos de saldo político. Los mineros perdieron efectivamente la huelga y eso ha seguido siendo así después del *re-enactment*. En este sentido, Pierre Bourdieu realiza una excelente aportación cuando dice: "el precio que (los artistas) deben pagar por la autonomía que les es concedida consiste en estar confinados a prácticas puramente simbólicas, ya sea simbólicamente revolucionarias o revolucionariamente simbólicas" [en *Campo de poder / Campo Intelectual*], ¿Qué decir? ¿Qué podemos esperar? Pues que al menos la repercusión opere con éxito, si no en términos de saldo político, en términos de justicia poética.

¹⁴ DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional. Cap 1. Inyunciones de Marx. Exergo*. Fuente: http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/marx_inyunciones.htm

Como en Hamlet, de acuerdo a Derrida, el hecho real (re)aparece en la ficción. Los recuerdos quedan representados, encarnados, asumidos como tales y con la potencia constitutiva de generar nuevos recuerdos.

Pero he de matizar.

Como en Hamlet, de acuerdo a Derrida, aquello que vuelve no es el cuerpo real del recuerdo, su base real, tampoco en su primera aparición, nunca es el cuerpo real del recuerdo, pues no hay tal cuerpo ni en la primera ni en la segunda de las apariciones (los recuerdos son de otros). *The body is with the King, but the King is not with the body, the king is a thing*¹⁵. El cuerpo (del recuerdo, de la memoria) está con lo Real (y en tanto así es un cuerpo Real, incluso como recuerdo), pero lo Real no está con el cuerpo (no necesariamente), lo Real - el Rey - es una Cosa... Y a su vez, *esa Cosa que no es una cosa, esa Cosa invisible entre sus apariciones, tampoco es vista en carne y hueso cuando reaparece. Esa Cosa, sin embargo, nos mira y nos ve no verla incluso cuando está ahí*. Esa Cosa es también, sin duda, *la intangibilidad tangible de un cuerpo propio sin carne pero siempre de alguno como algún otro. Y de algún otro al que no nos apresuraremos a determinar como yo, sujeto, persona, conciencia, espíritu, etc. Ya con ello basta para distinguir también el espectro, no sólo del icono o del ídolo, sino también de la imagen de imagen, del phantasma platónico, así como del simple simulacro de algo en general del que, sin embargo, está tan próximo y con el que comparte en otros aspectos más de un rasgo*.

Determinada la experiencia que *comparte más de un rasgo con el simulacro* (como copia sin original, recuerdo sin realidad) y que, por lo tanto, carece ya del elemento que la constituye, queda entonces al descubierto el Rey (lo Real) de cuerpo presente, esto es, como en el cuento del traje nuevo del Emperador, su cuerpo desnudo. Lo Real no se encuentra en el recuerdo (que sería un guión adaptado) sino en la ficcionalización, en la puesta en escena, en reunir a la familia entorno a unos roles no definidos, en forzar su desdoblamiento sin que medie apenas distancia entre persona y personaje.

8

El rey está desnudo. Desfila y saluda con esa sonrisa idiota (tan habitual en él que ya todos nos vemos un poco en ella) completamente desnudo. Pero él cree que viste un hermoso traje. La pregunta es: ¿vemos el cuerpo desnudo del rey o al Rey, a la Realeza, al desnudo?

El 5 de junio de 2009, Mirek Topolánek, ex primer ministro checo y líder del Partido de los Cívicos Democráticos, tuvo que llevarse un desagradable disgusto al verse completamente desnudo (y alegre) en las portadas de los periódicos de toda Europa: aparecía en las fotos tomadas en una de las fiestas privadas de Berlusconi en su residencia de Villa Certosa, en Cerdeña. ¿Qué verían los checos?, ¿un hombre de mediana edad desnudo y juguetón? ¿o a su primer ministro - y con él a toda la clase política?

Boris Groys, en *Marx after Duchamp or the Artist's two Bodies*, menciona *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, de Ernst Kantorowicz, que ilustra *el histórico problema que posee la figura del Rey asumiendo dos cuerpos simultáneamente: un cuerpo natural, mortal, y otro cuerpo oficial, institucional, intercambiable, inmortal*¹⁶. Esta doble realidad del cuerpo Real garantizaba la separación tradicional entre lo humano, demasiado humano, del cuerpo orgánico, del cuerpo blando, de aquel que, al fin y al cabo, es también una divina mierda, hijo del ano de Dios (Lutero); y el cuerpo rígido, institucional, el Aparato que está por encima de todas las leyes, y por encima incluso de todas las muertes, pues se hereda.

Althusser, hablando de *El Príncipe* de Maquiavelo, escribe: "*El Príncipe debe ganárselos (a los Súbditos, a los Ciudadanos) saliendo a su encuentro, pero sabiendo guardar la distancia. Esta doble*

¹⁵ SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Act 4, scene 2. cit. por DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional. Cap 1. Inyunciones de Marx. Exergo*. Fuente: http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/marx_inyunciones.htm

¹⁶ GROYS, Boris. *Marx after Duchamp or the Artist's two Bodies*. <http://www.e-flux.com/journal/view/178>

manera de proceder da lugar a la teoría de la seducción y a la teoría del temor, así como a la teoría de la falsa apariencia. Pasaré por alto el rechazo de la demagogia del amor, el temor como algo preferible al amor y los métodos violentos destinados a inspirar el temor para ir directamente a la teoría de la falsa apariencia.

¿El Príncipe debe ser bueno o malo? Debe aprender a ser malo, pero en cualquier circunstancia debe saber parecer bueno, poseer las virtudes morales que pondrán al pueblo de su parte, incluso si le valen el odio de los poderosos, a quienes desprecia, puesto que no puede esperar otra cosa de ellos. Conocemos la teoría de Maquiavelo: que el Príncipe sea «como el centauro de los antiguos, hombre y animal». Pero no se ha insistido lo suficiente en que, según él, el animal se desdobla, se hace a la vez león y zorro, y, en definitiva, es el zorro quien gobierna todo. Pues es el zorro quien le impondrá ya sea parecer malo, ya sea parecer bueno, en resumen, fabricarse una imagen popular (ideológica) de sí mismo (...)¹⁷

En analogía con el cuerpo Real desdoblado en cosa y Cosa, también podríamos hablar de un cuerpo real desdoblado en cosa y Cosa. El cuerpo natural y mortal, el cuerpo blando, el cuerpo del, de la trabajadora, un cuerpo político, en el sentido de la práctica, de poner en marcha, de marchar, de deambular de una práctica a otra, de una en relación a otra, de una relación a otra, hasta el punto de que es cuerpo en tanto es, establece, liga, desata y opone relaciones, cuerpo relacional y cuerpo oposicional, cuerpo de las contradicciones¹⁸: tal es la cosa en la que se desdobla, por un lado, el cuerpo real, cosa minúscula, pues transita, es transitorio, se conjuga en proceso (*¡se puede por lo demás tomar el tren en marcha!*)¹⁹, cuerpo finito, un cuerpo productor y productivo, que se cansa, descansa, se desgasta, duerme, vive y muere. ¿Y por qué es blando este cuerpo? Quizás debiera haber usado la palabra “flexible”, pues se adapta a todo. *Es como el junco, que se dobla pero siempre sigue en pie*²⁰. Discurre en cualquier parte. Habla todas las lenguas. Utiliza cualquier recurso para salirse con la suya, para salir... adelante.

Por otro lado, el cuerpo-Cosa, el cuerpo inmortal, estático, oficial, institucional, ideológico y represor. Cuerpo mayúsculo: globo aerostático que flota, no viaja, sujeto perennemente a un punto, como aquel a cien metros del Check Point Charlie, en Berlín, que tiene como eslogan en su lona hinchada, bien grande y visible, la palabra *die Welt* (el mundo). ¡Comprende el mundo como eslogan!. Cuerpo vigilante y controlador, solo asciende y desciende, tal es su único movimiento. Es mera forma, protocolo, publicidad, ilusión. *A rey muerto rey puesto*. Este cuerpo es aquel que encarna el Sujeto.

Althusser escribió: “no hay Sujeto, sólo Proceso(s)”. El Sujeto es una noción ideológica, indicador de una inexistencia. Para Althusser lo ideológico no se desprende del campo de lo político, sino del Aparato de Estado, de la pluralidad de aparatos ideológicos de Estado (que no se ven determinados por su ámbito público o privado, pues el Estado está por encima de tales distinciones, el Estado está incluso por encima de la Ley que regula y determina tales distinciones)²¹.

El concepto de “proceso” es científico. La noción de Sujeto, ideológica. En tanto lo ideológico se desprende de los aparatos ideológicos de Estado, el Sujeto es y cumple una función del Estado (teoría de la interpelación). Aquí puedes pensarlo en toda su dimensión funcional. El Sujeto

¹⁷ ALTHUSSER, Louis. *Para un materialismo aleatorio / La corriente subterránea del Materialismo del Encuentro*, pag 37. Traducción de Luis Alegre Zahonero y Guadalupe González Diéguez. Edición de Pedro Fernández Liria. Arena Libros, 2002

¹⁸ Reformulación de las ideas expuestas por Alan Badiou en *Lo subjetivo sin sujeto*, sobre una teoría inexistente del sujeto en Althusser.

¹⁹ ALTHUSSER, Luis. *Para un materialismo aleatorio / Retrato del filósofo materialista*, Pag 10. Traducción y edición de Pedro Fernández Liria. Arena Libros, 2002

²⁰ Estribillo de una famosa canción de El Duo Dinámico. “Resistiré”.

²¹ *La distinción entre lo público y lo privado es una distinción interna del derecho burgués, válida en los dominios (subordinados) donde el derecho burgués ejerce sus “poderes”. No alcanza al dominio del Estado, pues éste está “más allá del Derecho”* - ALTHUSSER, Louis. *Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado*. Pag 15

funciona siempre como rol, marca, efigie, en la que se inscribe el condicionamiento ideológico imprescindible (relación imaginaria) para asegurar (y mejorar) la reproducción de las relaciones de producción, que no son otras sino las que favorecen a la Clase dominante, perpetuándola en dominio y beneficio.

Para Althusser, no hay Sujeto y el Objeto *existe todavía menos*.²²

*Althusser escribe: "Objeto = reflejo especular del sujeto". El objeto es, pues, la imagen de una inexistencia. El proceso sin sujeto se realiza también como proceso sin objeto.*²³

El texto de Alain Badiou se mueve en dirección a establecer la idea althusseriana de "lo subjetivo sin sujeto", esto es, *no determinado por la objetividad (científica), ni atrapado en el efecto de sujeto (ideológico)*²⁴

9

El e-mail de Iván Gómez fue durante mucho tiempo un juego de palabras con su nombre. Iván y vienen. Lo cierto es que en *Éranse dos veces*, Iván va y viene. Deambula. Desde el falso recuerdo reconstruido (en lo que denota además un afán por construir la propia ficción, éste parece ser su auténtico objetivo) a la exposición abierta de las condiciones de producción del falso recuerdo. Pero también deambula de un rostro a otro. Su mirada se posa en su familia *avant-la-mise-en-scène*. Escribí: desdoblamiento. El "éranse dos veces" del título, ¿se refiere realmente al recuerdo o a las personas que se lo narraron? Pues estas "son dos veces", aparecen en su doble condición: como familiares reales y como los actores que son interpretando su propio papel delante de la cámara. El desdoblamiento supone una tensión que tiene mucho que ver con un juego de distancias, *lo cercano de lo cercano, esfera insostenible de la intimidad*. Decía Althusser: *el vacío de una distancia tomada*. Pero ¿y el vacío de una proximidad absoluta?. Así, un mismo espectro recorre *Éranse dos veces* y aquella fotografía de *Prometer el infinito* en el que los abrazos eran alternados con la mano que agrade-abandona. El espectro de la irreductibilidad del otro, de ese pensamiento de acogida que transita inevitablemente hacia un pensamiento del rehén.

El cuerpo de Iván, además, parece abandonado a un estado de atrofía inutilidad, se encuentra en pleno goce (no hay origen ni final), goce que, como tal, de acuerdo a Lacan, no sirve para nada²⁵. Su actuación, su rol, no es ni siquiera la del niño que fue, en una especie de posición invertida al niño-adulto de *El tambor de Hojalata*, sino la del desconocimiento del niño que se es, que aún se es. (Comparese, por ejemplo, con la fotografía de los niños en *Prometer el infinito*). De nuevo, *cercanía de la cercanía*. Como correlato al desdoblamiento de sus familiares, él también se desdobra, pero en su caso el lugar da lugar a una extraña mixtura. Lejos de ser un "territorio retórico" (Vincent Descombes), *un espacio en donde cada uno se reconoce en el idioma del otro y hasta en los silencios (...) un universo de reconocimiento*²⁶, es justo lo contrario, cada parte desdoblada desconoce a la otra, desconoce su idioma, le resulta extraña, ambas se violentan y repelen, quedan paralizadas, como si las hubiese picado el escorpión del cuento. Espacio babélico (recuerda que Dios inventó las diferentes lenguas para paralizar la construcción de la Torre de Babel, que conducía a la humanidad a la conquista del Paraíso), pero al mismo tiempo, espacio de encierro:

²² BADIOU, Alain. *Althusser: lo subjetivo sin sujeto*. Pag 1. Traducción y establecimiento al español: A. Arozamena y Luis Domingo Ruiz. París, 1998

²³ BADIOU, Alain. *Althusser: lo subjetivo sin sujeto*. Pag 2. Traducción y establecimiento al español: A. Arozamena y Luis Domingo Ruiz. París, 1998

²⁴ BADIOU, Alain. *Althusser: lo subjetivo sin sujeto*. Pag 5. Traducción y establecimiento al español: A. Arozamena y Luis Domingo Ruiz. París, 1998

²⁵ En ZIZEK, Slavoj. *Visión de Paralaje*. Pero también en BRAUNSTEIN, Nestor A.. *El goce: un concepto lacaniano*.

²⁶ En AUGÉ, Marc. *Sobremodernidad: del mundo de hoy al mundo de mañana*.

las partes están obligadas a la hospitalidad, y son ambas, pacto de no-agresión mediante, rehenes mutuos. El niño y el adulto.

10

El 25 de diciembre de 1991, en Brasil, como en cualquier otra parte del mundo, la televisión interrumpe la emisión de un culebrón y el telenoticias de Rede Globo da entrada al corresponsal en Moscú, Pedro Bial. La historia, como de costumbre, aparenta haberse precipitado, incluso un tanto a trompicones.

Media hora antes, Mijail Gorbachov había renunciado a su cargo y declarado el final de la Unión Soviética. La imagen, sin embargo, no era lo suficientemente simbólica como para narrar el acontecimiento en toda su dimensión (el padre decía: *sí, renuncio*). El siglo del cine exigía otra escenificación.

Pedro Bial fue el corresponsal de Rede Globo durante la caída del muro de Berlín. Aquel acontecimiento se mostró muy generoso en imágenes. Los rostros de alegría, las familias que se abrazaban tras años sin verse, la multitud tirando abajo el muro, los fuegos artificiales, la canción de Pink Floyd... La imagen transpiraba la emoción colectiva y finalmente aquel hecho, la caída del régimen de la DDR y su fagocitación por la Alemania Occidental fue considerado años más tarde el final del siglo XX.

Sin embargo, el discurso predominante (neoliberal en un sentido absolutista), decidió un desenlace diferente en esta ocasión. No se quiere una celebración excesiva sobre el cadáver del comunismo. Al deceso de la Unión Soviética se le hace salir por la puerta de atrás, sin fanfarrias ni fuegos artificiales, como si fuera una enana blanca, la estrella que muere apagándose poco a poco hasta no ser más que un cuerpo sin brillo.

Nada más entrar en antena, Pedro Bial dice: “Acabó”.

Qué gran primera palabra para una transmisión en directo. Podría ser un tedioso partido de fútbol o un film de Manoel de Oliveira, daría lo mismo. Ofrecía en todo caso la impresión de tratarse de algo que hasta ese mismo día había parecido no terminar nunca. Reconozco que el corresponsal tiene cierta gracia narrando los hechos²⁷. Acto seguido, dice:

“La Unión Soviética, creada en 1922 como el primer estado comunista de la Historia, ahora es sólo eso, historia “

Es decir, algo pasado, muerto.

En silencio, la bandera soviética es arriada por última vez.

“En la penumbra, sin himnos, sin ceremonias, sin homenajes partió para siempre un símbolo que ya fue temido, ya fue amado, ya fue odiado y que (desde) hoy va a tener lugar en museos”.

11

A partir de *Éranse dos veces* hay una clara intención de hacer del deambular la forma visible de una subjetividad que no quede enmarcada en el ámbito ideológico del Sujeto, que no se vea obligada, ni conformada por los condicionantes imaginarios, que no se reduzca a una experiencia “sujeta”, atada a los distintos órdenes ideológicos.

He hablado precisamente de lo subjetivo en Althusser. Lo subjetivo surge de la excepción, pero no de aquella que confirma la regla, lo determinado, sino de aquella que la sobrepasa, que la excede, que la sobredetermina. Althusser la llamaba de hecho “sobredeterminación”. Y lo aplicó al devenir de la Historia, a la forma en el que la Historia sobreviene. Nunca es de una manera lógica, pese a que la Historia en Althusser es una ciencia y como tal debiera ofrecer un desarrollo determinado.

²⁷ Tal vez fue ese desparpajo lo que le condujo, diez años más tarde, a presentar la edición brasileña del “Big Brother”.

Las revoluciones son sobredeterminaciones de la historia.

La sobredeterminación es entonces el espacio desbordado de lo imprevisible, consecuencia de las continuas contradicciones que se generan entre la estructura y la superestructura, y que al igual que en una cadena de sueños atados unos a otros, éstas no se desgranán lineal, vertical, literalmente sino que cada desviación de sentido afecta a su vez y provoca nuevas desviaciones.

Este es el Althusser en mi opinión más interesante, el que termina aflorando un materialismo del encuentro. El que reinterpreta la teoría de la creación del mundo de Epicuro en la forma más básica y sencilla de referir y fabular un materialismo del encuentro.

En ese camino por y hacia lo subjetivo no pocas veces Iván se deslizará con cierta tensión, hacia la sujeción (por ejemplo, en la exposición de sí mismo como sujeto-artista, en *La Mort* (2009) o en la exposición de sí mismo como sujeto de un recuerdo familiar en *Recuerdos de un tacto* (2008)), de tal modo que, en cierto sentido, hasta el momento su trabajo puede ser contemplado en términos de tensión, distancia todavía, quizás, no del todo resuelta, lo cercano de lo cercano, parálisis del escorpión, pensamiento del rehen, entre lo subjetivo como figura emancipatoria y el Sujeto como noción ideológica subyugante.

*Por eso, como en los westems americanos, él siempre toma el tren en marcha. Sin saber de dónde viene (origen) ni a dónde va (fin). Y se baja en marcha, en un pequeño poblacho en torno a una estación ridícula.*²⁸

12

¿Qué podemos decir, de nuevo, de lo Real?, que se desdobra, que está mínimamente desdoblado ya desde un principio, que la primera vez que aparece, ya es una reaparición. Y que en esta segunda vez, que es la primera “en escena”, vuelve a desdoblarse (tal es el signo de los tiempos), como en un juego de espejos, que el desdoblamiento es en parte una simulación, en parte una virtualización. Que el desdoblamiento supone un menoscabo de la experiencia y en tanto así de la narración.

*“Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo” reza el dicho popular*²⁹

De la tensión entre lo subjetivo y la sujeción, Iván Gómez desdobra una segunda tensión, a saber, la relación entre el viaje y la narración. Y ambas parejas de relaciones no excluyen una proposición conjunta en las que todas se refieren, se tensan, y hasta se odian, entre sí.

Las *Postales* (2008) son tres pequeñas piezas de vídeo con imágenes que Iván tomó en un viaje familiar a Rusia. Realizadas justo después de *Éranse dos veces*, poseen un encanto especial. En ellas Iván trabaja desde el deambular, sin origen, sin fin, tomando el tren en marcha. No hay intención alguna de retratar el territorio, que le es totalmente ajeno. Él es un turista más. La figura central es, por eso mismo, el propio turista, el turismo como experiencia vacía en detrimento de la narración. Volverá a retomar al turista, de un modo tangencial, en *Qué extraño camino me ha llevado a ti* (2009) y en *Lo más difícil, nada* (2010).

*Una causa de este fenómeno es inmediatamente aparente: la cotización de la experiencia ha caído y parece seguir cayendo libremente al vacío. Basta echar una mirada a un periódico para, corroborar que ha alcanzado una nueva baja, que tanto la imagen del mundo exterior como la del ético, sufrieron, de la noche a la mañana, transformaciones que jamás se hubieran considerado posibles. Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos.*³⁰

²⁸ ALTHUSSER, Luis. *Para un materialismo aleatorio / Retrato del filósofo materialista*, Pag 8 . Traducción y edición de Pedro Fernández Liria. Arena Libros, 2002

²⁹ BENJAMIN, Walter. *El Narrador*. Pag 2. Traducción de Roberto Blatt Editorial Taurus, Madrid 1991

³⁰ BENJAMIN, Walter. *El Narrador*. Pag 1 Traducción de Roberto Blatt Editorial Taurus, Madrid 1991

La *Postales* apuntan además al cuerpo, la actitud corporal, los gestos, las acciones, los comportamientos del turista. Hay en las *Postales* un efecto buscado de significación en la repetición de ciertas acciones, que denotan sobre todo desempatía y vacío.

El turista es el Sujeto de una ideología del consumo de ocio en serie. La variante lógica de los 15 minutos de gloria de Warhol son los 15 minutos de mesa para atragantarnos con un BigMac.

El turista no comporta necesariamente la extranjería. El turista como figura ha vaciado de tal manera el potencial antropológico del viaje, que, siendo como es un animal insaciable, ha conquistado incluso al propio ciudadano dentro de su misma ciudad, de tal modo que también se es turista en propia casa.

Toda idea de hospitalidad queda por consiguiente afectada y subsumida en el hecho del consumo voraz. El viaje contemporáneo enfrenta en un mismo espacio al extranjero que ya no es más el extraño, sino, todo lo contrario, aquel que es demasiado conocido, aquel que se repite continuamente, que siempre está, que siempre vuelve, que nunca se va (Postal 1), con el habitante que ya no es más el lugareño ni el dueño de casa alguna, sino aquel que se expone continuamente al tránsito que le obliga la visita constante hasta devenir objeto expositivo, figurita de Lladró (Postal2). Ni lo cercano de lo cercano ni la infinita irreductibilidad del otro funcionan aquí. Desparecida bajo la flatulencia del consumo toda política del viaje, del entrar en relación, del forzar la tensión y la violencia del encuentro como forma creativa de esa “acogida” primera, tal y como lo planteaba Derrida, lo que resta es, simplemente, las ruinas, los cadáveres, los restos tras la batalla. (Postal3). Y no en balde estas postales suponen el trabajo más benjaminiano de Iván Gómez, por su carácter fragmentario, por su recurso dialéctico, por el devenir-ruina del paisaje contemporáneo, en el que la propia Historia (la de la Unión Soviética, ni más ni menos) queda confundida en sus restos con los de un parque temático. De tal modo que esa utopía realizada de la que hablaba fascinado el reaccionario Baudrillard en *América*, no es otra cosa sino la lobotomización social entrópica de la dictadura del consumo.

13

En *Qué extraño camino me ha llevado a ti* (2009), Iván, inspirado por el film *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson, trabaja la relación entre el carterista y el turista. La obra se compone de un vídeo, en el que el artista en su casa taller aprende los usos y trucos del carterista, unas fotografías de él deambulando por zonas turísticas de Barcelona, a modo de turista, y una suerte de texto-guion en el que narra estas experiencias.

Piensa por un momento en la siguiente hipótesis: un carterista que acude puntualmente al Parque Güell y tiene buen ojo para seleccionar la “presa” perfecta (la sombra de Lévinas planea aquí) distingue entre una multitud de portadores de cámaras de distinta índole una canon reflex 450D que pende descuidada del cuello de un muchacho con gorro y gafas de sol. El muchacho parece algo aturdido por el calor. El carterista no es tan imbécil como para pretender arrancarle la cámara, pero deduce que cualquiera de los dos bolsillos traseros de sus jeans acoge una señora cartera. Así que realiza su táctica usual de aproximación, que en cuanto a elegancia y destreza en el movimiento no tiene nada que envidiarle a depredador alguno. (Como en todo oficio, hay estilos y estilos). Por otro lado el muchacho ya no sabe dónde mirar, ni por qué ni para qué. El espectáculo que se le ofrece es decididamente tramposo, aunque él no llega a pensar esto. Simplemente se siente decepcionado. Todos los viajes se han convertido en eternas procesiones en pos de una vista de la que obtener una foto. Ahora está allí y lo que tiene frente a él es la ciudad de Barcelona, con el mar de fondo. Así que no ve nada. Ni aquí, ni allá. Todo se le presenta en una misma dimensión de la imagen: el tedio. El carterista se encuentra a su lado. El muchacho no nota su presencia, ni la huele, como si se tratara de un hermano gemelo. Así que el carterista tiene ya su mano en el bolsillo y ha pellizcado la cartera. Cuando la va a extraer, suena un teléfono. El muchacho se vuelve de inmediato y le descubre. Ambos se miran entonces. Y se quedan de piedra, como dos figuras de piedra, completamente inmóviles. Se están así mucho más que unos segundos, minutos, horas. Se están así

años. Pues cuando cada uno clavó la mirada en el otro aquello que vio fue a sí mismo. Ambos eran la misma persona.

14

(...) como durante aquel 13 de mayo³¹ en el que los obreros y estudiantes, que hubieran debido juntarse (¡qué resultado habría tenido lugar!), se cruzaron en dos largos cortejos paralelos sin juntarse, evitando a toda costa juntarse, conjuntarse, unirse en una unidad que indudablemente nunca ha tenido precedente (la lluvia en sus efectos evitados)³².

El carterista nunca se encontró con el turista. El uno mismo nunca se encontró con el mismo otro. Todo quedó en una posibilidad entre otras, ansia flotante del acontecer. Y hemos de tratar aquí de ser justos con ámbos, que son uno solo, se han desdoblado y se desconocen profundamente. Hemos de procurar no reprocharles esa falta de valentía, pensando en la magnitud de un encuentro de tal calibre. Pues ambos ya no se comparten. (Y por otro lado un encuentro siempre es aleatorio, no obedece a ninguna determinación previa, no existe de acuerdo a ninguna lógica)

Sin duda el turista pertenece al pasado. Es la enésima potencia del niño afásico de *Éranse dos veces*, inmerso en un goce sin principio ni fin. Como una carretera que es sólo una eterna curva. (*La curva*, 2009).

El carterista es el presente y el futuro: aprende un oficio. Lo más hermoso de este vídeo es precisamente que rezuma una erótica de la cercanía, a través del aprendizaje. El cuerpo se sexualiza. El carterista monta en su taller una estructura a modo de “persona-turista”, con una chaqueta en la que una y otra vez el carterista introduce su mano para pellizcar una cartera. El ejercicio, una práctica concreta de la corporalidad del robo, se realiza en silencio, tan sólo con el run-run de la radio, con el que la imagen mantiene un extraño diálogo. El carterista trabaja la elasticidad, la discreción, una indiferencia aparente, la capacidad de reordenar visualmente su entorno: el espacio no es entendido como totalidad, sino como (di)fracción de múltiples elementos inconexos que refieren entre sí una relación enigmática.

Gilles Deleuze habló de “espacios desconectados” en Bresson. *Todo ocurre como si el espacio bressoniano, de alguna forma, apareciera como una serie de trocitos cuya conexión no está predeterminada*³³

Las conexiones son formas de encuentro. Y el carterista debe rehacerlas desde una rigurosa disciplina, concentrada específicamente en el punto central de toda la acción: el momento en el que introduce la mano en el bolsillo de la presa y extrae la cartera. (...) *Trocitos de espacio visual cuya conexión no está clara de antemano... ¿qué creen ustedes que los conecta? (...) la mano.*³⁴

Así que no hay encuentro entre el turista y el carterista, pues este ha de aprender el oficio, una nueva hospitalidad, la forma de no transitar inmediatamente de la acogida al rehén, de no verse convertido en “presa” del otro en propia casa. Se equivoque o no, pues al fin y al cabo su oficio es delito, el carterista trabaja entonces una relación diversa con el otro, una falsa hospitalidad, de tal modo que el otro no se apropie del propio espacio, la manera de condenar al otro a su extrañeza,

³¹ Referencia a la mayor de las manifestaciones que se produjeron en París en mayo de 1968.

³² ALTHUSSER, Louis. *Para un materialismo aleatorio / La corriente subterránea del Materialismo del Encuentro*, pag 63. Traducción de Luis Alegre Zahonero y Guadalupe González Diéguez. Edición de Pedro Fernández Liria. Arena Libros, 2002

³³ DELEUZE, Gilles. *¿Qué es el acto de creación?*. Conferencia en la Femis (La Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido) el 15 de mayo de 1987. http://www.youtube.com/watch?v=yPrtM_FR7cc&feature=related

³⁴ DELEUZE, Gilles. *¿Qué es el acto de creación?*. Conferencia en la Femis (La Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido) el 15 de mayo de 1987. http://www.youtube.com/watch?v=yPrtM_FR7cc&feature=related

poder echarle de casa en cualquier momento, hacer converger lo cercano de lo cercano en el infinito que parecía prometer.

15

El 2 de octubre de 1993 carros de combate del ejercito ruso apuntan y disparan contra la Casa Blanca³⁵.

A finales de septiembre Boris Yeltsin había disuelto al Parlamento y el Soviet Supremo, que se negaban a aprobar las reformas legales encaminadas a consolidar su poder y a una rápida y determinante aplicación de medidas político-económicas de corte neoliberal, que favorecían el oligarquismo. Aquello hizo comenzar una revuelta en la que murieron cerca de 1500 personas, casi todos opositores al plan de Yeltsin. Fue llamado la “Segunda Revolución de Octubre”.

El guiso de la Historia se cuece en fuegos imprevisibles, quién sabe desde cuanto tiempo atrás se va gestando un acontecimiento. Quién sabe si en ello media el azar o las herencias del azar, o bien es producto de una lógica que podría ser llamada histórica, por la cual un hecho conduce a otro. Quién sabe incluso si, como dijera Althusser, *también los malentendidos hacen la historia*. Quién sabe si la historia ha de ver con nuestra capacidad de narración, como totalidad material imposible de abarcar y, por lo tanto, una cuestión de elección narrativa, una cuestión a su vez de poder de elección, una cuestión a su vez de imperialismo de ciertos relatos oficiales, una cuestión por lo tanto de exterminio de otros tantos relatos, que hacen converger aún más la Historia en el terreno de una relación de histriónica y desmedida difracción entre los hechos, los textos, las palabras y las imágenes.

16

El desdoblamiento no es tan solo una cuestión de espacio, puede, y debe a su vez, romper la línea de la exacta simultaneidad. De lo contrario estaríamos ante simples imágenes dobles, imagen-espejo, un efecto óptico y poco más. El desdoblamiento reporta lo doble como potencia de la difracción. Desconfiemos de las imágenes que se presentan como “dobles imágenes”. Desconfiemos de los objetos que se hacen llamar “originales” y “copias”. Desconfiemos de los simples imitadores. Todo eso ha sido ya relegado a otra época. El tiempo de las imágenes-espejo ya pasó. La relación de reflexión ha sido cambiada por relaciones de difracción. Todo desdoblamiento es un primer instante de repetición, en el que aún no hay una conciencia exacta de su naturaleza. La repetición, en cuanto se sabe tal, se lanza hacia su propia lógica y se repite infinitamente.

*Un espejo está colgado en la pared opuesta; ella no piensa en él, pero el espejo sí.*³⁶

17

³⁵ Paradojas espectrales del siglo XX, la Casa Blanca rusa es el nombre que recibe el Parlamento Ruso, posteriormente sede del Ejecutivo.

³⁶ KIERKEGAARD, Soren. cit. BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. pag 147 Edit Anagrama. Traducción de Joaquín Jordá. 1984

Lo más difícil, nada (2010)³⁷ es, en cierto modo, el reverso oscuro de *Que extraño camino me ha llevado a ti*. Los protagonistas se aventuran por un camino que no lleva a nada. Su determinación es dejar atrás la desidia política (en el caso de él) y el desamor (en el de ella). Pero así como el carterista en su aprendizaje formaba parte de un proceso que le devolvía continuamente una experiencia de mundo, en *Lo más difícil, nada* lo único que retorna es la impostura, esto es, una experiencia fraudulenta, engañosa, que funciona únicamente como dispositivo de movimiento del cuerpo, pero nada más. Ahí reside el fraude.

El film comienza en casa del chico protagonista. Tiene una pecera, como Dustin Hoffman en *The Graduate* (1967). La primera imagen... ¿es su rostro o la máscara de un tipo corriente?

Ella también usa una máscara. Es la que exige no afectarse por nada. Lo suyo es ver pasar las fotos del móvil. Ésta no, ésta no, ésta no. Tic-tac, tic-tac. Boom!

La cortina eléctrica de la habitación del hotel es impecable. Es como el telón de un teatro invertido. Entonces, sí. Ahí ella puede echarse unas lágrimas. La voz en off de la televisión dice: “su isla”.

Él se lanza a la calle: su intención es hacer del desamparo, del homeless, del sin-techo, del que constantemente ronda y deambula, una actitud política.

Ella se lanza al turismo (¡horror!) e intenta hacer de ese fin de semana en un hotel de lujo en Barcelona una experiencia redentora. En vez de vivir, se desliza, como aquel famoso anuncio de los años 80 en el que una mujer pasaba el Pronto y otra el paño.

¿No es simbólico que la primera vez que la veamos a ella sea en la cinta transportadora del aeropuerto?

Su actitud introspectiva no habla de una profundidad insondable, sino de un hueco mayúsculo. Sus únicos pensamientos parecen ser las locuciones en off de los aparatos que la rodean.

Él tiene unas botas vaqueras, tal y como corresponde a un cuerpo pesado, que desea clavarse en la tierra. Él siempre parece cansado, a pesar de que es joven. En cuanto puede se echa a dormir.

En él, el hueco se encuentra en el ánimo. Su desidia no le es procurada por su rutina, no le viene de fuera, sino de dentro. Es la sequedad del enorme hueco en su interior. Así como el hueco de ella es húmedo, el de él es un desierto (de ahí sus botas vaqueras). Él decide vagabundear esperando una suerte de maná político. Cree que compartiendo penurias con los homeless las nubes aparecerán en su hueco y una tormenta tras otras ocasionará al menos un poco de fertilidad.

Ella espera justo lo opuesto. Deambular de una tienda a otra, tirar de tarjeta de crédito, comprobar que los sistemas electrónicos e informáticos funcionan, sentir que la cortina eléctrica se despliega automáticamente... Ella desea rodearse del automatismo de la máquina, confiando en que esa energía funcional seque su hueco. Pues las paredes de su hueco están tapizadas con una mucosa verde y desprenden frío y soledad. Así, en el bar, mientras ella no deja de mirar su teléfono, podemos escuchar de nuevo a su conciencia: “mi primer juguete (...) es una bomba nuclear”.

Las imágenes desprenden un aroma de triste resignación. El cuerpo se convierte en bulto, deja de ser parte de ninguna marcha utópica y se abandona a la inutilidad y a la inercia.

La separación entre los dos es radical. El encuentro nunca ocurre. No hay ni siquiera ese ansia flotante. La mismidad se pasea con autoindulgencia.

Ambos son como los personajes del *Drame bien parisien* de Alphonse Allais, que recuerda Baudrillard en *Las estrategias fatales: dos jóvenes, dos jóvenes amantes, reciben respectivamente una carta anónima, denunciando a cada uno de ellos la infidelidad del otro: si la mujer quiere comprobarlo, no tiene más que ir a tal baile de máscaras - encontrará a su amante, disfrazado de Arlequín. El otro recibe el mismo consejo secreto: ve a tal baile, tu mujer estará allí, disfrazada de Piragua congoleña. La noche en cuestión, en pleno baile de disfraces, dos personajes se aburren en un rincón: un Arlequín y una Piragua congoleña. Finalmente él va hacia ella y la invita. La historia acaba en un reservado, en el*

³⁷ *Lo más difícil, nada* (2010) es un trabajo complejo, en el que intervienen varios formatos de un modo un poco elástico. Hay un núcleo irreductible, compuesto por un vídeo del mismo título. En su exhibición en la Sala d'Art Jove de Barcelona (septiembre - noviembre 2010) la pieza comprendía además una instalación con diversos objetos, así como otro vídeo, *En el sonido del silencio* (2010).

*que cada cual se lanza a los brazos del otro para arrancarse su máscara. Y - colmo del estupor - dice la historia: ¡no eran ni el uno ni la otra!*³⁸

Estamos siendo propulsados vertiginosamente a través del siglo que comienza, algo que nos sitúa en una posición muy diferente a la que teníamos hace tan solo década y media. En cuestión de pocos años ha cambiado el signo, la dirección y la velocidad de nuestro movimiento. De un tiempo agorero y oscuro hemos pasado a otro donde lo único claro es el desconcierto.

Como residentes de nuestras circunstancias, no tenemos casa. La casa, la universidad, el lugar de trabajo.... comparten espacio con Facebook, Twitter, Google... El lugar se ha convertido en sitio (*site*). Y el sitio está en proceso de convertirse en hueco. El hueco es lingüísticamente un vacío, un resto, algo que debemos ocupar, rellenar, abarcar.

Podríamos decir que nuestra sociedad se parece cada vez más a una flauta. Por fuera aparenta consistencia. Tal que así funciona el aparato discursivo de la Democracia, como un embalaje bien sellado. En su interior hay solo aire. Está hueca. Y tal vez suene (quien sabe cómo suena este dichoso instrumento).

El individuo contemporáneo se encuentra siempre en tránsito hacia algún sitio. Y el sitio suele ser un espacio hacinado, un espacio de espera, intervenido previamente y sometido a control. Por una suerte de triquiñuela legal el derecho a una morada digna ha sido sustituido por el derecho al hueco justo.

Toda flauta tiene sus agujeros. La estrategia de alternativa al sistema hasta no hace mucho era la ocupación temporal de un espacio, a sabiendas de que en algún momento sería irremediablemente absorbido. La práctica consistía en advertir con suficiente antelación el gesto voraz del sistema como para abandonar a tiempo ese espacio e instalarse en otro. Eso eran los agujeros en la flauta. Espacios emancipatorios de quita y pon.

Los tiempos han cambiado y tales estrategias están ya más pochadas que Boris Yeltsin. Solo hay que echar un vistazo a Barcelona. Ya no hay espacios, los agujeros han sido reconvertidos en solares para edificios de nueva construcción (hoteles, palacios de congresos), y la flauta a veces suena y a veces no.

Una gran verja, imagínensela como quieran, se levanta hoy delante de cualquier cosa. Nuestros movimientos se están deslizando hacia la clandestinidad o el PayPal. Cruce usted esa puerta. Deténgase. Levante los brazos. Enséñeme las caries. Vomite. Ejercite esos muslos flácidos, gluteos y caderas. Cásese otra vez. Sea gay. Vote. Sonría. Dispare. Dispare. Dispare.

Nos movemos, sí, pero ¡de qué modo!

...como si el suelo fuera aún de arena y gravilla o losetas sobre las que yo avanzara de nuevo, una vez más, atravesando corredores, salones, galerías, por esta lúgubre mansión de otra época, esta enorme y lujosa mansión... de silenciosas habitaciones donde las pisadas eran absorbidas por alfombras tan espesas, tan gruesas que uno no oía ni sus propios pasos, como si el propio oído de uno mismo no le acompañara (...) corredores transversales que llevan a salones desiertos, sobrecargados con la decoración de épocas pasadas, habitaciones silenciosas donde las pisadas son absorbidas por alfombras tan espesas, tan gruesas que uno no oye ni sus propios pasos, como si su propio oído (...) losetas de piedra, sobre las que yo avanzaba una vez más, atravesando los corredores, salones, galerías por esta lúgubre mansión de otra época, esta enorme y lujosa mansión, donde corredores sin final siguen a otros corredores, silenciosa, desierta, sobrecargada de una fría y dura decoración, paneles, estucos, molduras, mármol, espejos negros, pinturas tenebrosas, columnas (...) pórticos esculpidos, puertas, galerías, corredores transversales que conducen a salones desiertos, decorados al gusto de otra época, habitaciones silenciosas, donde el ruido de los pasos es absorbido por alfombras tan espesas, tan

³⁸ BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Pag 145. Edit. Anagrama. Trad. Joaquín Jordá.

gruesas, que uno no oye ni sus propios pasos, como si su propio oído estuviera muy lejos, muy lejos de esta entumecida y árida decoración, lejos de estos elaborados frisos bajo la cornisa, con sus ramajes y guirnaldas, como hojas muertas, como si el suelo fuera aún de arena y gravilla, o losetas sobre las que avanzara una vez más a tu encuentro, entre lujosos muros panelados, estucos, molduras, cuadros, entre los cuales avanzaba, entre los cuales me descubrí esperándote, muy lejos del lugar donde estoy ahora, antes que tú, esperando una vez más por alguien que no vendrá, que ya no nos separará, arrancándote de mí...

*Vives en una ciudad de mi infancia
con mi imagen de la próxima semana,
sonríes sin poder reconocerme
y tus circuitos desean
reciclar cortejos de amor,
reciclar cortejos de amor.³⁹*

19

La izquierda fue la impulsora de las grandes revoluciones que tuvieron lugar a lo largo del siglo XX. Ahora las revoluciones las hace la derecha. Imponen un sistema neoliberal o continúan de otro modo con el mismo sistema neoliberal, pero suponen en pequeña escala la aplicación de lo que Pasolini, continuando a Benjamin, ya anticipaba como “La gran revolución de derechas”. Esa ha sido sin duda la revolución más grande: empezó mucho antes que cualquier revolución de izquierda y aún vivimos en la cuspide de su ola.

Las revoluciones de la izquierda fueron promesas de infinito: compromisos con lo imposible. Los discursos pronunciados ante la multitud no solo prometían, comprometían (pues acusaban al régimen anterior, ofrecían datos, se hacían acompañar por la evidencia de la sangre derramada) y, a su vez, en un gesto que unía pasado y futuro, se comprometían.

Con todo, las revoluciones tendían siempre a darle un tiro de gracia al pasado. Vencían y convencían en un empuje que era siempre hacia adelante, hacia arriba, hacia el cielo, hacia el infinito de los tiempos. En *Sobre lo nuevo*⁴⁰ Boris Groys refiere el texto de Malevich, *On the museum*, escrito en 1919, en el que el pintor criticaba la política protectora de los museos rusos y las colecciones de arte con las que el gobierno soviético pretendía frenar el ímpetu destructivo de la revolución. Para Malevich todas debían ser quemadas con el fin de iniciar un arte verdaderamente nuevo, sin residuos del pasado.

Al quemar un cadáver, obtenemos un gramo de polvo: en consecuencia, miles de cementerios podrían caber en una estantería de una farmacia. Podemos hacer una concesión a los conservadores ofreciéndoles que quemen todas las épocas pasadas, puesto que ya están muertas, y abran una farmacia.⁴¹

Ese rechazo al pasado que parece despertarse en toda revolución refiere a su vez la imagen revolucionaria de una multitud de manos que se alzan al cielo proclamando el triunfo de quienes tienen los pies y hasta las rodillas sobre la tierra. Las manos exigen la realización de lo imposible, una paradójica finitud de lo infinito. O como imploraba la enferma en su lecho de muerte: ¡Dios no!, ¡Juán!⁴²

³⁹ Estribillo de la canción “La teoría de la Relatividad”, del grupo La Mode

⁴⁰ GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo*. <http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/groys1002/groys1002.html>

⁴¹ MALEVICH, Kasimir. *On the Museum*. En: *Essays on Art*. Nueva York, vol. 1, p. 68-72. Cit. en Boris Groys. *Sobre lo nuevo*. <http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/groys1002/groys1002.html>

⁴² *Nazarín* (1958, Luis Buñuel) la moribunda no quiere lo eterno, lo infinito, sino lo concreto, lo material, su marido.

Así, todas las grandes revoluciones lo fueron también porque pusieron punto y final a un sistema que parecía no poseerlo. Tanto el *Ancien Régime* como la autocracia zarista, por poner dos ejemplos históricos, duraron siglos, atravesaron generaciones completas. En algún momento estas sociedades históricas se separaron de la historia, se cosmogonizaron (se esencializaron), se pensaron eternas. La Historia, más que memoria, a la larga parece caer en el olvido de sí misma como historia. La revolución irrumpe entonces como una acotación que devuelve a la Historia aquello que parecía habersele escapado de las manos: su memoria material, la eterna repetición de su carácter finito.

Hoy en día es difícil no ver la sombra del fraude detrás de la promesa de infinito que parece guiar a cualquier revolución. La Historia sigue rehaciéndose continuamente de un modo aparentemente absurdo, pero en todo caso completamente distinto al que fue habitual a lo largo del siglo pasado. Y tal fraude, si me permites llamarlo así, surge de la inversión que la imagen ha llevado a cabo en su relación con la realidad y la Historia

El cine comenzó como una invención científica, luego derivó en un capricho burgués y un entretenimiento de circo para las masas del proletariado. No mucho después tomó la misión ideológica de situarse al servicio de la realidad. Y en ese proceso descubrió a su vez que el servicio podía ser secreto, tan secreto, que si sustituía la realidad por la ficción ningún espectador notaría el cambio. Y eso hizo. Así que finalmente el devenir del siglo donde la Historia fue narrada en imágenes resultó el del siglo donde las imágenes hicieron la Historia.

Esta inversión ha generado una realidad fantasmal.

La Historia ya no puede ser narrada en imágenes sin pagar el canon de su iconización. Esta iconización tal y como cuenta Hito Steyerl en *Noviembre* (2004) no está desprovista de capacidad de reproducir a su vez efectos en la realidad, que pasan nuevamente a ser iconizados, a compartir espacio de realidad con imágenes anteriores, generando de nuevo efectos reales, y así sucesivamente, de tal modo que la antigua relación realidad-ficción queda completamente superada y se convierte en una versión del origen del huevo y la gallina. Pues los muertos de antaño se pasean con los vivos de ahora y los muertos del futuro en un único tiempo difractario (múltiples imágenes que reflejan la misma vacuidad), meramente informativo, cuando no marcadamente reaccionario. El valor que alguna vez tuvo la izquierda era precisamente su fundamento material: contacto continuo con el cuerpo del trabajador, conciencia de las condiciones reales de existencia (y aquí podría decir sin apuro alguno: *descubrir que la existencia social de los hombres determina su pensamiento quiere decir descubrir las contradicciones de mi existencia social*⁴³), rechazo del idealismo como planteamiento que esencializaba al individuo, lo encadenaba a su figura y lo separaba de su corte histórico, etc... En la actualidad, la virtualización elevada a la enésima potencia de lo informacional ha descorporeizado lo político, ha vaciado de sentido las condiciones de existencia (pues la publicidad se encargó de saturarlas de necesidad) y ha encaminado a la historia a través de un territorio disparatado, histriónico y kitsch.

20

En 1993, Chris Marker remonta *Le Fond de l'air est Rouge*, a la vista de los acontecimientos (colapso de la U.R.S.S., caída del comunismo) y acaba el film con esta reflexión

Imaginen ahora que el que hizo este montaje en 1977 tuviera la oportunidad de ver estas imágenes tras un largo intervalo. En 1993, por ejemplo, 15 años después, lo que dura una juventud. Podríamos mirar atrás y ver qué cambios han tenido lugar de una forma muy sencilla. Buscando palabras que no tenían ningún significado para la gente de los '60. Palabras como pateras, SIDA, thatcherismo, ayatolá, territorios ocupados, Perestroika, cohabitación. Y esa sigla que sustituyó a la U.R.S.S. y que nadie podría reconocer: C.E.I.

El sueño comunista ha terminado. El capitalismo ganó la batalla, si no la guerra. Pero una lógica paradójica hizo que algunos de los más acérrimos opositores al totalitarismo soviético, esa gente de la Nueva Izquierda a quien esta película va dirigida en gran parte, cayeran en el mismo torbellino.

⁴³ *Luttes en Italie* (1970) / Grupo Dziga Vertov /

La oposición de izquierda murió con el estalinismo. Estaban ligados dialécticamente, como el escorpión y la rana de la película de Orson Welles. Era su carácter.

Así, nuestro autor se maravilla con la ingenuidad de la Historia, que parece tener siempre mucha más imaginación que nosotros. Él piensa en el final de la película terminada en 1977, en el que se comparaba el tráfico de armas de las grandes potencias con los planes llevados a cabo para intentar mantener la población de lobos en un nivel controlable. Adivinen a quiénes arman hoy...

Un pensamiento consolador, sin embargo... quince años después, sigue habiendo lobos

A lo largo de unas cuantas, bastantes, páginas, he tratado de narrar una deriva, la de cierta subjetividad atrofiada entre la ideología del consumo y el virtualismo de las relaciones. El objetivo era una relación crítica con el trabajo de Iván Gómez, que supone una apuesta, una pequeña apuesta que apenas ha comenzado, por labrar surcos en dirección a esa idea aún por definir de “lo subjetivo sin sujeto”. Iván no ha podido elegir un camino que me guste más y con el que me sienta más identificado: la cuestión, sin miserias ni misericordias, del otro. Así, su propio deambular intuitivo no esconde callejones sin salida, momentos en los que hay que volver atrás, rodeos, dudas, inflexiones que procuran siempre un sano desvío a la tendencia, por desgracia habitual en muchos artistas, del discurso único. Y tampoco obvia que su realidad, nuestra realidad, es muy diferente a la que acompañó a Chris Marker y a tantos otros en aquellos años que Alain Badiou llamó “la secuencia roja”. Así, este texto se propuso un mismo deambular, una misma deriva, en la que se manifestaran sin miedo contradicciones y desvíos, renunciando a la falsa seguridad del texto de una sóla pieza. El que escribe no es así. Es también producto de la difracción continua en la que se refleja el mundo.

¿Dónde reside entonces la promesa de infinito? Donde parece haberse estacionado el último trabajo de Iván: en el hueco entre el cine y la fotografía, entre el recuerdo, la memoria, y la narración, entre el desencanto y la violencia, entre lo uno y lo otro. Es ahí donde reside el infinito: en cualquiera de las formas del encuentro.

La crítica y la crisis tienen entre sí mucho más que un parecido fonético. Son válvulas de reajuste, movimientos sísmicos, a partir de los cuales el territorio anterior se desplaza y cambia. Entre el trabajo de un artista y la crítica debe haber por tanto una relación violenta, de la que ninguna salga indemne. Es la idea de encuentro en toda su magnitud.

No he sabido, sin embargo, resolver el enigma de un encuentro inexplicable: la línea que conjuntaba *Le Fond del'air est Rouge* y *la Promesa de Infinito*, de Iván Gómez. Siempre pensé que, de algún modo, salvando todas las distancias posibles, desde una relación que no se pretendía analógica, llegaría un momento, al final, donde ambos se encontrarían. No ha sido así. Sólo queda entonces un pensamiento consolador: en mi intuición, durante las dos semanas y media que estuve repensando y escribiendo el texto, ambas imágenes sí se encontraron. Se saludaron, se detuvieron la una frente a la otra y se dieron la mano.

Pablo Marte, 2011

