

## Un viento cálido de otoño.

Fernandez-Pello, Carlos (2014) *Ficus. Figures of Rehearsal*, (Ed.) Belen Zahera, A.C. Proyecto Rampa Arte y Cultura Contemporánea, Vol.1 #0. ISSN 2386-8627. (Article)

En biología, la hipertelia es el término dado al desarrollo de un órgano cuya función natural se ha visto desplazada. Para Roger Caillois, los medios puestos en el camuflaje de ciertos insectos sobrepasan el grado de imitación útil de tal forma que es preciso usar la hipertelia para describir "la especie de delirio de perfección sin objeto"<sup>1</sup> de tales especies. A menudo, precisa, el camuflaje no es sino un recurso para intensificar la visibilidad; para potenciar la capacidad de intimidación en el caso de ser descubierto y no tanto una manera eficaz de escondite<sup>2</sup>. Esto tiene sentido si pensamos que en el reino animal la caza se lleva a cabo con una combinación de vista, oído y olfato, lo que a menudo hace que el encuentro con el depredador sea inevitable incluso para las especies más crípticas. El camuflaje sería por tanto una búsqueda inútil de silencio que en el mejor de los casos sirve para aumentar en apariencia el ruido y confusión del hallazgo; la presa surge inexplicablemente en medio de un olor o ruido familiar que no tenía cara visible y el entorno inanimado, la selva entera, parece momentáneamente cobrar vida. Así la hipertelia nos sirve para describir la saturación de las formas naturales y por ende del relato científico: los excesos de la perfección orgánica desplazan a la narrativa tradicional de la "naturaleza es sabia por eficiente" y la nos traslada a otros tipos de sabiduría teatral, fatal, o fatalmente bella.

Sobre el surrealismo nos recuerda Vicente Sánchez-Biosca una evidencia muy necesaria y es que su traducción correcta del francés sería más bien un término como *sobrerrealismo* o *superrealismo*: algo más realista que la realidad porque se superpone a ella, la intensifica y la desborda<sup>3</sup>. Bien sea por su popularización como sinónimo de "onírico" o "subconsciente", bien porque en castellano tanto el prefijo "sur" como "sub" nos remiten a algo que está debajo u oculto, caer en la cuenta de este fallo de traducción provoca cierta pérdida de equilibrio al invertirse semánticamente el término en nuestro diccionario mental. Incidir sobre esta recuperación de la voz francesa, de sobra conocida, es en si mismo, coma, y si nos ponemos rigurosamente horteras, coma, un ejercicio *sobrealista*, es decir, punto y coma, una saturación de realidad. En primer lugar porque perfecciona el parentesco formal y sintáctico con la voz original, acercándolo fonéticamente a la experiencia del francés; en segundo lugar porque mejora la recepción de su sentido al hacer de ella una palabra extraña y novedosa pero comprensible al

margen de su referencia histórica. Se abre así una brecha por la que un término, hoy culto y plenamente asumido, se reúne con el subconsciente más disfuncional y de instintos bajos: decir *sobrealismo* en voz alta – deja de leer y dilo en voz alta, en serio – nos acerca a la vulgaridad de la contracción; nos permite sentir – o imaginar que sentimos – algo parecido a lo que debieron sentir aquellos franceses que escucharon la palabra por primera vez. Reproduce, que no repite, una sensación vital del lenguaje igual que un hijo se parece a la madre sin ser idéntico a ella. Y lo que es más divertido, nos hace dudar de si, de haber sido contemporáneos a Breton y de ser éste un natural de Parla o Ciudad Real en lugar de Tinchebray, habríamos sido de los que lo aplaudieron o de los que pensaron que se trataba de un poeta barato, de rima y verso cutrón.<sup>4</sup>

~~Apuntar que este tipo de digresiones sobre el surrealismo son del todo consonantes con la obra de Caillois no es algo que a estas alturas pueda presentarse como un hallazgo — de sobra es conocida su amistad con Breton y su posterior disputa por la naturaleza misteriosa de las judías saltarinas. Lo que sí constituye un pequeño hallazgo no obstante es advertir que esa leve quiebra en el camuflaje de una mala traducción provoca, como por obra de la magia, una vibración de un surrealismo inerte, que parecía estar ya domesticado, catalogado, simplemente porque una roca se ha movido en plan mal y en voz alta<sup>5</sup>. Se dirá que ya se sabe que surrealismo significa precisamente eso, exceso de realidad, y se responderá que ese conocimiento técnico impide sin embargo apreciar la dimensión lingüística formal de la palabra, ausente de la abstracción crítica e histórica del neologismo. Por muy estudiado y leído que uno tenga el surrealismo, la sensación de hacer corresponder el calco sintáctico con su semántica castellana, escapa a la traducción afrancesada original. Ahí, en la concordancia no literal sino traducida del término, también fonética y sintácticamente — algo rara vez posible pero que en este caso si tiene cabida en su voz castellana — hay una parte del lenguaje que es formal cuya importancia no radica en entender el por qué del *surrealismo*, sino en sentir el cómo feo y ambiguo del significante *sobrealismo*. Una dimensión superficial de la lengua, a las puertas del edificio jeroglífico, que comunica mucho antes de saber descifrar las criptas semánticas de los faraones. Visto así la experiencia de la palabra surrealismo en su forma castellana rebaja la calidad estética de un movimiento culturalmente respetado y estudiado justamente por su calidad estética; pone en evidencia la fragilidad formal de toda aspiración cognitiva o artística de manera que sentimos que las ideas y las cosas siempre están cogidas por lo grueso o lo grosero; por los pelos o por los huevos; por dónde pica o por dónde duele. Porque lo que duele no significa, pero se entiende que~~

duele. Más aún, cuando sentimos picor nos rascamos y cuando hay molestia apretamos; aplicamos más sensación asémica; saturamos lo real de insignificancia. No en el sentido pobrista, marginal o como defiende algún que otro *curator de pro*, precario, sino insignificancia de los fines y los significados, desde la hipertelia, el lujo, la hipertrofia y lo exageradamente húmedo en tiempos de sequía. Que cada párrafo empiece con una cosa y termine hablando de otra por razón del exceso retórico.

~~Es difícil defender el lujo en los tiempos que corren sin que alguien no te eche la mano al cuello pero — como solían decir los alquimistas — el derroche al que me refiero *non est aurum vulgi*<sup>6</sup>. Siguiendo con la estrategia barata de traducciones ambiguas, tiene más que ver con el *dérocher* francés, derrocar, derrumbar, en fin, tirar abajo o lanzar rocas por un acantilado y con el latín *dilapidare*, lanzar piedras, malgastar como quien tira chinas. Ambas sugieren un tipo de acción política radical icónica, la de lanzar piedras en señal de defensa o protesta, y pervierten el arquetipo de derroche burgués y dilapidación aristocrática como formas antagónicas de sí mismas, señalando la estrecha vinculación entre ellas como causas o efectos recíprocos. La lujuria como herramienta crítica iría todavía más allá de esa imagen tradicional de los extremos que se tocan. El exceso y el derroche que trato de acotar aunque sea por un instante tiene más que ver con la autonomía de este mismo texto, que se desdobra y adquiere sentidos más allá de los pretendidos. Tiene que ver con la manifestación del espíritu político y social donde sólo había una referencia etimológica cursi, francesa, latina, enrevesada y del todo excesiva. Tiene que ver con la relación arbitraria pero creíble que puede surgir entre los excesos de un término biológico algo desfasado y una acción radical también polvorienta. Tiene que ver con empezar hablando de alta cultura del siglo pasado, seguir con la conjura de los fantasmas de la Sexta Noche, y terminar hablando todavía de otra cosa que va a surgir líneas más abajo, después de que haya abundado aún más en detalles inútiles, absurdos y metareferenciales, hasta el punto de que resulten estomagantes, como acabo de hacer ahora mismo. Creo que resulta evidente pero para quien le quede duda, ninguno de estos temas estaba planeado; su montaje, como diría Caillois, crece cual coral sobre la página; las inserciones como ésta surgen de improviso con la intención de aclarar y sin embargo no hacen sino embarrar un significado unitario. Todo ese lujo retórico, antes de ser editado, hacía que este texto se comportara de forma similar a los *gamahés* del espiritista y pintor Jules-Antoine Lecomte<sup>7</sup>: piedras fantásticas sobre cuya superficie se imprimían las imágenes del fanatismo religioso, de la violencia política o del mismísimo espíritu de Napoleón. Podríamos hablar largo y tendido sobre el delirio paranoico de Lecomte,~~

contrastarlo con la fascinación del ornamento de los antiguos o las creaciones del grotesco renacentista, pero ahora que llega el final del párrafo conviene ser breve: la diferencia fundamental que quiero señalar entre este orientalista alucinado del s.XIX y los parroquianos del arte actual es que mientras que el primero se permitía el lujo de imaginar lo fabuloso en lo inerte y dilapidaba la ideología y las fuerzas de la historia materializándolas en las piedras, los segundos parten de una imaginación tan solemne y austera, pobrismo intelectual del blanco y negro, que jamás podrían ver en las piedras de Lecompte más que un derroche esotérico y vulgar, analfabeto, impropio de una sociedad comprometida intelectual y políticamente.

Esta falta de perspectiva me recuerda sin embargo a un caso que quizás permita albergar cierta esperanza: ¿no os resulta curioso que algo tan acrítico consigo mismo como la divulgación científica siga teniendo en Carl Sagan su figura más respetada y entrañable? Lo digo porque como firme abogado del método científico, paradójicamente – y en nombre de la ciencia –, será siempre recordado más por sus novelas y versos de poeta aficionado que por sus aportaciones, relativamente notables, al campo de la astrofísica. Inolvidables son sus fugas de alquimista catódico en las que nos recordaba que el cosmos también está en nosotros; que "estamos hechos de la sustancia de estrellas"; que "somos el medio por el cual el cosmos se conoce a si mismo"<sup>8</sup>. Ese potencial poético venida de una ferviente creencia positiva de las cosas, de una imaginación reducida a la estética tramposa de los hechos científicos, sugiere que el desplazamiento exagerado e imprevisible de los fines siempre redime a los postulados más miopes. Y es que entre la hipertelia de la mimesis animal y la misa cósmica de Sagan existe un parentesco más fuerte del que parece: la sugerencia de que todo ser vivo es capaz de exagerar por el mero hecho de exagerar, sin un fin eficiente, es análogo al verso que dice que nuestro cometido es reconciliar que estamos compuestos de una materia misteriosa y sublime que nos supera y elude. Por eso digo que a lo mejor tenemos suerte y le pasa algo parecido a las aspiraciones políticamente literales del arte actual; que se tuerzan sus renglones, que padezcan de clínamen<sup>9</sup> o que su buenismo acabe siendo una forma de opresión, si es que no lo es ya, que dé lugar a nuevas reacciones imaginarias, exhuberantes, en contra de la eucaristía políticamente hipersignificada.

El trabajo de Caillois sobre la mimesis animal invita a pensar el arte humano y la función vital que éste cumple de la misma manera que la biología piensa la sexualidad o a la reproducción: aún siendo su aplicación muy diferente en cada especie nadie disputa que

el sexo es una actividad propia de lo vivo. Ese gesto hipercientífico de Caillois, *sobrecientista*, de querer probar que la experiencia estética de lo misterioso es en sí misma el tejido del cual está compuesto el cosmos, en primer lugar le baja los humos al arte – lo integra en la materia vil y lo aleja del factor humano – y hace de menos a la ambición eficiente de la ciencia – al presentarse ésta como el mejor método para demostrar que el universo no es sino un derroche estructural inútil por esperanzador y desasosegante.

Va una reflexión final que igual sorprende por lo repentino, pero es de lo que realmente quería hablar desde el principio y no sabía cómo abordar. Me decís luego si se intensifica el efecto o qué. Hace unos meses, un año ya según reescribo estas líneas, tuve la oportunidad de charlar brevemente en casa con Eva González-Sancho sobre su renuncia al MUSAC, sólo para confirmar la penosa injerencia política de la administración y compartir su indignación frente a la absoluta falta de respeto personal y profesional con la que fue despachada. Pese a compartir la gravedad del diagnóstico con ella no coincidí en la parte de la receta que solicitaba a los artistas a participar del boicot al museo en nombre de cierta responsabilidad civil. Y es que en ninguno de los improvisados piquetes informativos que surgieron en facebook – antes y después de mi charla con Eva y tan enzarzados como estaba todo 'cultureta de bien' en la guerra preventiva contra el artista esquirolo – vi que a nadie se le ocurriera pedir que dimitiera la plantilla del museo como posible medida de presión. Me explico: frente a la más que razonable defensa de los puestos de trabajo de la gente que sí quedaba afectada por un cambio en la dirección, se exigía el sacrificio y abstención de todo artista, cuya relación laboral con los museos e instituciones generalmente no califica, casi nunca, ni como trabajo temporal basura.

Me pregunto entonces ¿qué tipo de violencia estructural atraviesa la institución arte cuando a los propios gestores, comisarios, artistas, les parece lógico y normal pedirle al escalafón más bajo del entramado profesional e institucional – el más abundante en volumen y el de peor renta media – que sea el defensor abanderado de la integridad de un sistema que, por otro lado, suele tenerle en cuenta sólo para que el personal tenga una ocupación laboral, esta sí, digna de ser preservada pese a los vaivenes políticos y las rencillas internas? Al igual que sucede en la plantilla de un museo también hay artistas-directores y artistas que no llegan ni a bedel: pidámosle a los primeros que boicoteen todos los centros donde haya la más mínima injerencia – a ver cuántos centros aguantan el test del algodón – y dejemos en paz a los segundos que bastante dignidad se tragan ya

solo con estar.

Un “pie-mano” es un movimiento de escalada que consiste en ocupar con el pie el lugar que previamente ocupa la mano con el fin de liberarla y permitir el progreso del escalador. Una versión previa de este texto, con título “Rascarse y la península”, fue descartada por el editor ejecutivo de la revista El Estado Mental previa invitación al autor a colaborar con dicha publicación.

- 1 CAILLOIS, Roger. (1962) *Medusa y Cía.*, Seix Barral, Barcelona, p.107
- 2 *Ibid*, p.109
- 3 SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. (1985) *Cine y vanguardias artísticas : conflictos, encuentros, fronteras*, Paidós Ibérica, Barcelona. p.214
- 4 Me pregunto a cuántos escritores y poetas cutrones desdeñamos a diario cuando les vemos u oímos lardear con sus florituras feístas. Yo ya os avanzo que habría desconfiado de un poeta con esos resultados, por muy sexy que fuesen sus amigos.
- 5 Insisto en invitar al lector a escucharse a si mismo decir surrealismo y a pronunciarlo como un todo, sin separar las sílabas ni acentuar la pronunciación, casi pasando por encima de la “b” y como si fuera un río hecho de un movimiento continuo de boca en lugar de una construcción de ladrillos silábicos
- 6 JUNG, Carl G. (1968) *Psychology and Alchemy*, Princeton University Press, Princeton. p.34
- 7 LECOMPTE J. A. (1905) *Les Gamahés et leurs Origines*, Librairie Initiatique, París.
- 8 SAGAN, Carl (1980) *Cosmos: A personal Voyage*, Episode 1, “The Shores of the Cosmic Ocean”, PBS (min. 7:35)
- 9 Julián, ya me dirás si lo he usado bien.