

JOHN CAGE BUBBLEGUM. INTERRELACIÓN DE LAS ARTES, CULTURAS ALTERNATIVAS Y MICROPOLÍTICA.

Juan Carlos Fernández Serrato.

La interrelación de las artes no es un fenómeno nuevo. Recurramos por ejemplo al tópico horaciano “*ut pictura poesis*” para recordar cómo el pensamiento clásico no dejó nunca de pensar sobre la hermandad de las figuraciones estéticas; retrocedamos al naturalismo de la *mimesis* aristotélica para ver en la creación imaginaria una fabulación del mundo de complejas facetas; volvamos de aquí a Platón para interrogarnos sobre la “dudosa” conveniencia de admitir a esos locos artistas y su irracional mitopoética en la república logogramática; demos un salto mortal hacia adelante y terminemos echando una ojeada a ese “sentido común” con que el ladino Boileau reescribía en 1674 todo el proceso codificador de la poética clásica desde que el arte fue *techné* ennoblecida, gracias, por supuesto, a su cumplido servicio didáctico a la *paideia*. Pero siempre hubo grados, centros y márgenes.

Estos desplazamientos que circulan a través de algunas nociones de la poética normativa nos ofrecen los puntos de apoyo básicos para volver a pensar la dimensión política de las formas estéticas y de sus compartimentaciones genéricas.

Sin embargo, no pretendemos parafrasear a Ignazio Ambrogio (1975), esbozando un nuevo intento de fragmentar los capítulos técnicos de la historia estética en virtud de correspondencias ideológicas más o menos discriminadas, sino plantear un ámbito de reflexión acerca de lo que consideramos el eje sobre el que gravita el carnaval estético de la postmodernidad: la interacción discursiva de los géneros artísticos, su solapamiento bajo determinados postulados ideológicos, que aparecen ante nosotros como suspendidos en una disgregación anárquica y contradictoria.

Por lo demás, el mero hecho de romper esa monotonía de la forma a que nos acostumbró la preceptiva gestada en los siglos XVI y XVII, una vez liquidados los géneros medievales de la voz y la plaza públicas (cfr. Zumthor, 1987) con su destierro a la esfera de “lo popular”, parece en sí mismo un acto revolucionario casi inventado por la vanguardias de principios de siglo, y ello, siempre de acuerdo con, o en dependencia de, unos postulados metapoéticos inéditos hasta entonces en nuestra historia cultural.

Sin embargo, basta echar un vistazo a la tradición oculta -o mejor dicho, “ocultada”- de las formas literarias que utilizaron el visualismo, desde los *technopaegnia* de la literatura alejandrina, pasando por las múltiples “formas difíciles” de la literatura neolatina del medievo o por los “emblemas” del Barroco y sus herederos durante los siglos XVIII y XIX, para encontrar una línea ininterrumpida de experiencias que interrelacionaron poesía y plástica, sin que tengamos que pedir auxilio a otras literaturas como la árabe, la china o la japonesa, donde la caligrafía pictórica es un arte reconocido. Los iconotextos poéticos no nacieron ayer, con el caligrama de Apollinaire, ni con las *table parolibere* del futurismo.

Volvamos la vista a cualquier forma del ritualismo ancestral, a las danzas del derviche o a la ceremonia de un *candombé*, y las “veladas” dadaístas, el *happening* o las variedades del arte de la *performance* nos parecerán juegos de niños.

Naturalmente, no pretendemos con estas comparaciones a la ligera, asirnos a un esencialismo místico y ahistórico que acaso hiciera las delicias del Harold Bloom de *Ruin the sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present* (1988), sino remarcar el hecho de que la relación entre los diversos modos de la expresión estética y de la ficción, sean estos de naturaleza antropológica o productos de la cultura de las artes, se viene manteniendo constante en los flujos de la comunicación no utilitaria desde el punto cronológico que se quiera intersectar.

Junto a esto, hay que señalar que la poética y la estética preceptivas europeas han ido segmentando espacios de actuación particulares para la organización de unas artes que desde la modernidad ilustrada han gozado de una autonomía y una respetabilidad crecientes, en cuanto formas trascendentales de la imaginación creadora.

Aunque no es nuestro propósito revisar la historia de las artes occidentales, conviene recordar aquí un aspecto que consideramos particularmente interesante: el proceso de instrumentalización ideológica, primero, y de fagocitación después, que se produjo sobre los géneros folklóricos en las literaturas vernáculas durante la Edad Media. Paul Zumthor (1987) ha desarrollado una sugerente hipótesis para explicar la babel de géneros, subgéneros y la confusión de sus definiciones en las *ars poetriae* durante el periodo crítico de los siglos XII y XIII, que glosaremos a grandes rasgos.

Sobre el inicial enfrentamiento de oralidad y escritura, que en la doctrina eclesiástica se planteó ya desde los *apologetas* de los siglos I y II en términos de lucha entre la “mentirosa” voz y la “verdad” escrita, la literatura en lengua vernácula traslada el debate a los “mesteres sin pecado” contra las juglarías indoctas, a la pericia escrita y su concepción de la obra como texto previamente planificado para ser recitado, es decir “leído”, contra el espectáculo informe de la plaza pública. Para los doctos, los *litterati*, la oralidad iba intrínsecamente ligada al paganismo, al carnaval desvergonzado o a los relatos fantásticos del fondo mítico de la Eurasia precristiana. Cuando los cantos heroicos, por ejemplo, resultaron de valor para la cohesión de la comunidad feudal, trasladaron sus motivos a un nuevo espacio ideológico regido por los señores; en Francia se consideraron tan útiles que los cantares de gesta fueron conservados por escrito en las bibliotecas. Para los doctos, las fábulas fantásticas de los géneros de la oralidad eran intrascendentes divertimentos que había que dignificar y librar de pecado: en los *milagros*, en los *lais* o en el *roman* en verso, traduciéndolos a lo maravilloso cristiano o a lo maravilloso cortés. La inicial heterogeneidad de los géneros de la plaza pública, mezcla de espectáculo dramático, música, mimo y canto, fue asimilada primero por el verso narrativo y luego por la prosa. El verso aún conservaba ecos de esa oralidad “mentirosa”, frente a las “verdades” del tratado religioso o “científico” y de la historia prosificada, por lo que las invectivas de la Iglesia se dirigían a menudo contra el poema. A finales del siglo XV, las literaturas europeas ya no confunden el cuento bretón con el *roman* caballeresco, los géneros de la plaza pública son ahora manifestaciones “populares”, han quedado fuera del canon de la *imitatio*, porque sus elementos de placentero entretenimiento han sido totalmente incorporados y transubstanciados, por la alquimia de la letra escrita, a la cultura de los doctos, en cuyos libros se esconde ahora la “sabiduría”.

El diálogo entre las diversas formas de la expresión estética siempre ha estado presente en las manifestaciones de la cultura de los “inferiores”, y así la heteroglosia de la plaza pública se opone al monologismo de las primeras literaturas europeas. Pero en ese mismo proceso medieval en el que se fueron gestando las bases de nuestro concepto de arte -si bien no quedaría totalmente cumplido hasta

las poéticas clasicistas posteriores- no debe olvidarse que la cultura de la letra, la de los *litterati*, y sus “artes liberales” -para San Isidoro “liberal” venía de *liber*, no era adecuada para esos “inferiores” vasallos, a quienes se adoctrinaba mejor con las imágenes. Como ha dejado escrito Zumthor (1987: 149):

“Bajo la pluma de los doctos, se inició una teoría en el siglo IV, que tomó forma en San Isidoro y Gregorio el Grande, cruzando la época medieval hasta los versos conocidísimos de Villon: a los cultos, la escritura, a los analfabetos, las imágenes; *intueri* (>descifrar con los ojos y penetrar= el texto) contra *contemplari*, según los términos de una resolución del sínodo de Arrás, en 1205, que parece excluir toda situación intermedia”.

Nuestro remonte hasta la Edad Media termina aquí, en la inauguración de una dualidad estética regida por el didactismo artístico: lo que podríamos llamar un arte analítico, frente a otro básicamente espectacular, uno de verdad desgranada en el razonamiento y otro de doctrina rápida y sintética encerrada en las imágenes. En definitiva, el refinamiento intelectual, la sofisticación del juicio interpretativo, contrapuesto a lo grosero y sorprendente que comunica por la seducción de unas formas de fácil percepción inmediata.

Si volvemos la vista a nuestro actual derrededor mediático, nos sorprenderá encontrar esa misma dualidad fundamental, y no es que se trate de un paralelismo fruto de un fastidioso “eterno retorno”, sino de una similar estratificación cultural entre los de arriba y los de abajo, que por otra parte también podría comprobarse, con diferentes fenómenos manifestantes, en cualquier periodo de la historia cultural de Occidente que se quiera aislar. No obstante, lo que nos parece significativo, y hace necesaria esta evocación medieval, es que asistimos en ella a la refundación de los paradigmas culturales, una vez agotada la cosmovisión antigua, sobre los extremos equidistantes de los que “saben” y los que “no saben”, y también al modo en que los que detentan el *discurso de autoridad* absorben y reescriben la cultura de los dominados, en una especie de autorregulación del sistema de poder, que inscribe el dinamismo en el proceso de cultura como su baza principal.

No es que pueda concebirse una cultura estática, congelada, pero tampoco una situación cultural en la que no exista entre sus polos sociales un perpetuo intercambio de formas y modos que animan la tensión poder/subversión y que, si no totalmente, responden a estímulos ideológicos y generan a su vez ideologemas definibles. Desde luego, este planteamiento no es en absoluto novedoso, basta echar una ojeada a las teorías marxistas y, si se acepta el término, postmarxistas, aun que el peligro de llegar al reduccionismo de una “teoría del reflejo” siempre flote en el ambiente. Así que haremos bien, teniendo en cuenta el trabajo de I.M. Lotman “Sobre el papel de los factores casuales en la historia de la cultura”(1977).

Por otra parte, los dispositivos de control de la cultura dominante parecen organizarse -otra vez desde la retórica de la Antigüedad Tardía y su traslado al *trivium* medieval- por medio de la institucionalización de un *canon*, entendido como la serie de modelos aptos para la *imitatio* estética. Ciertamente, esa dependencia imitativa del creador respecto de sus modelos fue expandida hasta límites irreconocibles por la estética romántica, pero en sus aspectos genéricos y técnicos continúa presente todavía, al menos en el diálogo consciente que establece el artista con sus materiales y con el proceso de construcción y expresión de la obra. Por lo tanto, las formas y su estatuto de alineación en el canon vienen cargadas de principio con un suplemento ideológico: su relación con el centro o la periferia canónicos y lo que ambos significan socialmente en un momento histórico dado.

Además, conviene señalar que el canon lleva aparejada su exégesis. Se ha borrado el recuerdo de la *enarratio poetarum* como ejercicio retórico necesario para todo orador, parece que la santificación del canon es sólo un accidente de la historia, sin embargo aún transita por nuestros planes de estudio y, en cierto modo, conserva intacta su misión de instrumento formador de una determinada y “conveniente” conciencia ética y política de los ciudadanos. A este respecto, debería recordarse más a menudo, a pesar de lo inflexible de algunos de sus postulados, al hoy tan olvidado Louis Althusser y su descripción del funcionamiento de los Aparatos Ideológicos del Estado, para volver visible la dimensión política de la discriminación canónica, que hoy se hace efectiva no sólo en la escuela, sino también, y muy especialmente, en la doctrina que imparten cada día los *media* durante los picos horarios de máxima audiencia. El arte se ha incorporado a la galaxia espectacular contemporánea, y no sólo en los suplementos periodísticos al uso, verdaderos árbitros del gusto, sino también en una tertulia radiofónica, en un programa televisivo de variedades, en alguna noticia al final de un telediario y hasta puede asomar la cabeza en un programa “rosa”.

Sin embargo eso no es todo. ¿Qué hay, por ejemplo, del constante trasiego a los omnipresentes mensajes publicitarios de formas estéticas ensayadas antes en las vanguardias elitistas? ¿Por qué un *disk-jockey*¹ acompaña sus discos de música electrónica con citas de Gilles Deleuze y Felix Guattari, llama *derrideamente* “Grapheme” a una de sus composiciones y actúa en una discoteca en vez de en una sala dedicada a la programación de música “cult”? ¿Por qué su misma música es un sampleado de raíces jamaicanas, ruidos callejeros y programaciones electrónicas? ¿Por qué Yoko Ono no ve la diferencia entre grabar un disco de *rock* y montar una exposición de *arte conceptual* en un museo de prestigio?, Y por qué Frank Gehry construyó la cocina de su famosa casa de Santa Mónica como un espacio transparente en el que su mujer no podía concebir un desayuno “normal”?

¹ DJ Spooky: *Songs of a Dead Dreamer*, New York, Asphodel, 1996, ref. 0961.

Estas preguntas no están elegidas al azar, constituyen las esquinas de un cuadrado artístico bastante desquiciado que representaría a nuestro juicio, la suspensión del sentido en la postmodernidad estética. Por una parte, una estrategia comercial se convierte en ciertas ocasiones en potente dispositivo de fabulación artística. Un “no-músico”- ejemplo bastante común, dicho sea de paso-, de ese confuso espacio que, a falta de otra denominación más ajustada, llamaremos por ahora simplemente música *pop*, se presenta como el *Dj filósofo* que *deconstruye* la música tradicional jamaicana. La ultravanguardista Yoko Ono celebra su más atrevida *performance* abriendo a los fotógrafos de prensa su cama de luna de miel en Amsterdam, le acompaña el *beatle* John Lennon: *Fluxus* y estrella popular con mensaje *hippie*. Frank Gehry construye edificios envolviendo estructuras arquitectónicas como si fueran caramelos con sorpresa. Todas ellas son formas espectaculares de la expresión estética, pero en ningún caso el canon aparece por ninguna parte, ni sabemos cuáles son ahora las intenciones de sus particulares operaciones de mimesis, es más, no encontramos ni un mínimo asomo de “sentido común” y hasta dudamos de que se haya mimetizado algo conceptualmente considerable como un mundo posible. Sus trabajos nos sitúan en la ficción más extrema y aparentemente carecen de sentido. Pero somos capaces de “sentir” sus producciones y hasta buscar una dirección para iniciar su lectura, aunque, desde luego, nunca estaremos seguros de que leemos “lo que quiso decir su autor” y sospechamos que acaso no dijo nada reconocible, que sólo pretendió alentar nuestra fábula privada e intranferible.

Este particular juego de las cuatro esquinas consiste en pasar de lo popular a lo masivo y de lo masivo a lo elitista, para terminar en el *kitsch*, desde que el que se inicia el retroceso sobre las líneas del circuito. Pero no es sólo un movimiento circular, puesto que en el recorrido la máscara del arte ha cambiado: la nueva fagocitación de las manifestaciones de la cultura popular, que empieza a llevar a cabo el arte de los doctos de nuestro tiempo, ha terminado por delimitar un espacio en los extremos de las convenciones estéticas, e incluso fuera de ellas, que en otro lugar (Fernández Serrato, 1996) calificábamos a guisa de “territorio no reglado”².

Desde la eclosión de la subcultura popular urbana a finales de los años cincuenta, que tanto fascinó a los artistas del *pop art*, la asimilación irónica de sus mitos y de sus formas de expresión ha ido ensanchando la capacidad de humorismo y de crítica virulenta en los productos de las neovanguardias, a la vez que

² El trabajo que hoy presentamos nace como una suerte de profundización en algunas de las cuestiones finales de la comunicación que presentamos al VI Simposio Internacional de la A.A.S. (Sevilla, 1996). Allí, sobre una reflexión sesgada en torno al *punk* y sus relaciones con las neovanguardias, abrimos una línea de trabajo acerca de los problemas de las *subculturas urbanas contemporáneas* a la que pensamos dedicar posteriores asedios.

determinados segmentos de esa misma subcultura contemporánea reaccionaban escapando de lo *masivo* hacia una experimentación constante, cuya máxima representación puede observarse en ciertas evoluciones de los discursos del *rock* o del cómic. Estas, digamos, deformaciones de la “música del cuerpo” hacia sus correlatos intelectualizados y del chiste o el tebeo para niños que mutan en las llamadas “narraciones gráficas adultas”, comienzan a resultar patentes a finales de los años sesenta y se asientan en el panorama de la década siguiente. Justo el momento en que en el territorio de la novela norteamericana cobran notoriedad los novelistas postmodernos o de la “nueva fabulación”, en la poesía europea y brasileña resurge la línea experimental y concreto-visualista, en la música culta irrumpen los minimalistas y en el mercado de la plástica empieza a resultar imposible reconocer tendencias de grupo. Como afirma Rosalind E. Krauss (1985: 209):

“Casi todo el mundo está de acuerdo en lo que respecta al arte de los años setenta. Es un arte diversificado, escindido, sectario. Al contrario que el arte de anteriores décadas, su energía no parece fluir a través de un único canal que pueda identificarse con un término sintético como >expresionismo abstracto= o >minimalismo=. Desafiando la noción de esfuerzo colectivo implícita en la propia idea de un >movimiento= artístico, el arte de los setenta se enorgullece de su dispersión.”

La característica más acusada de la actual mezcla de formas, géneros, materiales y particularidades que en otros tiempos pudieron ser aplicadas a las diversas artes como si se tratara de compartimentos estancos, no respeta ya orden jerárquico alguno. Por ende esa efectiva dispersión en la que se instalan no puede recomponerse desde una metapoética globalizante y, mucho menos desde una preceptiva, porque el arte que busca suspender el sentido lo hace desde el acoso a la sorpresa constante, remarcando cada vez más sus dimensiones espectaculares. Pensamos que en esa misma espectacularidad reside el nexo donde se contagian los discursos populares, masivos y vanguardistas. No obstante, si disentimos de las voces de teóricos que, como Jürgen Habermas, han calificado la sensibilidad postmoderna de intrínsecamente reaccionaria, puesto que no entendemos en ello un fenómeno homogéneo, hay que distinguir al menos dos posibilidades diferentes en el funcionamiento de ese sentido suspendido que leíamos en los ejemplos antes aducidos. La que se hace “desde arriba” y la que fluye como su respuesta “desde abajo”.

En el territorio específico de la producción estética la transgresión formal y, sobre todo, la indeterminación genérica de la obra de arte, ha supuesto siempre un enfrentamiento radical con lo admitido como respetable o serio por las convenciones estéticas dominantes y su canon de modelos de referencia. ¿A qué se debe esa primera actitud de rechazo que tilda lo inclasificable de inútil o disparatado, se-

gún el momento? Se suele responder que el planteamiento metapoético que sustenta la obra de arte formalmente renovadora choca con las nociones asentadas en los discursos sociales de poder y con los hábitos estéticos de los receptores sociales, educados, por cierto, desde esos discursos de autoridad. Y aunque no le falta razón a este aserto, un repaso a los accidentes de las primeras vanguardias europeas matiza pronto sus presupuestos: no importa tanto su construcción o su concepto, sino el que ambos puedan o no ser instrumentalizados para el sostenimiento del poder constituido. Hitler condenó el arte moderno al que tildó de exabrupto decadente, y no sólo por el componente crítico de, por ejemplo, el expresionismo alemán, sino porque su negación de la figuración realista no se adecuaba al adoctrinamiento de las masas. Stalin, en el otro extremo, o Trotski con más argumentos y una actitud más equilibrada, acusaron de charada burguesa al cubofuturismo soviético, a pesar de que la mayoría de sus representantes, con Mayakovski a la cabeza, fueron fervientes revolucionarios y sus postulados teóricos repudiaban aún con mayor virulencia el cómodo y tópico universo estético burgués. Los futuristas italianos tuvieron mejor suerte al ser tolerados por el poder al que servían como impagables publicistas en el extranjero, pero nunca se les encargó una obra que representara a la Nueva Italia, eso quedó para, otra vez, poetas de oda y pintores de realismo marmóreo. Nuestros *ismos* fueron rápidamente tachados por el fascismo y mal mirados por la izquierda; hasta una de las luminarias falangistas, Ernesto Giménez Caballero, fue obligado por los “jefes de la patria” a repudiar sus aventuras vanguardistas a cambio del carnet del “movimiento”. La experimentación formal nunca estuvo bien avenida con los totalitarismos, a pesar de que en muchos casos buscaron su cobijo.

En realidad, sólo puede instrumentalizarse políticamente aquello que la sociedad sabe “leer”, de manera que un poder estructurado piramidalmente no está seguro de cómo se recibirá en la masa una transmisión dispersa, irreverente, formalmente rupturista de su doctrina. En los regímenes democráticos, la cosa es más sencilla: sanciona el mercado y todo está dicho, mucho más en nuestros tiempos donde parece que la moralidad neoconservadora se contenta con un gruñido, siempre que no se toquen demasiado las narices de los dioses o las costumbres sexuales y, aún así se tolera a los disidentes, pero, y esto es importante, convenientemente canalizados en circuitos minoritarios.

La *sociedad del espectáculo* (Debord) estratifica con una sofisticación inaudita los canales de difusión del arte de manera que su control viene autorregulado por los itinerarios culturales que recorren los ciudadanos. Quizá pueda ser “peligroso” pasar por televisión fotografías de Robert Mapplethorpe e incluso se prohíbe su exposición pública, pero no lo es una entrevista con una “ama” sadomasoquista o una serie de reportajes morbosos sobre el caso de las niñas de Alcazar.

¿Qué es lo que las hace diferentes? Desde luego no la temática que transmiten sus respectivos relatos sino su orientación o falta de orientación crítica. Mapplertorpe crea un universo artístico que no puede manipularse desde la moralidad instituida, porque no produce el “horror” catártico de esa renovada tragedia griega que parecen ser los reportajes sensacionalistas, ni tampoco la risa fácil sobre la figura de la prostituta de calle, en definitiva: porque su arte no es “ético”. Pero cualquier persona informada sabe de la profunda ética que anima la obra del fotógrafo norteamericano, lo que ocurre sencillamente es que su falta de respeto por las convenciones sociales y artísticas, junto a la defensa de un territorio de libertad ilimitada para la expresión estética, le hacen incontrolable, difícilmente defendible desde una filosofía del arte subsumida en el utilitarismo político.

Ese territorio libérrimo tiene una expresión formal que le corresponde: cualquier método que disperse el sentido hacia su máxima apertura. Pero expandir el sentido lleva aparejada una renuncia al respeto de las normas de escritura y lectura codificadas en el canon y, en particular, un ataque al “sentido común”, cuya denuncia descubre que la compartimentación genérica es una fábula racionalista que pretende aislar el ímpetu transgresor de ese arte que se sitúa voluntariamente al margen, y que se hace efectiva por medio de un sencillo dispositivo: su desautorización por comparación con las formas que sirven de “modelo” en un momento histórico concreto. El ataque al logocentrismo hace irreconocibles las experiencias del límite estético, lo que como se sabe molestaba bastante al viejo Platón.

Shklovski y Tiniánov ya construyeron un modelo explicativo de la dinámica cultural en el que planteaban un movimiento de ida y vuelta que Lotman (1977: 237) ha sintetizado en la fórmula de una “constante conversión de lo extrasistémico en sistémico, y a la inversa”. Este proceso delega la creación de nuevas formas y conceptos en los márgenes en ebullición del canon. Pasemos ya a concretar su comportamiento en la interrelación artística de la postmodernidad que hemos ido dispersando en las páginas anteriores.

Por una parte la historia del espectáculo mediático en nuestro siglo ha demostrado que una forma de anulación de la capacidad subversiva de ciertas formas del arte de vanguardia ha sido utilizar sus retóricas desnaturalizando el concepto político que las anima. La publicidad ha incorporado todo el arsenal de lenguajes impactantes, de modos de representación sorprendentes, de experimentos compositivos que tendían a la síntesis del sentido poético, de experimentos tipográficos y de organización abierta del espacio textual, convirtiéndolos en meros soportes al servicio de un mensaje perlocutivo, claro, rápido y directo. Es reconocible una huella futurista, surrealista y hasta concretista en multitud de anuncios audiovisuales o carteles publicitarios, pero se ha corregido la dificultad de lectura que se encontraba en sus modelos y que constituía su dimensión más puramente trans-

gresora, esto es: la negación de la lógica o su sustitución por un patrón donde los elementos significantes habían sido distorsionados y el sentido se desplazaba desde los “contenidos” temáticos hasta la materialidad signíca. A su vez, la vanguardia no ha dudado en responder con la perversión del concepto publicitario, trasladando su potencia de eslogan de nuevo a un terreno poético y crítico, ausente del discurso del “vendedor”, un ejemplo evidente de cuanto decimos nos lo ofrecen los fotomontajes de Barbara Kruger.

Otras posibilidades de la transgresión estética vanguardista no ha podido ser utilizadas con tanta efectividad, como ocurre con las actitudes -más que “formas”- dadaístas. La poética dadá se asienta sobre la utopía de destruir al arte con la utilización descentrada de sus mismas reglas, convirtiendo en broma lo trascendente, borrándolo por completo en una visión cabaretera de la existencia. Ante esto, el canon se limita a incorporarlo como “anomalía”, a historizar y explicar sus presuuestos y a archivarlo en las enciclopedias. También se admite de vez en cuando alguna “muestra” en exposiciones retrospectivas localizadas en el sacrosanto espacio cultural del museo. Triste fin para quienes pretendieron destruir las fronteras entre el arte y la vida.

La cultura que fluye desde arriba, incorpora pues los elementos díscolos o incómodos por medio de un traslado de algunos de sus elementos hacia el cumplimiento de una finalidad ideológica que nunca estuvo presente en sus intenciones de partida. Es decir, algo muy parecido a lo que ocurrió en la gestación del *roman* cortesano en verso, que incorporó y deformó todo aquello que le interesaba rescatar de la tradición mítica y de las formas incontrolables de la oralidad medieval, obviando el resto que podía resultar peligroso para el sustento de la “verdad” y la “trascendencia” de la escritura de los señores. En el caso contemporáneo, la lucha se centra fundamentalmente en la normalización de formas incómodas de la misma cultura de élite.

Gillo Dorfles (1976) ha recordado que la capacidad subversiva de la vanguardia deja de existir cuando los políticos asisten oficialmente a la inauguración de una exposición de nuevas tendencias, por cuanto ello supone la consideración del fenómeno como socialmente inocuo, por muy atrevidas que sean sus formas o el concepto que las anima. En el territorio de la plástica esto se agudiza a causa del control total que el mercado ejerce sobre las innovaciones de cualquier tipo: si algo se vende se convierte en mercancía y desde el momento en que esa mercancía está sólo al alcance de unos pocos inversores con suficiente capital pierde su carácter transgresor. Para lo demás, lo poco vendible, queda el recurso de neutralizar sus propuestas al canalizarlas por el circuito del “arte”, que nos dice que aquello es una actividad respetable, aunque sus lenguajes sean difíciles, y que no afecta gran

cosa al estatuto de los poderes sociales. Si algo no entra en el circuito, tanto peor: será una tontería a la que no hay que hacerle mucho caso.

La actual sociedad del espectáculo integrado, y su ideología dominante, sustentada por el descrédito en el que han caído los grandes metarrelatos de la modernidad, ha sustituido la creación de poderes centralizados por su diversificación en nódulos *decidores* (Lyotard) que se presentan como controladores de la información y actuantes sobre decisiones particulares y que a la postre dan la impresión de ser meros heraldos de un poder disperso, sin centro ni periferia, expandido sobre la efectividad tecnológica -el nuevo sublime postmoderno- y la ilusión de libertad. Como digo, el arte, incluso el realismo revolucionario de fácil lectura social, ha quedado controlado por los Aparatos Ideológicos, la hermenéutica de bolsillo de los suplementos periodísticos, y su reforzado carácter de lujo para ociosos. Basta con explicar un territorio abierto al capricho y a la irreverencia - la poesía visualista de Joan Brossa , por ejemplo- para sustituir su exploración de los límites del sentido por una racional lógica de la tradición que lo convierte en un eslabón, poco serio eso sí, de esa "cadena del ser" que hasta llega a hacerle pariente lejano de Juan de Yepes o de Velázquez. La sutilidad del compartimento genérico y de la explicación superpuesta que extiende los sentidos de la obra hasta su doble, más manejable, devuelven al disperso universo de los puntos de decisión la esencia de la trasgresión artística. El arte no es más que una elección formal, parece decir la norma tácita que impera en nuestra enciclopedia de lectores. Con ello, entre otros efectos de realidad, la cultura dirigida contemporánea anula el poder interrogante de las vanguardias.

Por otra parte, cualquier cosa espectacular puede admitirse en el gusto postmoderno como fenómeno de pura superficie textual, carente de un espesor semántico preocupante, incluso aunque su utilidad resulte más que dudosa. Nos estamos refiriendo expresamente al caso de la arquitectura postmoderna, donde abundan los ejemplos de edificaciones deslumbrantes que difícilmente cumplen su cometido de espacio de uso. Antes hemos citado la casa de Frank Gehry, pero quizá sea más sintomática la celebrada obra de John Portman para el hotel Westin Bonaventure de Los Ángeles que Fredric Jameson ha analizado brillantemente (1984 y 1991) bajo la idea de *ficción narrativa*. El hotel de Portman elimina cualquier referencia al espacio arquitectónico tradicional, ya sea al predominio de lo decorativo como al conceptualismo del funcionalismo modernista, y propone la construcción de un nuevo mundo de habitaciones y movimientos que se encierra en sí mismo, oponiéndose a la vez al entorno urbano de la caótica ciudad de las autopistas. El principal problema comercial del edificio parece ser su rechazo a plegarse a los intereses habituales de un usuario de hoteles, al que ofrece un recorrido fantástico

y paradójico que va construyendo su narración explicativa con el mismo tránsito del viajero por sus circuitos.

Sin embargo, este tipo de arquitectura es “comercial”, quiero decir que se ajusta como un guante a la mano del espectáculo mediático. Portman ha reconocido inspirarse en el mundo Disney, del que la ciudad de Las Vegas sería su traducción al espacio urbano contemporáneo. La arquitectura postmoderna vende sensaciones superficiales, espectáculos de luces y colores, mundos virtuales desconocidos, pastiches de estilos históricos sobre un edificio utilitario -como en muchas obras de Ricardo Bofill- o reinventiones del espacio que ofrecen inéditas sensaciones de “diversión” al transeúnte y al habitante.

En realidad, mientras que las manifestaciones del arte contemporáneo produzcan sensaciones estimulantes, flujos dispersos de emociones, resulta fácil su comercialización. Mientras que la ruptura vanguardista sea formal o conceptual, podrá seguir siendo eficazmente guardada en el saco de mensajes dirigidos a las élites ilustradas. El borrado del componente político de estas manifestaciones estéticas es evidente.

Basados en ese principio de espectacularidad, el mundo virtual del arte postmoderno suspendido en la dispersión, en la superposición y el descentramiento de los estilos históricos, en la mezcla asistemática de formas y modos de construcción, en el diálogo de superficie entre las artes sirve espléndidamente al mercado omnipresente en nuestras sociedades occidentales. Por esta razón el discurso masivo aprovecha los efectismos de la vanguardia, tanto como ésta última asimila los tics y los tópicos del espectáculo de masas, con una idéntica intención política: la reproducción incesante de la sorpresa y el paisaje virtual, la experiencia sensorial desinhibida que vuelve tan atractivas sus producciones. Es como si en este fin de siglo todos los espectadores del discurso estético hubiéramos de asistir constantemente a la reinención del mundo en una fiesta de placeres y entretenimientos donde resulta cada vez más difícil aislar un sentido ideológico legible con claridad. El arte más arriesgado puede coincidir en su superficie textual con el más aberrante *reality-show* de la televisión sin escrúpulos.

Muchos han sido los que, como Mark Poster no han dudado en declarar que el mundo cultural del capitalismo tardío se asienta sobre los flujos discontinuos de información, sobre la saturación de datos, informes y estímulos, cuyo correlato más evidente es el discurso televisual ininterrumpido, con su vómito constante de signos, señales, chorros de significados asistemáticos y, sobre todo, con su construcción de un nuevo lenguaje que recrea la realidad como un inasible mosaico de sensaciones contradictorias sin profundidad.

Cada vez se hace más difícil no caer en la pura fabulación cuando se intenta construir un relato ideológico ordenado, estructurado, jerarquizado. Es la crisis del metarrelato explicativo que anunciaba Lyotard, pero también es el aviso de posibilidad para una nueva perspectiva de comprensión del mundo: el modelo *rizomático* del que hablaban Gilles Deleuze y Félix Guattari (1972 y 1980). En pocas palabras, el discurso descentrado de la postmodernidad estética sugiere un ambivalencia esencial: por una parte, su instrumentalización ideológica por las redes que ejercen el poder se lleva acabo por medio de todo ese arte de consumo inmediato que fagocita los divertimentos populares y da lugar a un correlato distinguido del modelo de la cultura de masas; por la otra, su respuesta subversiva desde la subcultura popular urbana. En medio bascula una vanguardia inteligente y combativa que responde a los estímulos de su entorno con el constante cuestionamiento de los lenguajes, pero que queda neutralizada por su misma naturaleza elitista.

El territorio confuso y apasionante que conforma esa subcultura urbana, popular, pero no masiva (vid. Méndez Rubio, 1995), es uno de los fenómenos más interesantes de nuestro tiempo. Si los géneros de la escritura medieval aspiraban a, y consiguieron finalmente, confinar en la intrascendencia las manifestaciones de la cultura popular, dando origen remoto a nuestra Alta cultura moderna, los fenómenos a los que nos referimos ahora posibilitan la creación de un espacio de contestación política e influencia social, libre de la constricción intelectual del canon y del metarrelato ideológico uniformador. Constituyen lo que se suele apodar como "culturas alternativas" y representan en las diferentes direcciones de la expresión estética opciones basadas, como todo el arte postmoderno, en la mezcla crítica de cualquier forma o género artístico y en la interacción espontánea de los discursos populares con las vanguardias más herméticas. Sin embargo, se mantienen apegadas a una distribución por canales extremadamente atípicos y hasta ahora incontrollables.

Las nuevas moralidades del squater, del crustie, del punk, del ecologismo y hasta de la cultura afroamericana del hip hop o de la más hedonista "cultura del baile" son, entre otras, algunas de las respuestas que se construyen "desde abajo" contra el universo del espectáculo mediático. Con frecuencia resultan rápidamente asimiladas por el sistema del capitalismo transnacional y sus músicas, sus ropas, sus hábitos sociales, o si se quiere en forma más general, primero sus estéticas y luego segmentos de sus ideologías, van siendo incorporados al flujo de ideas del poder, pero el territorio de subversión sigue mutando en paralelo a la pérdida de efectividad de sus propuestas.

Sin duda el fenómeno de la música pop y el universo de costumbres que lo rodea es el espacio textual donde mejor se lee este complejo territorio sin fronteras

de la subcultura popular y también donde mejor se percibe la intervención “desde arriba” para subsumir su universo discursivo en las autopistas de la información controlada.

En realidad el distinguido arte postmoderno y el pop comparten estética y hasta ideologemas generales. La primera cuestión creo que ha quedado clara, consiste en asimilar los postulados de la vanguardia rupturista para establecer un espacio de interrelación artística fundado sobre el divertimento espectacular y el goce placentero de la expresión artística, por encima de sus potencialidades de servicio al utilitarismo social. La segunda nos habla de la desaparición de la dimensión macropolítica en sus productos: no podemos leer en ellos un sistema ideológico completo que pueda confrontarse punto a punto con su opuesto o complementario.

Mientras el canon está presente, la filiación política puede sustentarse sobre las fábulas del mundo autorizadas o simplemente reconocidas por el poder, pero cuando la expresión estética se asienta sobre la ruptura constante de las formas y los supuestos conceptuales que las explican el sistematismo hermenéutico queda bloqueado, se vuelve inoperante.

Como han dejado escrito Deleuze y Guattari (1980: 214): «Estamos segmentarizados por todas partes y en todas direcciones. El hombre es un animal segmentario». Y es cierto que nuestra vida se va construyendo sobre una miríada de actos concretos, de momentos interconectados que fluyen en direcciones no lineales, expandiéndose como una raíz, donde se multiplican los centros hasta perderse su sentido. Esa es la dimensión micropolítica, la de los actos concretos, la de las reacciones específicas a estímulos específicos, el espacio de lo puntual. La organización social, ha considerado su deber reconducir ese sistema del caos hacia una estratificación jerarquizada, pero en su intento ha generado multitud de círculos y territorios ideológicos: el de la esfera de lo privado, frente a la de lo público, el de la cotidianidad frente a las situaciones excepcionales, el del arte frente al de la diversión, etc.

A pesar de que nuestro mundo macropolítico, el de la sociedad de la información y del espectáculo, quiera extrañar los puntos de actuación respecto a los de los discursos que los legitiman, y que lo haga principalmente por medio de su reescritura en términos de diversas fábulas utilitarias de la realidad, el que nos parezca con ello que podemos encontrar un todo ordenado ante nuestros ojos, no oculta del todo que los territorios marginales de interrelación artística ofrecen un panorama bastante revelador de la otra heteroglosia social contemporánea.

Hemos comentado algunos fenómenos donde se confunden los dominios artísticos y las clasificaciones sociales, pero manteníamos al principio de estas páginas

que sigue existiendo un doble flujo ordenador: el que desciende desde arriba y el que lucha por ascender desde abajo. La cultura de “los que saben” y las cacofonías babélicas de “los inferiores”. Los circuitos discursivos se complican en sus intersecciones. Aún contamos con el canon artístico que se explica por sus virtudes y servicios a las moralidades política y estéticamente correctas, por supuesto según la sanción de los discursos de autoridad dominantes, un canon que básicamente es el que se enseña en nuestra escolástica de hoy. Aún subsiste la vanguardia escudriñante, pero menos. Se abre cada vez más ante nosotros el ámbito contradictorio, aunque disfrutable de las formas artísticas postmodernas. La rebeldía de la llamada cultura juvenil se adocena con los mitos populares del pop mediático, etc.

Sin embargo, hay un ámbito muy crítico en esa subcultura urbana, donde los discursos elitistas del arte obedecen a fines mucho más concretos y repercuten con bastante efectividad sobre segmentos sociales discriminados. Por ejemplo, la cultura del rap y del hip hop es el universo ideológico del gueto, en ella se educan en los valores del barrio los chicos condenados a ser ciudadanos de segunda categoría, se les habla en su sociolecto despreciado por los cultos, se les da una poesía particular que no es la del canon modernista y la difusa ideología que para nosotros encierran las letras de sus canciones responde a las necesidades referenciales de sus destinatarios, les explica su mundo desde dentro, sin la proyección globalizante del discurso del poder.

El rock produce formas de vida igualmente marginales, mitologías postindustriales, música para el cuerpo y virulencia crítica. Impone modas y modos de comportamiento.

Ante ello, la industria del espectáculo reacciona convirtiendo los impulsos que le incomodan en fenómenos de masas que pueden venderse, a cambio, naturalmente, de suavizar su universo crítico. Si ha existido el underground en las subculturas urbanas es porque otras propuestas han renunciado a su esencia para ingresar en la reglamentación del mercado: efectividad económica es entonces paralelo a desnaturalización de su discurso. En cambio, las propuestas más radicales han ido elaborando un curioso proceso de legitimación estética, incorporando técnicas y hasta nociones metapoéticas de las vanguardias de nuestro siglo. Luigi Russolo no pudo más que soñar su música industrial para gente industrial, pero hoy se baila en los circuitos del pop. El uso del sampler ha permitido elevar el collage sonoro a género estético en sí mismo y conseguir que alguien que no sabe tocar una nota pueda componer un texto musical complejo. La representación escénica de un concierto de pop experimental es una réplica deformada de los hábitos del discurso de masas.

Muchos otros ejemplos nos hablan de una asimilación del discurso de las élites y su traslado a otro lugar, el de las formas estéticas no aceptadas dentro del

Gran Arte. Allí conviven retóricas y nociones en principio antagónicas, en una disposición rizomática de difícil explicación. Es como si se estuviera construyendo un universo ideológico con retazos de la cultura de élite y con una idea de la subversión política que a veces no llega más allá del acto mismo de un concierto, o se concreta en proclamas particulares que responden a situaciones muy determinadas. En su espacio social de influencia conviven marginales con asimilados del sistema, en un momento de suspensión de los efectos de control del poder del que surgen actuaciones micropolíticas.

En este espacio textual urbano, porque la ciudad se abre también como texto donde se leen las improntas del underground, encontramos un arte del cuerpo tribalizado, la máscaras de pertenencia a un grupo, los hábitos de vida disidentes, los lugares de encuentro e intercambio de experiencias consagrados por la música, los graffitti, la decoración de los locales de reunión, el arte de las carpetas de los discos, los fanzines de información para los iniciados, en una contradicción permanente que a algunos parece una estrategia de vida al margen y a otros una pasividad en el fondo reaccionaria. Pero es imposible glosar en una frase ese universo donde las reglas cambian casi cada día. En realidad se asienta sobre una conciencia instintiva de ese hombre segmentado del que hablaban Deleuze y Guattari, hoy aquí y mañana no sé.

Lo que hace apasionante ese microuniverso es su capacidad de mutación y de mestizaje lingüístico. Supone la contraportada no deseada del libro de la sociedad espectacular, asentada sobre un cambio constante. La interrelación de las formas del arte y de los discursos elitistas, masivos y populares da lugar a espacios de colisión y de lectura variable. Muchas de las producciones del llamado dark-ambient electrónico son estrategias para pensar con los sentidos las zonas más oscuras y negativas de nuestro entorno social, algunos autores de cómic cumplen su función de crítica social con mayor eficacia que todos los realismos socialistas, las músicas más agresivas pueden servir sólo para retornar a un primitivismo espasmódico sobre la pista de baile. Y la sensación de comunidad se vive en esos entornos con una intensidad únicamente comparable a la rapidez con la que se esfuman sus efectos.

Cada vez más, las experiencias estéticas y vivenciales de este submundo suponen un estado de actuación política comprensible por sus participantes en terminos de "realidad" y no de sistema de conceptos abstractos. Quizá sólo se reduzca a la solución de una aburrida noche de sábado, pero en muchos casos se convierte en la expresión de orgullo diferencial de las comunidades oprimidas o discriminadas y el fustigamiento de las actitudes del poder. Funciona como una especie de mundo ficcional alternativo regido por valores ajenos a los que distribuye el flujo

de información convencional, pero se basa en los mismos pilares: una conversión del espacio físico en universo virtual, escenario imaginario para la reinención de los placeres, un dominio de la imagen impactante y de la imagen de marca o de clan, un lenguaje sintético o analítico, pero de comprensión o disfrute, según el caso, puramente epidémicos.

Si utilizamos con frecuencia aquí el sufijo micro es porque en él se pierden los referentes ideológicos monolíticos. Esta cultura alternativa está organizada en forma rizomática y no jerárquica, existe en ella un perpetua interrogación sobre el mismo sentido del “valor”, lo que es bueno o malo cambia según se transforma el discurso de autoridad convencional, lo que es o no “arte” no importan en absoluto, las etiquetas de los diferentes estilos musicales, por citar un caso, son apabullantes y muchas veces no van más allá de reclamar originalidad y diferencia. La inclusión de elementos provenientes de las vanguardias se hace sobre patrones de servicio a la comunicación tribal de los inferiores y se saquea sin escrúpulo la Alta cultura y el folklore, se traiciona constantemente el patrón de lectura, buscando el estímulo que nace de la mezcla indiscriminada de tecnología y emociones. Así la experimentación del pop se alía con el videoarte, con el cómic, con la mitología de la cultura de masas, con la escritura de las paredes de la ciudad, formando un entramado de concomitancias que se sostiene sobre actos esporádicos de subversión política.

En resumidas cuentas el escenario estético de las sociedades postmodernas resulta difícilmente estratificable porque en él se producen las interconexiones más inesperadas. La forma mutante de las estéticas, su uso al servicio del mercado o su contraria desautomatización comunicativa para burlar el mercadeo promueven un espacio complejo, donde el metarrelato no halla cabida dentro de tanta relativización. Muchos teóricos han hablado de un olvido del referente histórico que hace extraña su forma de anclar el pasado e impide hacer uso de él como elemento contrastivo desde el que plantear la crítica de nuestro presente. Frente a ello se yergue esa cultura mestiza que hemos apodado subcultura, con toda la intención, porque sigue estando debajo, pero que cada vez con mayor intensidad incorpora y asimila otros ámbitos de las confusas culturas finiseculares en respuesta contestataria o simplemente como medio de exploración de nuevos signos estéticos. Naturalmente su reducido territorio la condena a ese micro ideológicamente intrascendente, pero políticamente activo. Lo que nos parece más importante es que ese territorio de ebullición perenne es un laboratorio en el que el arte deja de ser un lujo o un reflejo o un virtuosismo admirable para convertirse en vivencia. No han faltado (Greil Marcus, por ejemplo) quienes han querido ver en ello dadaísmos o situacionismos, y en cierto modo hay mucho de la suversión del arte que ambos practicaron en determinados movimientos del underground, sin

embargo nosotros nos inclinamos más a reconocer allí un planteamiento inverso de los patrones instigados por sociedad espectacular, una nueva estética de los inferiores que circula por los subterráneos de la cultura masiva, por los espacios deprimidos de la ciudad capitalista, por las experiencias del límite estético y por las múltiples negaciones de la jerarquía: un rizoma en las alcantarillas de las vanguardias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMBROGIO, I. (1975): *Ideologías y técnicas literarias*, Madrid, Akal.
- BLOOM, H. (1988): *Ruin the sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present*. Cambridge (Ma.), Harvard University Press. (Trad. esp.: *Poesía y creencia*, Madrid, Cátedra, 1991).
- DEBORD, G. (1988): *Comentarios a la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama, 1990.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1980): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1994.
- DORFLES, Gillo (1976): *El devenir de la crítica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- FERNÁNDEZ SERRATO, J.C. (1996): "Punk y arte de vanguardia. La carnalización estética como acto de subversión", en: Manuel Ángel Vázquez Medel (ed.); *Actas del VI Simposio Internacional de la A.A.S* (Sevilla, 1996). Sevilla, Alfar/Universidad de Sevilla, 1998.
- HABERMAS, J. (1985): *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1993.
- JAMESON, Fredric (1991): *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.
- LOTMAN, Iuri M. (1977): "Sobre el papel de los factores casuales en la historia de la cultura", *La semiosfera, I: Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, Universitat de Valencia, 1996: 237-248.
- MÉNDEZ RUBIO, A. (1995): *El conflicto entre lo popular y lo masivo*, Valencia, Episteme.
- POSTER, M. (1990): *The Mode of Information. Poststructuralism and Social Context*, Chicago, The University of Chicago Press.
- ZUMTHOR, P. (1987): *La letra y la voz de la "literatura" medieval*, Madrid, Cátedra, 1989.