

ENTREVISTA a Pedro G. Romero para *HABITACIÓN* | Nuria Enguita Mayo

N.E. | *Pedro, para empezar me gustaría conocer cómo surge el interés por las chekas en el trabajo del Archivo F.X.*

P.G.R.

En realidad, las chekas o checas, de las dos maneras aparece transcrito, aparecen como parte de la indagación del Archivo F.X. que, como sabes, se ocupa especialmente de la iconoclastia anti-sacramental en el Estado español desde finales del siglo XIX hasta 1945, aproximadamente. Las chekas que me interesan son las que andan instaladas en iglesias o conventos y constituyen, con eso, una operación de profanación. No se trata siempre de una cuestión voluntaria, las chekas que me interesan especialmente, aquellas en las que participó Laurencic de una forma u otra, las de los templos de las calles Vallmajor y Zaragoza en Barcelona y del convento de Santa Úrsula en Valencia, estaban ya convertidas en chekas, es decir, centros de detención irregular, y en este caso vinculadas al SIM, al Servicio de Inteligencia Militar, controlado por los pro-soviéticos en el ejército republicano; seguramente el carácter profanador no estaba en la perspectiva del mismo Laurencic, pero la afirmación de los comunistas de emparentar su uso policial con la vieja tradición inquisitorial de la Iglesia y la propaganda fascista y nacional-católica, señalando la profanación, hicieron el resto. En principio, ya digo, no es tanto una cuestión de acción directa, más bien el producto de los efectos de la propaganda de uno y otro signo.

N.E. | *Una propaganda que opera en muchos sentidos.*

P.G.R.

En el caso de la iconoclastia que se trata en el Archivo F.X., en el campo cultural católico y dentro de una secularización revolucionaria de inspiración liberal, libertaria y socialista mayormente, es sobre todo en los discursos, panfletos, publicidades, propaganda y justificación donde en mayor medida opera la intención iconoclasta. Solo un 30% del material gráfico y documental que funciona en este sentido tiene verdaderamente una intencionalidad iconoclasta, lo demás, fruto muchas veces del accidente, el hecho de guerra o la ordenación urbana del espacio, es tratado como secularización, profanación, blasfemia; iconoclasia e iconoclastia por ese nivel discursivo, que no es poco, desde luego.

N.E. | ¿Qué supone la para ti, en el contexto reflexivo del Archivo F.X., el hecho de que se utilice el arte moderno, principalmente en su proyecto abstracto, como método de tortura?

P.G.R.

Claro, eso las hace especialmente relevantes para el Archivo F.X., pues, como también sabes, además de realizar una taxonomía de un conjunto de imágenes sobre iconoclastia, la operación del archivo clasifica estos documentos con términos procedentes del amplio campo del proyecto moderno, el arte vanguardista y las políticas radicales que, muy a menudo, se entrelazan e imbrican. Las chekas diseñadas por Laurencic son, en este caso, coincidentes con la intención primera del Archivo F.X., un lugar de intersección espacio temporal entre los dos campos sobre los que el lenguaje del Archivo F.X. va a operar, o sea, iconoclastia anti-sacramental y arte de vanguardia. Mi interés, también ahora, cuando inicio, con este proyecto de *Habitación*, una revisión de todos los trabajos del Archivo F.X. pasa por este grado cero, punto de partida, posición del ojo en el campo de visión o fuga.

Estas chekas supusieron en los momentos iniciales de trabajo del Archivo F.X. la prueba de que, de alguna manera, la poética, ciertamente delirante o esquizoide de la que partía, tan deudora de la doblez del lenguaje de Raymond Roussel como de la dialéctica de las imágenes de Walter Benjamin, tenía un punto de anclaje real, incluso una constatación materialista en ese desplazamiento que realiza Laurencic, voluntaria o involuntariamente, superponiendo paradójicamente profanación y modernización, constructivismo y nihilismo, *zoe* y *bios*, en un sentido profundo, con operadores de lenguaje que me parecen básicos y desde los que entiendo no sólo la práctica del arte, también una cierta posibilidad de estar en el mundo.

Permíteme una digresión que creo interesante. Hablo de Roussel y de Benjamin, que, efectivamente, estaban desde siempre en mi modo de hacer, pero la convicción para emprender estas operaciones me viene de otros calados. Mi interés en cierta tradición que, sin duda arranca en Goya, pero que a finales del siglo XIX sintetiza como nadie el escritor español Silverio Lanza, maestro de Ramón Gómez de la Serna, y por tanto, verdadero configurador de cierto humor moderno, ni blanco ni negro, ciertamente crítico, en la reivindicación constante de Larra, de cierto naturalismo socialista o del campo del pensamiento libertario pero también de heterodoxias espiritistas, cientifismos excéntricos o conspiraciones francmasónicas. Lo que se inaugura con Silverio Lanza es la adecuación del pensamiento, del modo de hacer de Goya —«el sueño de la razón produce monstruos»—, que para mí, sin duda, es el mayor intelectual de la Ilustración europea, al mundo nuevo de la técnica, por decirlo con una palabra que es frecuente en el pensamiento filosófico y también estético, desde luego a un

mundo en el que la doblez del lenguaje y la dialéctica del pensar toman cuerpo. Pues bien, en ese mismo orden de cosas, Juan de Mairena, el heterónimo de Antonio Machado –hay que señalar en este sentido que Silverio Lanza es el seudónimo que usaba Juan Bautista Amorós–, es para mí la máxima expresión de ese hacer, un campo de inspiración constante, un modelo. Obviamente, Silverio Lanza, las circunstancias de este escritor y personaje, son uno de los posibles modelos para el Juan de Mairena. A mí me interesa mucho este proceso de heteronimia, es decir, el intento de Machado de diferenciar el hacer de Mairena del suyo propio, de darle una identidad, un espacio de litigio y dialéctica permanente para con sus propias opiniones y maneras de estar en el mundo. Siempre he defendido esa singularidad de Mairena frente al propio Machado y, fíjate por donde, es en un oscuro panfleto en torno a las chekas de Laurencic, en la reedición de 1974 del libro de Félix Ros, *Preventorio D. Ocho meses en las celdas del S.I.M.*, en las que el periodista cuenta cómo creyendo haber visitado a Antonio Machado, en realidad había conversado con Juan de Mairena, con «el pelmazo de Juan de Mairena», según las palabras que se ponen en boca de Benjamín Jarnes.

Figúrate entonces, por todo lo dicho, que las chekas, aquellas que se vinculan a Laurencic, sí, en efecto, son un grado cero en este trabajo, representan el centro de las operaciones del Archivo F.X., una identidad de función de un modo de hacer propio, una imaginación radical incluso, una figuración pornográfica de lo que ese modo de hacer representa.

N.E. | *Si tomamos esa idea que mencionas de las chekas como profanación y modernización, constructivismo y nihilismo, zoe y bios, podemos pensar que nos remiten a una reflexión sobre el habitar, pero en su negación total. Los mortales son habitando, nos recuerda Heidegger, pero las chekas no se pueden habitar, y más en el sentido de habitar como proteger, cuidar, preservar o cultivar. Hay en ellas una especie de violencia sublime.*

P.G.R.

Es cierto que, de algún modo, la reflexión sobre el espacio de la habitación remite al pensamiento de Heidegger como un hito que, desde luego, he tratado como fundamental en el desarrollo de las estéticas de la segunda mitad del siglo XX. Es curioso puesto que el primer Heidegger es la lectura filosófica última que Antonio Machado enfrenta, junto con Ortega y Gasset y Unamuno, ciertamente, con gran coherencia. Pero a mí, Heidegger tan solo me interesa como material de trabajo con el que opera el Archivo F.X., y sí, en ese sentido, el hilo de sus reflexiones constituye un argumento importante. Como señala Žižek, las chekas psicotécnicas de Laurencic

refutan ontológicamente cualquier pretensión de dotarnos de una ética formalista. Lo que en Kandinsky (*Sobre lo espiritual en el arte, Punto y línea sobre el plano*) debía servir para hacer más habitable el mundo, aquí, los mismos hallazgos formales servirían para torturar, para construir un mundo inhabitable. En ese sentido la crítica del Giorgio Agamben último, a Heidegger, sin duda uno de sus maestros, es absolutamente pertinente. La inadecuación entre la *zoe* y el *bios*, entre una vida natural y una vida política, entre el usar utilitarista y el usar que habita en la distinción famosa de Benjamin, no solo es necesaria sino que, en los intentos de privilegiar o solucionar esta tensión necesaria a favor del *bios* político o pretendiendo un retorno a una *zoe* originaria está el origen de los sistemas totalitarios, del poder biopolítico que describiera Foucault, del control que los aparatos o dispositivos ejercen sobre nuestras vidas. Lo que Heidegger entiende como una habitación del mundo... Agamben desmonta esa idea de habitación heideggeriana mediante la identificación o indistinción entre el vivir y la forma de vida que se sintetiza en esa reescritura con guiones, así, forma-de-vida.

En otro orden de cosas, en el proyecto *Máquinas de vivir. Flamenco y arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios*, ya reivindicaba ese «vivir» frente al «habitar», frente a la máquina de habitación que con Le Corbusier fundamenta una cierta manera moderna de estar en el mundo. El propio Juan de Mairena en sus *Coplas mecánicas* realiza esta identificación del vivir mediante la paradoja que identifica el hacer de la máquina moderna, de la técnica, con el hacer de la tradición oral, en este caso con el modo de crear de un grupo de flamencos o aficionados al cante jondo, identificación en la que operan el par naturaleza y cultura, barbarie y política, *zoe* y *bios*.

En los muchos testimonios que se recogen en informes policiales, publicaciones y memorias sobre las chekas, he recogido alguna vez la paradoja de que pareciera que, la gente de izquierdas (no olvidemos que estas chekas fueron ensayadas primeramente contra los represaliados de la CNT y del POUM en la represión interna que los comunistas pro-soviéticos ejercieron en la retaguardia republicana), encontraba esto de la tortura psicotécnica como una especie de fantasmada, una imaginación excéntrica, y preferían mil veces estos habitáculos a los métodos más tradicionales, las descargas eléctricas o las inmersiones en agua, que verdaderamente eran terribles. En las psicotécnicas se estaba hasta calentito (debido a las condiciones de fabricación que ideara Laurencic, las celdas eran especialmente calurosas en verano pero conservaban el calor en invierno), se buscaba un acomodo razonable entre las pendientes del camastro y el laberinto de ladrillos del suelo y... a dormir. En cambio, entre los testimonios de católicos y falangistas, el confort desaparece y las agresiones ópticas, los efectos especiales de luz y sonido, les causaban lesiones psicológicas que

les duraron años, toda la vida. Estas afirmaciones, desde luego, tienen que ver con la guerra de propaganda. Agustín de Foxá, autor de *La Checa de Madrid*, aunque nada tenga que ver esta con las psicotécnicas de Barcelona, había afirmado mucho antes, exactamente en el estreno madrileño de *Un chien andalou* de Luis Buñuel y Salvador Dalí, que el arte moderno serviría alguna vez para torturar y chekas como la de Vallmajor venían a darle la razón. También en la película de Edgar Neville, *¡Vivan los hombres libres!*, este discípulo directo del humorismo de Ramón, recrea con pericia vanguardista las peripecias hipnóticas y freudianas del dolor.

Obviamente, cuando penetramos en alguna de estas construcciones, las propias esculturas que en escala 1:1 hemos realizado desde el Archivo F.X., el terror de estas figuraciones desaparece y tan solo nos queda asombro y curiosidad por lo que, en otro tiempo, significarían estos dispositivos. Cuando ante algún instrumento sentimos, sí, dolor, como ante el cepo instalado en la ventana dispensario de Santa Úrsula, la herramienta es antigua, más emparentada con los herrajes de la Inquisición que con la pericia moderna de la Bauhaus, por poner un caso.

Esta paradoja se encadena con la primigenia, las cualidades de habitación que se desarrollaban en una escuela como la Bauhaus no solo prometen una modernización confortable de ese habitar el mundo, también su reverso, el terror de ese estar ahí. Pero lo que a mí me interesa, creo, es esa capacidad paradójica e irresoluble, la potencia que sigue a una contradicción tan formidable. Ser capaces de operar con estos conceptos no solucionados, *performativos*, en continua transformación, nunca resueltos. Es lo que Žižek ha intentado describir en *Línea de paralaje*, su más arriesgada apuesta teórica. O lo que Giorgio Agamben, desde otros supuestos, apunta finalmente en *El uso de los cuerpos*, el libro final de su magno *Homo Sacer*. Es interesante leer a Agamben reivindicando a José Bergamín como uno de sus maestros. Y, efectivamente, la consideración de la paradoja como un límite habitable del pensamiento es una de las características de nuestro ensayista y poeta. En ese sentido, las consecuencias son de todo orden.

Para mí, por ejemplo, es imposible que coincidan lo que quiero hacer, lo que hago en estas operaciones que no sé si son arte pero están en la tradición de *poiesis* y *esthesis* de lo que fuera el trabajo del arte, con la cosa, objeto o mercadería resultante. No se trata de la evidente inadecuación entre la potencia y el acto en todo hacer artístico, sino que esa inadecuación es fundamental señalarla, que opere en las relaciones que explora el hacer del arte.

Desde luego, *habitar*, o mejor dicho, *vivir* tiene que incorporar esa irresolución, no somos más que un vivir y esa operación no podemos contemplarla con herramientas

de control, ni con las técnicas policiales de sujeción ni con los ejercicios psicológicos de autoconocimiento. Las trampas de la identidad nacen ahí, en el vértigo que significa ese vivir y que hay que alentar y desclasificar constantemente. Uno intenta aferrarse a algo ante el sinsentido del mundo y ese algo acaba por dominarte. La paradoja de las chekas, sin embargo y paradójicamente, valga la redundancia, permite habitar ese sinsentido, precisamente.

N.E. | *Efectivamente cada una de las chekas, con su entrada del Archivo correspondiente, se relaciona con esa paradoja del vivir que acabas de señalar. Decòr se refiere a la magnífica instalación de Marcel Broodthaers realizada por primera vez en el ICA de Londres el año 1973, y que el mismo definió como una instalación sobre la «guerra y el confort». La noción de decorado remite al teatro, al simulacro pero sobre todo a la idea de reconstrucción, de ficción y de juego, y no tanto a arte. También remite a la idea de montaje, y como tal juega con lo anacrónico. El par guerra/confort implica además una violencia social manifiesta de la modernidad. Y el subtítulo, A Conquest by Marcel Broodthaers, un vocabulario militar en relación con poderes totalitarios. También las chekas, habitaciones para una guerra, se plantean como una crítica sobre la modernidad, con su nihilismo inherente y sus falsos poderes emancipadores frente a la represión.*

P.G.R.

La importancia que concedo a los operadores que provienen de las chekas, en efecto, me han llevado a darles unas entradas clave en el tesoro del Archivo F.X., a que estas reconstrucciones se conviertan en revisiones importantes para el propio entendimiento de los modos de hacer del arte en el Archivo F.X. *Decòr* de Broodthaers no solo remitía a la idea de habitación, de celda del lenguaje, también a la propia idea de construir teatralmente, al modo y estatus que se le da al representar subvirtiendo cualquier relación con campos autónomos para el arte o la poesía. La pieza ensaya una manera de representar el mundo llevando al absurdo, a la manera de Jarry y otros patafísicos, esas ilustraciones descriptivas de la *Encyclopédie*, la enumeración del mundo que corresponde a la Ilustración, al lenguaje de la ciencia y el derecho. Por supuesto, estaban todas esas condiciones de guerra y confort enfrentados que Broodthaers enuncia y resuelve irónicamente. Pensemos en el trabajo de Beatriz Colomina sobre cómo la industria de guerra avanzó los hallazgos técnicos y habitacionales del confort capitalista desde los años cincuenta del siglo XX. El hogar moderno nace precisamente en el terror del mismo modo apuntado por Laurencic, ya digo, voluntaria o involuntariamente, en sus chekas psicotécnicas.

Pero deja que hable un momento del funcionamiento de estas entradas en el Archivo F.X. pues el caso de *Decòr* permite un ejercicio de lo más oportuno. En los textos que acompañan entradas como *Dècor*, que podemos ver en esta misma publicación, lo que hago es poner en relación fragmentos discursivos dados en torno a la cheka psicotécnica de Vallmajor con fragmentos discursivos dados en torno a la pieza de Marcel Broodthaers. No solo del paralelismo evidente entre ambas operaciones, que es lo que me permite la comparación, sino de, en última estancia, la imposible adecuación entre una y otra; ahí es donde debe de estar la potencia que quiero convocar en operaciones como esta. Leer *Decòr* desde la cheka de Vallmajor y la cheka de Vallmajor desde *Decòr*, eso es lo que propongo, ver como se iluminan una cosa a otra y, a la vez, ver como en ese doble foco se iluminan campos que tienen que ver con la memoria histórica, la historia de las formas o los valores positivistas acuñados, supuestamente, por la modernidad.

Me gusta mucho el sentido irónico que Marcel Broodthaers da a su *Conquest*, él, verdaderamente, en todas esas obras hasta *La batalla de Waterloo*, quería, de manera cómica, revertir el resultado de la derrota de Napoleón. Hay un algo épico, sin embargo, que sobrevive a su humorismo, una reivindicación de ciertas formas de lenguaje frente a otras, un poco como el Pasolini que reivindica el cine de poesía frente al cine de prosa. Con Maria Gilisen, la compañera de Broodthaers, bromeaba sobre como al hilo del conceptual lingüístico anglosajón, de evidente impronta protestante, se habían levantado voces como la del propio Broodthaers que tenían un entendimiento católico de este nuevo orden lingüístico. Muchas veces esto se simplifica enfrentando al segundo Wittgentein con el primer Wittgenstein, las *Investigaciones filosóficas* frente al *Tractatus*, algo así. Esa misma operación se produce al desplazar el orden formal de la Bauhaus del habitat moderno a la celda de tortura, incluso diría que con la misma carga cómica si no fuera porque a nadie puede deseársele la prisión.

Y, obviamente, se trata de un cierto «historiar a contrapelo», según la fórmula acuñada por Walter Benjamin. El filósofo judeo-alemán es muy preciso en ese punto, cosa que muchas veces olvidan quienes se acogen a sus indicaciones. No se trata de hacer historia para que los derrotados *de facto* ganen sus batallas en los relatos históricos, sino hacer contra-relatos precisamente con los materiales expuestos por los vencedores, con la historia escrita por quienes han ganado las guerras, por los que han acuñado la verdad histórica. Los debates sobre la memoria histórica, tan improductivos la mayoría de las veces, yerran ahí. No se trataba, en el decir de Benjamin, de recuperar la memoria de los derrotados y presentarla de algún modo, como vencedora, aunque sea por cargarse de razón o por coherencia ética, lo que no me parece mal de todos modos. Pero lo que Benjamin propone ensayar es darle la

vuelta, ese *contrapelo*, a los propios materiales de los vencedores. El tema de la iconoclastia como el de la cheka ha sido olvidado o minusvalorado convenientemente por la historiografía que se quiere marxista, progresista o de izquierda, reduciéndolo a un capítulo de la guerra de propaganda. Desde las operaciones del arte, de la historia del arte, por ejemplo, tampoco se ha abordado con solvencia el tema, reduciéndose en este caso a un asunto patrimonial. En fin, creo que lo que quiero decir es que en ese hacer historia a contrapelo de Broodthaers no solo veo un hacer poético, quizás los historiadores deberían atenderlo como un modelo de trabajo. Es increíble como los historiadores siguen operando con el texto y el documento como únicos instrumentos de rigor y naufragan estrepitosamente cuando en exposiciones o audiovisuales muestran la Historia como si no fueran esos los formidables dispositivos con que la historia configura a las masas, y no con el rigor de la oración bien construida. Quizás debiera atenderse al modelo que Marcel Broodthaers ofrece como historiador.

N.E. | *En la cheka que se corresponde con Notes on Sculpture pones el acento en la relación espacio/lugar. La escultura de Robert Morris y su «teatralidad» (indicadora de presencia) se relacionan a su vez con la danza, ocupación del espacio por el movimiento del cuerpo. Las esculturas de Robert Morris hacen referencia –como ha analizado Didi-Huberman en ese maravilloso libro que es Lo que vemos, lo que nos mira–, a la estatura (carácter esencial de las estatuas, ‘stare’, mantenerse en pie) que haría referencia a la escala humana, y a la tumba. El antropomorfismo de las esculturas de Robert Morris pone en juego a su vez una relación indiciaria, es nuestro tamaño y como tal nos define, se refiere a nosotros, nos retrata, aunque no sea una imagen imitativa. Leyendo el libro de Didi-Huberman y pensando en las chekas y los textos del Archivo F.X., una idea que no termino de definir empezaba a aparecer. Si el crítico equipara la «teatralidad» de Michel Fried al «aura» benjaminiana, como distancia doble, la que se establece entre el mirante y lo mirado, ¿no serían las chekas arquitectura sin aura, sin distancia crítica? Y aún más: ¿el lugar donde también está negado ese teatro de la presencia, esa reminiscencia de lo humano que supone el estar de pie? En la cheka se plantearía, en fin, con una extrema violencia, la idea del cuerpo como prisión, y la cheka como extensión de la piel de ese cuerpo.*

P.G.R.

En realidad, lo que propones, es un acierto, pues la fascinación que causan estas imágenes de las celdas psicotécnicas, en efecto, supone un extraño antropomorfismo, en muchos sentidos la celda es el espacio del cuerpo. En el estudio que hace Fernando Rodríguez de la Flor, publicado en este libro, en torno a la celda como espacio de conocimiento en la tradición áurea de los siglos XVI y XVII, proyecta esa imagen del alma, la celda se identifica con un espacio mental o espiritual, especie de cavidad

interna, el adentro mostrado hacía afuera, pero sí, es un cuerpo. En la cheka de Santa Úrsula, la que estaba en Valencia, se ensaya una herramienta perversa. Una especie de cepo por el que al preso se le fijaba un brazo al exterior de la celda usando como apertura el ventanuco que servía para entrar agua y alimento al interior de la habitación, para las relaciones con el exterior de las habitantes –pues eran monjas las usuarias de estas células monacales– del cuarto cerrado. El brazo quedaba expuesto a la intemperie y sufría vejaciones y torturas aleatorias desde un patio exterior. Es especialmente perversa la idea, aunque no tenemos testimonios directos de su aplicación efectiva. El caso es que esa fijación al cuarto, el brazo aprisionado en el ventanuco, remite a esta incorporación antropométrica del espacio y el cuerpo humano. Las chekas modernas resultan, entonces, un cuerpo más que un espíritu, la anatomía materialista del hombre en una cierta expresión zoológica. Ese cuerpo está desposeído de todo *bios* político, como diría Giorgio Agamben, y se expone con abandono a su condición animal. Los signos y adornos, las supuestas variaciones del punto y línea sobre el plano de genealogía Bauhaus, aparecen como residuos de un lenguaje instrumental, más cercano a la herramienta del papagayo que repite nuestras palabras o a los gruñidos articulados del delfín, que a la trama articulada del lenguaje, que, más allá de la mera comunicación, nos vincula al mundo como un virus, como diría William Burroughs.

El caso es que esta imagen fosilizada del cuerpo humano opera como un teatro, en efecto, en el sentido emblemático de la palabra, un artificio coreográfico de representaciones que se ordenan en el espacio para presentar al hombre. Por eso, pienso, seguramente la cheka de Zaragoza la leímos en el Archivo F.X. desde las *Notes on sculpture* de Robert Morris. En la lectura de Fried, el teatro se censura como una operación de representación, falsificación de la materia, una vuelta al idealismo y al mundo de la mimesis cristiana, especulativa, mera ideología alienante. Pero Morris, en efecto, estaba operando en su envés, articulando una cultura material y materialista como fundamento de la cultura de la representación, anulando ya esos diferendos entre forma y contenido, cuerpo y alma, cosa e idea. El teatro es una forma de aparecer las cosas en el mundo que iguala el *terror* con la *retórica*. Pensemos en esas categorías de Jean Paulhan que Agamben recupera para *Un hombre sin contenido*. La retórica suma los juegos de lenguaje capaces de acercar el lenguaje al mundo; el terror, la presentación del artificio como si fuera una cosa dada, como el árbol o la piedra aparecen en la naturaleza. Paulhan no pondera una cosa sobre otra y supera ese bascular dialéctico que ha alentado muchas discusiones del arte moderno y contemporáneo. Simplemente observa esa doble posibilidad a la hora de aparecer poesía, música, obras de arte. Morris, en esos trabajos primeros de los que proviene *Notes on sculpture*, en cierto sentido, intenta presentar como terror un aparatoso ejercicio de retórica. El teatro es la forma en que la cosa es leída como arte y no

depende tanto de su fábrica. La mirada atenta del poeta a la roca encallada en la ribera del río es ya una operación teatral, por más que limite su verso a expresar la mineralidad de la piedra. Es curioso como Fried ha alcanzado la máxima difusión de su crítica, de su denuncia de la teatralidad, en su contradicción. En efecto, el recurso del teatro es la posibilidad de recuperar el mundo de las mercancías y las cosas y las formas, naturales y artificiales, para el trabajo del arte.

Las chekas y, obviamente, su operación de reconstrucción en el Archivo F.X. es literalmente teatral –siempre las he trabajado con un escenógrafo, Antonio Marín, y con constructores teatrales, la gente de Cámara Negra, primero, y después el equipo de la Kunstverein y de la Theaterhaus Stuttgart, incluso la Escuela de Teatro de Kiev en la reconstrucción segunda de la cheka de Vallmajor, que después ha sido destruida–, pero, lo es, también porque quiere así extender su sentido, pues originariamente tiene ese sentido de representado, digamos, más que de mera representación. Si hacemos caso a Laurencic, el diseño de la chekas sería un modo teatral de poner en juego el arte de la tortura pero sin que este tuviera efecto, simulado. Es verdad que son palabras de su juicio criminal y pudiera estar quitándose gravedad. Pero, en fin, sabemos que no hay tales efectos psicotécnicos, que todo es mero *display* en contradicción efectiva con su despliegue como dispositivo. Pienso que esa fricción entre lo que representa lo que es, esa cualidad teatral, es la que sigue haciendo interesante la forma y aparición de la cheka, de estas chekas inventadas por Laurencic, con su mezcla excéntrica entre arte de vanguardia y terror gótico, entre oscura celda de castigo inquisitorial y caricatura del confort del espacio moderno.

N.E. | *En Barracão, la reflexión sobre el vivir adquiere su máxima relevancia. Oiticica plantea un espacio que es casa y refugio, pero también comunidad. En sintonía con su trabajo y su búsqueda de un modo de vivir juntos, a partir de sus experiencias y colaboraciones con los habitantes de la favela de Mangueira, y a partir de sus investigaciones de las relaciones del cuerpo con el espacio, Oiticica plantea un ambiente, un lugar vivo, que ofrezca experiencias diversas, en suma, una experiencia vivencial abierta. Un lugar donde no solo la arquitectura es flexible, sino también las acciones. Pero, ¿qué experiencia de vida plantea la cheka?*

P.G.R.

Obviamente, cuando leemos esta construcción carcelaria, espacio de tortura, con el *Barracão* de Oiticica, la fórmula «Kant con Sade» que acuñara el psicoanalista Jacques Lacan y ha divulgado tanto Slavoj Žižek, adquiere toda su dimensión como herramienta de conocimiento. Entendamos el *gag*, el chiste que supone emparentar la arqueología libertaria que sostiene el experimento Oiticica con la propia del encerramiento de

Santa Úrsula, de las calles Zaragoza o Vallmajor. El abuelo de Oiticica, que tanto marcó su hacer e impronta ideológica, partía de Ferrer i Guardia y la pedagogía de la Escuela Moderna, pero también de la acción revolucionaria libertaria. El propio nombre de Hélio pertenece a ese campo, entre masónico y anarquista tan familiar a los ferreruardistas. Es un caso curioso e igual al del artista sevillano Helios Gómez. El caso es que el experimento contracultural y alternativo de Oiticica, su experiencia vivencial tiene sus raíces en el mismo lugar que las chekas de Laurencic: experiencias comunales, necesidad de la violencia revolucionaria, acuñación de una forma de vida nueva.

No olvidemos que nuestras chekas (escritas con *k* también para distinguirse del genérico checa, los centros de detención ilegal que proliferaron en nuestra guerra civil a izquierda y derecha) son también una arquitectura de profanación y que su marco, siempre en conventos e iglesias, tiene algo de sacrílego e iconoclasta. Por supuesto, las experiencias del falansterio de Fourier y del monacato franciscano se superponen en esa arqueología. Pensemos como fue en las órdenes religiosas mendicantes, en el *pobrerismo* franciscano, donde se empezaron a elaborar espacios de emancipación que hacían de la forma de vida y su ejemplaridad su principal argumento. Giorgio Agamben ha establecido bien esta genealogía: la coincidencia entre el vivir y la forma de vida, entre la anomía y la regla en los ordenamientos de la orden franciscana es un experimento crucial para entender posteriores modelos de vida política. El radicalismo social y político siempre está vinculado a estas experiencias fuertemente religiosas, entendiendo esta palabra en su sentido literal. Todo esto que ensaya Oiticica en Mangureira, está expuesto en la cheka de Santa Úrsula como su reverso tenebroso. Hay una coincidencia, punto por punto, entre los dos experimentos, uno como espacio de emancipación y el otro como espacio de sujeción. Muchas veces, la publicidad y propaganda de la contracultura, la banalización en la trasmisión de modos de vida alternativos y radicales, su relato des-problematizado, provoca vergüenza, cierta impostura en su relato que los coloca, a menudo, al servicio de la vida homogénea y hegemónica que la burguesía y el capital presentan como forma de estar en el mundo. Es decir, son causas ejemplares de lo que no hay que hacer, así funcionan sus exégesis y alabanzas sin par. Si entendiéramos que, frecuentemente, todo aquello que nos libera sirve para nuestra sujeción, si atendiéramos a como la emancipación supone, seguramente, nuevos espacios de legislación y orden, en fin, nuestro provecho de experiencias como la de Oiticica sería más intenso. Pienso que proponer esta fricción entre ambos modelos, digamos, la yuxtaposición de ambos como fórmula crítica, tiene esa intención. Y es que, en realidad, la experiencia de espacio que plantean las chekas son las mismas de *Barracão* pero invertidas proporcionalmente.

Pensemos en que son espacios que invitan continuamente a la acción, a experimentar con sus aperturas y cierres, entradas y salidas, con las posiciones vertical y horizontal, con el tacto y con el sueño, con el movimiento y el quedarse quietos; hasta la electricidad tiene la misma función, digamos, electrizante. Además, esta ordenación de dos estrellas aparentemente diversas en la misma constelación, pienso, ilumina de manera especial los dos ámbitos. *Barraçao* dice tanto de la cheka como la cheka de *Barraçao*.

N.E. | *En tus notas haces referencia al origen de este ambiente de Oiticica: la Bienal de São Paulo de 1971, la conocida como Bienal de la Dictadura, una de las más importantes en tanto que planteó nuevas prácticas artísticas críticas en un contexto político de represión. En tu trabajo artístico y en tu análisis del flamenco siempre haces referencia a las paradójicas relaciones entre el paraíso y el infierno, la libertad y la celada, el veneno que encierra su salvación... También en los Parangolés y los Penetrables de Oiticica se produce esa tensión.*

P.G.R.

En efecto, la extraña tensión entre la dictadura y la proliferación de un arte radical que convive en el panorama latinoamericano nos tiene que llevar a pensar en las posibilidades de la contradicción. Pensemos, en un sentido similar el apoyo al arte moderno de la dictadura franquista, un claro precedente de este capitalismo sin democracia que desde Estados Unidos empezó a extenderse por el mundo después de la Segunda Guerra Mundial, y hasta nuestros días, me temo. Los Encuentros de Pamplona de 1972 tienen un funcionamiento similar, pero la crítica que desarrolló entonces el Partido Comunista, el nacionalismo vasco o el realismo social, son absolutamente insuficientes. Para mí, sin duda, la posibilidad de Oiticica viene de identificar sus modos de hacer con gestos populares, incluso lumpen, que corren por debajo de –digamos, por usar terminología del marxismo clásico–, las dialécticas antagonistas entre burguesía y proletariado. El lumpen –desocupados, pobres, delincuentes, traficantes, drogadictos, putas y putos...– estaba enfrentado a democracia y a los militares que la precedieron y siguieron. Esa operación dota a su desafío antagonista de una complejidad inusual en el despliegue de gestos políticos del arte latinoamericano. La campaña, digámoslo así, de Oiticica contra Warhol y el warholismo como mercantilización de formas de vida alternativas de la comunidad homosexual, inmigrante y yonqui, la lucidez de esta apuesta, viene, desde mi punto de vista de ahí, de trabajar en espacios lumpen y de ser capaz de asumir sus contradicciones mediante la acción, los gestos, la liturgia. No se trataba de oponer una teología nueva, ni que fuera la teología de la liberación, se trataba de proponer una liturgia, una administración del vivir que cambiara efectivamente las condiciones

materiales de una vida. La teología, la ideología, el capitalismo, el comunismo, en fin, devienen insuficientes para esas formas de vida propias que, efectivamente, deben coincidir con el vivir punto por punto, identificándose como la misma cosa. Es en ese sentido que uso la palabra liturgia para hablar de las operaciones de Oiticica, sí.

Y, claro, creo que lo que apuntas, mi interés y desarrollo en el espacio del flamenco tiene mucho que ver con esto, pensaría que se motiva por lo mismo, en contextos y vidas muy diferentes. Pero sí, hay un tipo de aliento que va por ahí, por debajo, por ese espacio complejo y residual que los marxistas llamaron despectivamente lumpen (seguramente, hay también una lumpen burguesía y una lumpen aristocracia, como hay un lumpen proletariado) que contiene esa gestualidad, esos despliegues litúrgicos, ese hacer del lenguaje en las manos, en el cuerpo, en los afectos. Pensemos en *Lumpérica* de Diamela Eltit, una descripción muy precisa del movimiento de un cuerpo y sus significados políticos ahí, en lugares que se suponen en el afuera de la polis y, por eso, ajenos a cualquier politización. Pues bien, el flamenco ilumina particularmente zonas de ese mismo espectro político, zonas de exclusión/inclusión que, por ejemplo, en el caso de las chekas tienen también sus efectos. No solo está ese relato, creo que era de Paco Candel, en el que se describe una chabola de las afueras de Barcelona, una especie de bar, que parecía reutilizar las puertas o planchas de Vallmajor. El caso es que los lunares, que antes servían para torturar, vuelven a su función primigenia de la ijuega!... desde luego, una observación delirante. Lo cierto es que el espacio de la cárcel tiene en el flamenco un espacio propio, no sé, la habitación propia que reclamaba Virginia Wolf para las mujeres, el dinero y una habitación propia, sí. Pues algo así pasa con la cárcel y los orígenes del flamenco. Desde luego la carcelera es un palo, un estilo, básico a la hora de trabajar melismáticamente el cante y la cárcel ofrece experiencias, vocabulario, narraciones, en fin, no es ajeno al nicho social donde nace el flamenco.

Recuerdo como en el seminario *Umbrales* que se organizó en UNIAarteypensamiento, con Dario Malventi y Álvaro Garreaud, la presencia de los flamencos de la prisión de Albolote, en Granada, presos que seguían un programa de rehabilitación por medio del flamenco, sus experiencias y opiniones sobre la vida carcelaria, a la que, por muchas razones, estaban tan íntima, familiar y biográficamente vinculados, provocaron no pocas incomodidades a los lugares comunes que, a menudo, se discutían en el seminario. Cómo en gente que, podíamos decir, ha nacido, vivido y enterrado a sus seres queridos en la cárcel, su relación con el espacio de encierro era, cuando menos paradójica. Había mucho que aprender de esas experiencias aunque, tengo que decirlo, no había demasiada predisposición a ello, no la suele haber en los espacios críticos y radicales donde se abordan experiencias como la carcelaria. A mí me recordaban, vagamente, esa diferente actitud ante la cheka de los prisioneros de

izquierdas y de derechas, para los segundos era una tortura infinita y alienante, para los primeros un espacio más en el que sobrevivir y donde, incluso, ya puestos, había que sacar ventaja.

Y, claro, pienso que en la carcelera, ese género híbrido, que va desde las coplas escénicas decimonónicas hasta las rumbas del sonido Caño Roto, pasando por las tonás jondas que han adoptado la temática del encierro, tantas veces cercanas a la saeta, la seguriya o el martinete, en fin, creo que en esas expresiones hay una reelaboración poética de ese mundo, de esos significados y que a mí me alientan. Sí, me sirven para leer desde abajo, desde su posición delincuente, pícara y atrabiliaria, las figuraciones geométricas que desde el repertorio de la Bauhaus ensaya Laurencic en Santa Úrsula, Zaragoza o Vallmajor.

N.E. | *Basadas en esas complejas paradojas, ¿podríamos leer también las chekas como imágenes dialécticas? Imágenes históricas en el sentido que les otorga Walter Benjamin, imágenes en las que la relación con el pasado no es temporal, sino figurativa, portadora y productora de imágenes. En muchas ocasiones has afirmado, con el filósofo, que el verdadero instrumento de conocimiento es la forma alegórica, por su valor crítico (ni mítico, ni simbólico) y por lo que tiene de representación no mimética.*

P.G.R.

En muchos sentidos es así. En verdad, la experiencia física de las chekas, aun aceptando el origen teatral de su construcción, podría decirse que se trata de una experiencia dialéctica en el sentido que le otorga Walter Benjamin. Imagen, experiencia y uso se superponen aquí en una solución de continuidad que quiere tener ese ascendente benjaminiano. No obstante, el término dialéctico, con su ascendente hegeliano, marxista, acaba por reducir esa experiencia a una suerte de dualidad, ese par izquierda-derecha: sí, tenemos dos manos y se bascula así... un lado u otro. Hay cierta simplicidad que no sé si hace corresponder la palabra acuñada por Benjamin, imagen dialéctica, con la intensidad de su propuesta, la historicidad anacronista, la disolución y traición de las propias leyes de la historia, que nos atrapa en el sentido alegórico que el propio Benjamin concedió a la imagen del ángel... sí, el ángel de la historia. Muchas veces he puesto en relación esa imagen dialéctica con el doble, la figura de lo doble, con esa genealogía acuñada por Foucault y que une a Roussel con Artaud, curiosamente dos formas radicalmente diferentes de entender el teatro. En las chekas se da también, creo, esa tensión; si antes hablábamos de *Kant con Sade*, vaya, podría decirse que esa inversión se produce aquí en una especie de Roussel con

Artaud. Pero no puedo pensar estas combinaciones en términos dialécticos, no hay un movimiento pendular ni una báscula que tense conceptos. Se trata de otra cosa.

La propia alegoría es para Benjamin una suerte de representación monstruosa en la que los elementos en juego pierden su potencia crítica, su tensión política y quedan como en suspenso. La propuesta de Benjamin, obviamente, pasa por politizar la alegoría y hay en ello cierta incongruencia, pues, activadas, las alegorías pasan a ser emblemas, con una carga ejemplar o pedagógica, pero no sé si operan ya como alegorías, digamos, con esa potencia monstruosa con la que le dotan sus distintos elementos en suspenso, sin acabar de definir las relaciones existentes entre ellos, en tensión permanente. Frente a la dialéctica al uso, el pensamiento barroco –aunque prefiero mejor usar el término conceptista–, el pensamiento conceptista tensiona sus elementos mediante la paradoja, la contradicción, el dilema. Y resulta difícil que este tipo de tensiones del pensamiento devengan críticas, sociales, políticas.

En ese sentido, claro, tenemos un trabajo ejemplar, ese que da Goya a sus *Caprichos*, *Disparates*, *Desastres*, incluso en su *Tauromaquia*. Los mismos elementos de la alegoría se disponen aquí de manera que nos apelan, también, políticamente. Goya, sin duda, es una de las posibilidades que tiene la modernidad para arrancar. Para mí, y no soy el primero en señalarlo, es un intelectual de altura, un pensador superior a Goethe o Rousseau, sus contemporáneos, a la hora de afrontar las cuestiones de su tiempo. Goya no escribía y, a pesar del siglo XX y la enorme alfabetización dada al régimen de las imágenes, todavía se considera minusvalorada su potencia, filosófica incluso, frente a la palabra escrita. En ese sentido, las imágenes de Goya son un modelo, para mí siempre están ahí, pensando nuestros modos de hacer, las vinculaciones de trabajos, como muchos de los míos, a medio camino entre las imágenes y lo discursivo, intentando escapar de la alegoría, escapar del *pictura ut poesis*, escapar de la comunicación dada en términos semióticos. Alguna vez, con respecto a estas estampas y dibujos de Goya se ha hablado de alegoría crítica. Sí, hay un oxímoron interesante en lo que parece una oposición de relaciones diversas. La crítica es una manera de relacionar cosas muy diferentes a la alegoría. Pero sí, podríamos aceptar esta terminología monstruosa cuando hablamos de estas obras de Goya. Y sí, en efecto, el trabajo de las chekas, su propia figuración histórica está ahí, en esa constelación de cosas y, desde luego, en el Archivo F.X. operan así, con las cualidades que uno es capaz de entender en una obra como esa de Goya. Las chekas están ahí, si se quiere, como alegorías críticas. En efecto, el sueño de la razón produce monstruos.