

En el silencio de la cultura

En el silencio de la cultura
CARMEN PARDO



Todos los derechos reservados.
Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida,
transmitida o almacenada de manera alguna sin el permiso previo del editor.

Copyright: © CARMEN PARDO, 2015

Primera edición: 2016

Copyright © EDITORIAL SEXTO PISO, S. A. DE C. V., 2016
París 35-A
Colonia del Carmen, Coyoacán
04100, México D. F., México

SEXTO PISO ESPAÑA, S. L.
C/ Los Madrazo, 24, semisótano izquierda
28014, Madrid, España.

www.sextopiso.com

Diseño
ESTUDIO JOAQUÍN GALLEGO

Impresión
KADMOS

ISBN Sexto Piso España: 978-84-16358-94-6
ISBN Sexto Piso México: 978-607-9436-19-3
ISBN Universidad Autónoma de Aguascalientes: 978-607-8457-30-4
Depósito legal: M-2204-2016

Impreso en España

ÍNDICE

FLOTAMOS EN EL MAR DE LAS LÁGRIMAS DE CRONOS

- El sueño de Saturno 17
- En la oscuridad de la Gran Guerra 25
Civilisation vs. Kultur. La guerra como higiene del mundo: el Primer Manifiesto Futurista. Publicidad y propaganda. Ruidos y voces de la guerra: las palabras en libertad de Marinetti. También el *Sprechstimme* de Schoenberg.
- Miradas de la guerra 33
La movilización total. «Papá, ¿qué hiciste tú en la Gran Guerra?». La mirada del piloto. Benjamin: La estetización de la guerra. La era de la máquina: renovación y progreso.
- Fotografía y pintura de guerra 37
La desaparición del rostro. Ocultación y camuflaje. Léger: «el cubismo de la guerra». Valéry, Boccioni y la barbarie moderna. Disparos: armas y cámaras.
- Una guerra filmada 47
«¡Colmad vuestros ojos de este horror...!» . La recreación filmica de la guerra. Tecnologías de guerra y tecnologías de reproducción. La visión de la muerte/La imagen de la fascinación.
- En el gran silencio 57
Rostros ya sin voz. Una experiencia crucial de la sociedad de masas: imágenes y palabras de papel. La transmisión del silencio.
- Notas 61

LAS CAMAS DE LA MUERTE

- En el espejo de la *Novena* 69
La mutación de la escucha. El oído, órgano del miedo en un cuerpo que imagina. El estruendo de la guerra y el silencio de los

soldados. Presencia de Beethoven en los dos frentes. El ejemplo de la *Oda a la alegría*. Lo sublime kantiano leído por Nietzsche.

La antesala sonora del Tercer Reich 79

Alemania: país de la música. Su combate contra el bolchevismo musical y el jazz. Respuestas al nazismo emergente: Brecht y Benjamin. La radio.

El Tercer Reich como espacio acústico 83

El Führer como artista. *Los maestros cantores* como emblema del nexo entre música y política. Música degenerada y alma armónica. Hitler, Wagner (y Beethoven). La Fuerza por la Alegría y el Oficio para la Belleza en el Trabajo. La continuidad entre trabajo y arte. La escucha del alma colectiva.

La garganta de Goebbels 95

La escucha en comunidad: los sonidos de la radio. «El mundo está a la escucha». La lengua del Tercer Reich. La voz del tambor. Una escucha en continuidad...

Los sonidos en las camas de la muerte 103

La música en los campos de concentración. P. Levi: «La música, la voz del Lager». Lo imposible de imaginar. La música y el silencio de Hedda Grab-Kernmayr.

Coda: el sueño de la *Novena* 113

Los espejos de la *Novena*. Nietzsche: «El destino de Europa que Beethoven había sabido cantar...». Voz de la comunidad, voz de mando. La lección de *Ludwig van* de Mauricio Kagel.

Notas 119

SOÑANDO CON MICKEY MOUSE

Rostros en serie 129

Boltansky: 62 fotos de niños. La International Business Machines Corporation (IBM) en la Alemania de Hitler. *Les 62 membres du Club Mickey en 1955, les photos préférées des enfants*.

El paseo de la mercancía 133

La mirada enredada. Las Exposiciones Universales y los grandes almacenes: «lugares de peregrinaje de la mercancía fetiche» (Benjamin). Desarrollo tecnológico y emergencia de las masas. El progreso, «ese fanal oscuro» (Baudelaire).

En un mundo Disney 139

Mickey Mouse, el Pato Donald y el imaginario de los hombres-espejo. Brecht, Mickey Mouse y el vuelo de Lindbergh. Vivencia del momento y vaciamiento de la experiencia. Einstein o el retorno al estadio mágico de la visión del mundo. Bienvenidos a Disneylandia.

La ambigua desaparición del original: Marcel Duchamp y la mirada ausente 149

La Exposición Universal de París (1878). Duchamp: «¿Quién puede hacer algo mejor que esta hélice?». El robo de *La Gioconda*. La mirada ausente: coleccionistas y curiosos. Duchamp: los *ready made* y su crítica del arte retiniano. Los rotorrelieves (*Anemic Cinema*, 1926). El desafío de la *Fuente* (1917). En la casa del espejo del arte: el mercado del arte.

En la fábrica de Andy Warhol 167

El arte pop. Mickey Mouse: un icono de la cultura de masas ingresa en el mundo del arte. Andy Warhol y las treinta copias de la *Mona Lisa*. Repetición y reproducibilidad mecánica: la lógica de la máquina. Aura y glamur. El nuevo alfabeto del dolor o la serie de los *Desastres* de Warhol. La transmisión comercializada de la experiencia. El caso de *La última cena*. *The Factory*, el arte como negocio. *Sopas Campbell*, guerra y publicidad.

Notas 183

NUESTRO NUEVO INFINITO

Los hombres vuelven mudos de la guerra 193

J. L. Godard, la voz de *Alphaville*. La selección de las palabras. Francis Galton y la invención de la eugenesia. La selección de los hombres. Beethoven, Pavlov y *La naranja mecánica*.

En el reino de lo mecánico. Del cuerpo fragmentado al cuerpo reinventado 197

El hombre del siglo XXI, un mago de sí mismo. Biopolítica y estetización. Herencias de la Gran Guerra: mutilaciones y prótesis, médicos y artistas. El «hombre de partes cambiables» de Marinetti. Dos antecedentes clásicos del hombre-artefacto: Descartes (*Traité de l'Homme*, 1664) y La Mettrie (*L'Homme-machine*, 1747). N. Wiener y la cibernética, el ideal del timonel automático. El ordenador como prótesis. El bioarte: medicina, arte y tecnología.

Prótesis y muñecas	209
<i>Las piernas de Barbie</i> . El tecnofetichismo y el advenimiento de lo posthumano. El ejemplo de Aimee Mullins. <i>Vida en plástico</i> . Cindy Jackson, <i>a living doll</i> . Ernst Theodor Amadeus Hoffmann y <i>El hombre de arena</i> ; S. Freud sobre <i>Lo siniestro</i> . La <i>Muñeca</i> de H. Bellmer. Autómatas y muñecas. El universo <i>Barbie</i> y nuestro modelo social.	
«Dentro del gran silencio»	223
Notas	235
BIBLIOGRAFÍA	243

FLOTAMOS EN EL MAR DE LAS LÁGRIMAS DE CRONOS

«Rea, sujeta a Cronos, parió hijos insignes: Hestia, Deméter y Hera, de áureas sandalias, y el fuerte Hades que, bajo tierra, las moradas habita, de alma cruel, y el resonante Sacudidor de la tierra y Zeus sapiente, padre de dioses y de hombres, bajo el trueno del cual tiembla la tierra espaciosa. Mas uno detrás de otro los engullía el gran Cronos en cuanto del vientre sagrado de la madre a las rodillas llegaba, en esto pensando: que de los Uranidas ilustres ningún otro, entre los inmortales, honor regio tuviera».

HESÍODO, *Teogonía*, v. 453-462

EL SUEÑO DE SATURNO

En el silencio espeso de la noche, los ojos de Saturno descubren el prado del gran macho cabrío. Allí se agolpan un mar de cabezas que prestan su atención a la negra figura de ese macho que parece hablarles. Sus rostros contorsionados son muecas expresivas en las que se ha borrado toda diferencia de sexo. La ropa es de mujer. Sus regazos están vacíos. Saturno siente el cuerpo desnudo de un niño de corta edad que sus manos agarran con firmeza, se diría que con desesperación. No lo ve.

Desde otro lugar, una imagen emerge de la oscuridad. Apenas la ve de soslayo, pero adivina en sus formas a una mujer. Viste de negro y cubre su cabeza con un velo que permite suponer que esta mujer todavía tiene un rostro. Parece absorta en sus pensamientos, quizá en un sentir. Todo su cuerpo se apoya sobre una gran roca, abandonado contra esa masa informe. Esta mujer aparece plenamente y, sin embargo, no está. Su cabeza reposa sobre la mano componiendo un gesto que le resulta extrañamente familiar.

Presiente después toda otra cohorte de imágenes que no alcanza a ver. ¡La oscuridad y el silencio son tan densos! ¿Qué hacen todos aquí, en este silencio que atenaza sus cuerpos? ¿Qué danza extraña se está dibujando en la oscuridad? Puede sentir la decrepitud, la atmósfera opresiva de rostros velados o desencajados que acompañan a la muerte, que hacen más insoportable la oscuridad. Debe tratarse de otro sueño, se dice. Desde que su hijo Zeus le sumiera hace tanto ya en aquel sueño profundo, no hay noches ni días para él, sólo oscuridad e imágenes que, implacablemente, desfilan por su retina. Y esos sueños, fantasmagorías del pasado y el deseo, se le antojan escenarios de un dolor extraño, incomprensible. Aunque tal vez, piensa, el dolor es siempre así, absurdo, sordo a los argumentos de la razón.

De pronto, ve su rostro reflejado en las pupilas de un viejo. Nunca hasta entonces alcanzó a verse con tal nitidez. La imagen que esas pupilas le devuelven le espanta. Ahora lo ve. Sostiene un niño. No, más que sostener, sus manos estrujan el cuerpo de un niño con el torso ensangrentado. Le faltan la cabeza, un brazo y una mano. Por sus manos resbala la sangre aún caliente. Ahora se ve y sabe que está devorando a uno de sus hijos. La imagen que le devuelve ese viejo es atroz. Quisiera despertar, pero ni siquiera puede huir. Está ahí, clavado en el silencio y la oscuridad, mirando a ese hombre que, a su vez, le ofrece su imagen. Entonces comprende. No está soñando. Él no es más que un sueño. Él es el sueño de otra razón, el sueño de Francisco de Goya.

El sueño de Goya es una imagen que toma cuerpo en la pintura. Saturno no es la representación del horror, sino la presencia misma de una crueldad que se siente cercana. Por ello, Saturno aparece como la producción de un estado que apenas si se puede reconocer, el estado que comparte la oscuridad, la desmesura, la violencia, lo que en otro tiempo, se decía, era el envés de la razón. Aquel que pintó esos estados de modo magistral; quien fue capaz de mimar la estupidez y el sinsentido del dolor sintió en su paleta que la razón no tiene envés, que se dibuja en los hombres de múltiples modos hasta llegar a confundir las razones con la razón.

Estas imágenes de la oscuridad y el silencio muestran los abismos del hombre, pero no conducen a ese vértigo que asciende desde los pies a la cabeza cuando, desde lo alto de una montaña, se contempla un precipicio. No son estos los abismos del hombre romántico. En los de Goya, las imágenes afilan la mirada de un dolor cotidiano que comparten unos viejos comiendo sopa, un fraile sordo al que otro parece gritar, una mujer joven y triste, un perro que se hunde en la nada y mira implorante, o todo un pueblo que sigue una romería insólita. Nada más lejos de la consideración de lo sublime. En estas pinturas el horizonte no se ofrece a la contemplación. Cuando aparece, está formado por esas masas de hombres y mujeres cuyos rostros desmienten el hecho de ser contemplados, o compuesto por

esa nada en la que un perro naufraga, e incluso, cuando a lo lejos se perciben las líneas de un oscuro paisaje, como es el caso de esos hombres que, enterrándose irremediabilmente en la ciénaga, siguen luchando con sus garrotes, la mirada queda prendida en las figuras, sin horizonte posible.

Las imágenes se han encarnado en los muros de una casa. Goya habita ahí con sus visiones, quizá siempre fue así. Sólo que ahora comparten sus comidas, sus sueños, sus miedos y alegrías. Vive rodeado por presencias silenciosas que, sin embargo, resultan más elocuentes que las de aquellos semejantes que le hablan y no puede escuchar. Es como si las presencias de los muros dieran fe de esa otra faz que permanece amagada y al acecho en tantos rostros amables que se acompañan de gestos comedidos.

Los rostros son, para la mirada de Goya, máscaras cómicas y trágicas, alegres y dolientes. Sus rasgos oscilan entre la sensualidad y la violencia y todos, parece que se nos quiere decir, pertenecen al mismo hombre, al hecho de ser hombre. En la individualidad de los rostros se presiente el retrato de lo universal, de aquello que se puede compartir sólo por el hecho de pertenecer a lo humano. Como en su serie de Espejos indiscretos (1797-1798), en los que hombres y mujeres se miran y encuentran el reflejo de un mono, una serpiente mortífera, una rana, o un gato. Los rostros surgen de la mirada en el espejo del alma. En este espejo, unos se afanan por empañar, retocar u ocultar el propio rostro, mientras otros se mantienen atentos a esos pequeños cambios que, un buen día, les revela su espejo. Ni unos ni otros pueden, sin embargo, dejar de mostrar que su rostro es tan solo el reverbero de un espejo en el que se va aquilatando la experiencia o, tal vez, sólo la usura de los años. Las pupilas de Goya hacen de espejo de esa humanidad en la que Saturno es, simplemente, una más de sus múltiples caras.

En esa casa, espejo indiscreto de la humanidad, Goya ha hecho de sus visiones imágenes que lo encaran, que buscan los destellos de sus pupilas. Goya pinta su casa para ver y ser visto por esas presencias que le devuelven su propia mirada. Y, en ese juego de miradas

que urde la tonalidad de su vida cotidiana, recuerda cómo en los Desastres de la guerra -esos ochenta y dos grabados que realiza entre 1810 y 1820-, el «Yo lo vi» (n.º 44) se acompaña con el «No se puede mirar» (n.º 26), donde aparecen un conjunto de víctimas implorantes ante unos fusiles que, sembrando la muerte, emergen en el cuadro sin sus dueños. Los soldados franceses que empuñan las armas no están, no miran la escena. El «No se puede mirar» adquiere así un relieve insospechado. En el grabado, la ausencia de los verdugos deja a sus víctimas sin una mirada a la que apelar. Sólo tienen la mirada del pintor y, quizá, cuando más de cuarenta años después los grabados se publiquen, la del espectador. La ausencia misma de los soldados revela la gratuidad de su presencia. Esos hombres ya no pueden mirar, disparan sobre el enemigo, sobre lo que les resulta completamente ajeno. Estos hombres son como Saturno devorando a unos hijos a los que nunca ve.

Dar imagen a lo que no se puede mirar, al tiempo que su propia mirada atestigua. Con ello, el pintor muestra un modo del ver que, difícilmente, será compartido. Sabe que no se puede ver lo que resulta ajeno, como tampoco el sinsentido de la guerra. Por ello, Goya enseña lo que se hurta a la mirada del verdugo. Como en su visión de Los Fusilamientos del 3 de Mayo de 1808 en Madrid, donde los asesinos han perdido el rostro y el diálogo se establece entre esa luz excesiva que el pintor deposita sobre el suelo de la escena y las vibraciones de luz que emiten el amarillo y el blanco de la ropa del prisionero que, impotente, alza sus brazos. El resto es dolor.

Goya lo vio y, más allá de que efectivamente estuviera presente en los acontecimientos que plasmó, gesta con ellos una visión. Muestra así que el ver requiere ser accionado, del mismo modo que la mano precisa de movimiento para disparar el fusil. Goya enseña que se puede mirar sin ver, aunque a menudo se olvide, y es que aquel que dispara sin rostro, no ve. El pintor prende una luz en la oscuridad y la lleva hasta las atrocidades de la guerra, las casas de los locos, las supersticiones de los hombres y su voracidad extrema. En el siglo de las luces, Goya desvela que para la razón no todo es claridad; que para ver es preciso entender, tensar la mirada para encontrar ese sinsentido, ese dolor sordo de la guerra que hace que los

hombres muden el rostro y, a menudo, se queden sin él. En su lugar, se forjan máscaras de la estupidez, de expresiones sin par; rostros tan contrahechos que no es posible reconocer los rasgos que se esperan de lo humano, hombres sin rostro y, todos ellos, todavía hombres. Todo eso también es lo propio de lo humano, y Goya quiso testificar.

A Saturno lo ve, y Saturno lo mira y nos mira. Y, sin embargo, él mismo pertenece a aquello que no se puede mirar. Saturno encarna la avidez, la desmesura de un deseo que no acierta a distinguir siquiera entre lo orgánico y lo inorgánico. Saturno es la ciega misma.

Se podría pensar en ese tiempo que todo lo devora. Se podría imaginar que esa escena, tantas veces repetida, da a ver la aniquilación de la experiencia de lo humano, del devenir hombre y, aún así, no acertaríamos a sopesar lo que encierra la imagen de ese dios.

Seguramente, con esta escena, no comprenderemos por qué ese dios pertenece a un planeta bañado en lágrimas. No sabremos por qué Saturno derramó sus lágrimas. Se podría aventurar que fue a causa del engaño de Rea, su esposa. Desesperada por el fin que les esperaba a sus hijos nada más nacer, y sabiendo que el deseo insaciable del dios no era guiado por su imaginación, la diosa salva a su hijo Zeus, dándole en su lugar una piedra que el dios no duda en sacrificar. Saturno engulle la piedra y, con ese acto, se precipita hacia su fin. Sus lágrimas bien podrían ser entonces la consecuencia de un reconocimiento fatal: su falta de criterio, su ciega. El deseo desmedido encontraría en esa ausencia su piedra de toque, pues es una ausencia que jamás se podrá colmar.

Cronos/Saturno sucumbe a un deseo que terminará devorándolo. Embriagado con la miel que Zeus le ofrece, caerá en el sueño y será castrado. Con ese reconocimiento fatal, y ese sueño, el reinado de Cronos tocaba a su fin. Empezará, se explica, el reinado de lo humano.

El Saturno que se refleja en las pupilas de Goya desmiente sin embargo este final de la historia. El reinado de lo humano sigue manteniendo el aspecto monstruoso, la brutalidad y la violencia de Saturno y de esos seres primitivos que, junto con él, Zeus destruye. El

reinado de lo humano es, a menudo, la presa de la falta de criterio, de la ceguera que condujo a Saturno a su fin.

En las pupilas de Goya, el dios se descubre soñando que aún devora un niño. No llora, y parece como abandonado a ese acto cruel. Sin embargo, puede observar la desazón de su rostro; un rostro surgido de un silencio en el que el ver se ha despojado de toda retórica. Las pupilas de Goya le devuelven una imagen que brota de la dislocación entre aquello que puede ser visto y su enunciación. Su boca se abre hasta casi confundirse con el fondo negro que preside su propia imagen. Más que engullir, da la impresión de que el negro, la bilis negra quizá, sale por su boca. Pero no es una boca, es tan sólo un gran orificio que tanto se abre para dar paso a su interior como para dejar escapar un grito. Y sólo ese grito, violentamente silencioso, puede mantener en vilo el brazo imposible de un niño que, aún inerte, se sostiene completamente erguido. El silencio de las paredes y el silencio de Goya se funden con el grito silencioso que resuena en su mirada.

Las carnes caídas del dios se enfrentan al cuerpo erguido del niño que es devorado. Pero esas carnes muestran, asimismo, su tensión con su propia osamenta, una estructura que clama la distancia que lo separa de la carne. El trazo rojo que enmarca la piel desollada del torso del niño destaca la blancura de la carne que, junto a las manos del dios, hacen de contrapunto a sus ojos.

Los ojos de Saturno en la mirada de Goya se desencajan, saltan de sus órbitas poseídos por el espanto, por un pavor sin nombre. Los ojos de Saturno miran sin ver y recuerdan a esos otros ojos de un prisionero que, de rodillas, con los brazos en alto y a punto de caer fusilado, mira sin comprender a unos soldados sin rostro. Saturno grita por el negro de su boca y el blanco tremendo que rodea la oscuridad de sus ojos. Saturno grita en silencio y ese grito parece interpelarnos. Por ello, aunque esos ojos desencajados miren sin ver, nos sentimos mirados, prendidos en una cuerda silenciosa que tensa la mirada. En esa cuerda se engarza la mirada de Goya, retirado en su casa de las afueras de Madrid y rodeado de sus visiones.

Esa cuerda silenciosa sostiene una mirada que seduce, que clama en el espeso silencio de la noche y deja entreabiertas las puertas de la fascinación. Al «Yo lo vi» y al «No se puede mirar», el espectador no puede evitar añadir: no se puede dejar de mirar. La fuerza de atracción de esas visiones es tal, que los ojos permanecen pegados a las imágenes en una cercanía extraña que habla de un reconocimiento sin palabras. Adheridos a la superficie hecha de imágenes no queda nada, salvo las propias imágenes.

En la obra de Goya se realiza una inflexión de la mirada. Desde sus primeros cartones hasta las pinturas negras, las formas del ver han sido sometidas a interrogación, incluso a una depuración exhaustiva en la que la imagen modifica su rango y función. Goya abre una brecha en esa presentación de la vida como una imagen en la que el ojo se demora con placer, para oponerle imágenes que surgen del modo en que la vida late cuando el dolor y la sinrazón se dejan mostrar. Atrás quedaron sus Manolas, La Feria de San Isidro o La gallina ciega, todos presididos por el azul y el blanco de un cielo inmenso que llenaba de aire la composición. Ahora, la negrura de las imágenes propone otro tipo de seducción.

Las imágenes han sido despojadas de toda complacencia. No ofrecen un punto de reposo sino inquietud, desazón ante la vileza de las acciones que exponen, ante el sinsentido que aparece, ante la pintura misma. Son muestras de una visión que tuvo primero que vaciarse de sí misma para poder ver, para atender a lo que pasaba ante los ojos. Una vez esto ocurre, lo que acontece adquiere un peso y unos contornos insospechados para la mirada. A ello responden la serie de los Desastres de la guerra, Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 en Madrid, pero también la imagen de Saturno devorando a un hijo. El sinsentido que ofrece Goya en sus pinturas y grabados sobre la guerra, también sobre Saturno, se ancla en el vacío que ha sido necesario practicar en su mirada. Se trata de un vacío producido con el silencio. El silencio de un sordo que bulle repleto de sonidos, de estruendos como los de la guerra.

Goya ha sido considerado el primer reportero de guerra, tal vez por la manera en que sus pinceles fueron capaces de alejarse de una representación épica de la guerra. Quizá también, por los

comentarios que acompañan a los Desastres de la guerra pero, de modo fundamental, por la desazón que introduce en la mirada, por una interpelación que hace de la guerra la presentación misma de la sinrazón.¹

La mirada de Goya es la mirada del sordo, la de aquel que construye para la visión un nuevo alfabeto del dolor. Este alfabeto aparece ahora como el presentimiento de un desplazamiento sin par que tendrá lugar en el ámbito de la contemplación. El modo contemplativo —tal como había sido establecido durante el siglo de las luces— abandonará la pintura y, lentamente, se hará fuerte en la filosofía, a la que nunca abandonó, y en la música, para pasar final y definitivamente, después de una mutación fatal, al espacio de la política y, con él, a todo el ámbito de lo social.

Entretanto, la contemplación se hará otra.

EN LA OSCURIDAD DE LA GRAN GUERRA

Casi cien años después de que la silenciosa mirada de Goya viniera a impregnar las paredes de su casa, el inmenso estruendo de la Gran Guerra sacudía el mundo. Fue un estruendo precedido por el júbilo de todas esas voces que en Alemania, Francia, Gran Bretaña o Rusia respondían a la llamada del voluntariado de guerra. Todos iban a luchar a esa guerra, que pensaban que sería muy corta, para defender la civilización y preservar el futuro de las jóvenes generaciones frente a la barbarie del enemigo. Desde entonces, ahora lo sabemos, ya siempre será así. Se enfrentaban dos modos de entender la cultura pero lo que resultará decisivo en ambos bandos será la identidad que se establece entre guerra y cultura. La contienda franco-prusiana fue sin duda un buen precedente. Nietzsche avisó entonces de los peligros de esa identificación, particularmente para el país que resultó victorioso, Alemania.

La oposición entre civilización y barbarie tiene como trasfondo el antagonismo entre la noción de *Kultur* alemana y la de *Civilisation* liderada por Francia y que aglutina a los países aliados. La *Kultur* era considerada por éstos como representante de los valores autoritarios y militaristas. La *Civilisation*, en cambio, transmitiría la modernidad, la democracia y la libertad.

El 8 de agosto de 1914, Henri Bergson, en su discurso ante la Academia de Ciencias Morales y Políticas, expone:

La lucha emprendida contra Alemania es la lucha misma de la civilización contra la barbarie. Todo el mundo lo siente, pero nuestra Academia tal vez tiene una autoridad particular para decirlo. Consagrada en gran parte al estudio de cuestiones psicológicas, morales y sociales, cumple un simple deber científico

señalando en la brutalidad y el cinismo de Alemania, en su desprecio por toda justicia y por toda verdad, una regresión al estado salvaje.²

Se trata de una acusación que se expande por doquier y que incluso será entonada en la canción «Noël des enfants qui n'ont plus de maisons» (1916), donde el compositor Claude Debussy pone letra y música a una de las consecuencias más graves del conflicto, los niños que quedan desamparados y sin hogar. En esta composición, se escucha que el enemigo se ha quedado con todo, quemando las escuelas y a Jesucristo.

El 4 de octubre de 1914, noventa y tres personalidades alemanas, entre las que había científicos, intelectuales y artistas, publicaron el manifiesto «Al mundo civilizado» (*An die Kulturwelt*), en el que afirmaban su deseo de luchar en tanto que pueblo cultural (*Kulturvolk*), no sólo por la tierra alemana sino también por el legado de Goethe, Beethoven y Kant.³

La seducción de la guerra se infiltrará en todos los corazones que verán en su poder destructor una fuerza regeneradora, «una resurrección».⁴ Tal y como François Guizot exponía en sus conferencias sobre la historia de la civilización europea, las ideas de progreso y desarrollo estaban implícitas en el término civilización. Se produce así un paralelismo entre la fascinación por los objetos producidos por la técnica del momento y la búsqueda de lo nuevo que comporta la idea misma de regeneración. De este modo, la idea de regeneración y resurrección, aun conteniendo una gran dosis de idealismos, encuentra su engarce en la de progreso y objeto técnico.

El nexo y la confusión que se realiza entre las dos instancias —regeneración y progreso— conduce después de la Gran Guerra al planteamiento de un nuevo humanismo. El Instituto de Cooperación Intelectual, fundado en París (1926-1946), organiza discusiones en torno a temas como *El futuro de la cultura* y *El futuro del espíritu europeo*, ambas en 1933; *La formación del hombre nuevo* en 1935 y, al año siguiente, *Hacia un nuevo humanismo*. La conciencia de estar labrando un nuevo humanismo se

siente por doquier. Pero esa confusión entre ambas instancias lleva también al nexo entre guerra, regeneración y productividad, respondiendo siempre a las exigencias de la organización económica y social propia del sistema capitalista. Esa misma confusión, habría llevado a la estetización de la violencia que, alentada por algunas vanguardias, se encarnó en la guerra de modo ejemplar.⁵

El punto noveno del primer *Manifiesto futurista* (1909) hacía de la guerra la única higiene del mundo. Guerra e higiene se identifican y obran esa regeneración. La guerra es, según Filippo Tommaso Marinetti, el momento más intenso de la vida y el modelo perfecto de regeneración a través de una muerte rápida. La guerra debe extenderse a todos los ámbitos y convertir a los hombres en material humano. Pero no sólo los futuristas loan el poder vivificador de la guerra, muchos otros artistas acuden a su llamada creyendo, al menos en un principio, en ese deber que, más allá de la patria, los lleva a convertirse en salvadores de la civilización. La inflexión de ese sentimiento entre los que están en el frente pronto se hará sentir. Mientras, la propaganda de guerra abrirá un abanico de posibilidades hasta entonces insospechado. Desde la propaganda realizada para el reclutamiento hasta la constatación de que la guerra como tema vende, pasando por el envío de artistas, fotógrafos y cineastas al frente, la guerra se propagará a toda la población.

Lo primero que atrae poderosamente la atención en la propaganda bélica es la imagen que se ofrece del enemigo. Ernst Jünger lo expone con rotundidad:

[...] todas las épocas han tenido sus guerras, y la muerte no significa ahora más que significaba entonces, pero ninguna de ellas se ha caracterizado por una manera de imaginarse al adversario tan rastrera como la nuestra.⁶

El imaginario de la guerra ha sido profundamente modificado. El enemigo es el adversario de lo humano y, en tanto ajeno a lo humano, reviste los caracteres que lo irán situando en la pura animalidad, en la barbarie. Esta demonización llega a considerar

que el olor de sus cuerpos denota sus diferencias, y el uso de combatientes de países no civilizados que mantienen prácticas crueles —como los mongoles o los negros— supone para el ejército y los intelectuales alemanes una ofensa a la raza blanca.⁷

Estas afirmaciones, de las que se hace eco una prensa que, sometida a censura, en los primeros días de la guerra exponía el atropello de los alemanes al haber violado el territorio belga, supusieron sin duda un arma de propagación y seducción irresistibles. A todo ello se sumaban los púlpitos de las iglesias y una aparición inédita de objetos tales como carteles, postales y una gran cantidad de productos que utilizaban la guerra como vector publicitario. La propaganda, tal y como señalan Audoin-Rouzeau y Becker, no seguiría un modelo vertical, sino más bien uno horizontal en el que todos participan.⁸ No obstante, se debe recordar que ese modelo horizontal se vio en todo caso alentado por el modelo vertical que crearon los distintos países que se sumaron a la contienda. La época de la producción en serie vendía la guerra misma.

Desde las Navidades de 1914, los juguetes de guerra representan el 50 % de las novedades en almacenes parisinos como Printemps o Les Galeries du Louvre. En septiembre de 1914 se crea la oficina especial encargada de la propaganda en Gran Bretaña, un país que no contaba con fuerzas regulares. Los principales países que forman parte de la contienda establecen sus oficinas o ministerios para la propaganda, incluyendo los Estados Unidos, que en 1917 funda el Committee on Public Information que resultará decisivo para la entrada de este país en la guerra.⁹ En esta retroalimentación, el lenguaje deportivo se adentra en las crónicas de prensa sobre la contienda. Prensa y correo llegan a las trincheras, aunque este último es censurado, y la compra de libros estaba también asegurada. Los soldados alemanes leían a sus clásicos y los poemas y dramas patrióticos de Walter Flex, muerto en la contienda y futuro héroe del Movimiento Juvenil durante el Tercer Reich.

En su afán publicitario, los ingleses realizaron unas trincheras simuladas en los jardines de Kensington y en los edificios

de Trafalgar Square erigen la «aldea en ruinas». En el Archivo de Guerra de Viena se crea el Grupo de Guías de Campos de Batalla, que se dedica a escribir y editar guías turísticas para los turistas venideros, y en 1921 se publica la *Guía Michelin ilustrada de los campos de batalla, 1914-1918*. No debe extrañar entonces que, durante el Tercer Reich, se hubiera comprendido ya que no se trataba tanto de reproducir una realidad a través de los medios, como de forjar lo real.¹⁰

El «Yo lo vi» de Goya adquiere una dimensión desconocida que tiene en esta propagación del imaginario su primer avatar. La propaganda en periódicos y algunos manifiestos artísticos se extenderá como un manto visual y sonoro que dota a la guerra de una visibilidad y de un modo expresivo que, con el tiempo, será lo único posible de transmitir.

En el estruendo de la guerra no todo es el rumor de una propaganda que viene a habitar el imaginario del soldado que irá al frente, o de los civiles que terminarán implicados en esa contienda. Ese rumor se verá trágicamente ampliado en el campo de batalla con el sonido de las tecnologías puestas en obra: metralletas, tanques, submarinos, aviones y también las radios y los teléfonos que se instalarán incluso en las trincheras. Multiplicación de la voz que llega desde la distancia, pero también el sonido inaudito de un disparo que penetra el cuerpo antes incluso de que lo hagan las balas. El fragor de la guerra es un arma tan poderosa como podría ser antes el silencio.

La Gran Guerra supuso un salto cualitativo y cuantitativo en la representación de la contienda, modificando a su vez las formas del ver. Se trata, justamente, de una modificación que tiene lugar cuando la guerra ya no es objeto de visión para el soldado. Desde las trincheras, moviéndose de noche o al amanecer, el oído se convierte en el órgano de la supervivencia. Ejercitarse en la escucha, en un estar alerta en un mundo cuyas coordenadas visuales han sido amputadas será lo primero que el soldado debe aprender.

En las trincheras, el oído atiende a los ruidos de la nueva tecnología bélica y al viento que sopla sobre los campos.

Los soldados responden con sus propios ruidos, sus cuerpos moviéndose en la noche y sus armas. Se libra un combate con y contra el ruido, que despliega un ámbito insospechado de expresiones y significados. La labor interpretativa no conoce descanso en una guerra que conduce la imaginación al mundo de la noche, a un espacio sin visión.¹¹

A las ciudades llega también el estruendo de la guerra. Los periódicos y revistas muestran a la población las fotografías de la contienda. A menudo, exhiben las imágenes que se les hurtan a los soldados, lo que sólo la cámara pudo ver. La recepción de la guerra en las ciudades es, en sus inicios, básicamente visual, mientras que la experiencia del soldado es fundamentalmente sonora.

El imaginario del soldado que escucha agazapado es de otro orden al de aquel que ve las imágenes. En la oscuridad, el silencio roto por el rumor de la noche tensa la imaginación del oído. Mientras, en los cafés y en las casas, o en las salas de cine, las imágenes se adhieren a la imaginación hasta confundirse con ella. La mirada y la escucha despliegan dos modos distintos de estar en el mundo, en la guerra. El ojo y el oído trazan espacios de experiencia a menudo disímiles y, en el caso del oído, difícilmente comunicables. Antes, Marinetti había recurrido a su *Zang Tumb Tumb* (1914), fruto de sus impresiones sobre el sitio de Adrianópolis durante la primera guerra balcánica (1912-1913). Éste será el primero de los numerosos poemas bélicos de Marinetti, a los que le seguirán un ciclo sobre la Gran Guerra en el que se incluyen «Después de la batalla del Marne, el general Joffre inspecciona el frente» o «Batalla en nueve cotas del monte Altísimo». La transmisión de la guerra encuentra un modo de expresión inédito en el que la destrucción de la sintaxis o las onomatopeyas dan forma a las «palabras en libertad» de Marinetti, que transmiten el fragor de la batalla y anuncian la fragmentación de los cuerpos.

Las actuaciones de Marinetti llevan a escena la confusión de la acción y no un discurso sobre la guerra. En esa acción lo importante es el sonido de las armas, el movimiento, la velocidad y

el caos en el que transcurre todo. Eso es la guerra para Marinetti, y no un discurrir lineal que desgrana una reflexión. La explosión de la sintaxis de Marinetti, sus «palabras en libertad», se aviene con el estallido de esa otra sintaxis que conformaba el orden de batalla. Pero el modo expresivo de Marinetti evoca también la profunda transformación que se ha iniciado en la técnica vocal en el ámbito musical. El *Pierrot lunaire* de Arnold Schoenberg (1912), con la introducción del *Sprechstimme* (hablado-cantado) da buena cuenta de esa transformación. En esta obra para voz y cinco instrumentos, el compositor propone a la cantante-recitante una técnica que consiste en interpretar la nota escrita con un leve rozamiento para, mediante un *glissando*, pasar a la nota siguiente. Con ello se pone en cuestión el predominio de las alturas de las notas, que era uno de los pilares de la música tonal. Se asiste a un *glissando* del sonido y del sentido.

Zang Tumb Tumb, en su presentación en la Doré Gallery de Londres el 28 de abril de 1914, unas semanas antes del estallido de la Gran Guerra, supuso una preparación para algunos combatientes, así como la carta de presentación de una guerra en la que la mirada y el oído deben tejer conexiones impensadas. De este modo narra Marinetti esta actuación:

Dinámica y sinópticamente, declamé varias páginas de mi *Zang Tumb Tumb* (el asedio de Adrianópolis). En la mesa, frente a mí, tenía un teléfono, algunos tableros y los correspondientes martillos, que me permitían imitar las órdenes del general turco y los sonidos de la artillería y de los disparos de metrallera.

En tres partes de la sala se habían colocado unas pizarras a las cuales yo corría o iba caminando sucesivamente, a fin de esbozar con tiza alguna analogía. Mis oyentes, al volverse para seguirme en todas mis evoluciones, participaban, todos sus cuerpos inflamados con la emoción, en los efectos violentos de la batalla descrita por mis palabras-en-libertad.

En una sala lejana había dos grandes tambores, con los cuales el pintor Nevinson, mi compañero, hacía el estallido del cañón cada vez que yo se lo pedía por teléfono.

El interés creciente del público británico se convirtió en frenético entusiasmo cuando conseguí alcanzar el máximo dinamismo al alternar la canción búlgara «Sciumi Maritza» con el deslumbramiento de mis imágenes y el clamor de la artillería onomatopéyica.¹²

Da que pensar el hecho de que este corresponsal que profesaba la estética de la guerra fuera el que de un modo más certero se acercara a la transmisión de una experiencia sin parangón. En el estallido del lenguaje y el sentido, la guerra se hacía transmisible y el espectáculo de Marinetti se transformaba en campo de entrenamiento para un público que, en pocas semanas, se hallaría en el frente. Marinetti mostraba lo que después, con la Gran Guerra, será una de las experiencias fundamentales: el ruido que, como explica Céline, llena ojos, oídos, nariz y boca para hacer de uno mismo puro ruido. El ruido de la guerra como presagio de la muerte:

[...] un disparo de fusil, aunque pareciera hacerse a ciegas, tenía siempre un propósito determinado. Y así, mientras se podía por regla general oír la aproximación de una bomba y buscar alguna forma de protección, el disparo de fusil nunca se advertía previamente. Aprendimos a no burlarnos jamás de una descarga de fusilería porque, una vez oída, aunque fallara, nos daba la peor sensación de peligro. En terreno descubierto, una bala de fusil se enterraba en la hierba sin hacer mucho ruido, pero cuando estábamos en las trincheras, las balas hacían un ruido tremendo cuando lograban penetrar.¹³