



José Luis Pardo

Esto no es música

Introducción al malestar en la cultura de masas



Galaxia Gutenberg

José Luis Pardo

Esto no es música

Introducción al malestar
en la cultura de masas

Galaxia Gutenberg

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º I.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición en este formato: noviembre 2016

© José Luis Pardo, 2007
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2016

Ilustraciones: página 7: LFI/Euroimagen; página 61: © George Petty.
Foto © Swim Inc/Corbis/Cover; página 91 y 475: © Peter Blake/Jann
Haworth, Vegap, Barcelona, 2007; página 131: © Roger Violett/AFP/Contacto;
página 155: © ALBUM/akg-images/Jerôme da Cunha; página 175:
© Camera Press/Cordon Press; página 217: © Jerry Schatzberg; página 263:
© Prisma; página 283: © ALBUM/akg-images; página 305: © Camera
Press/Cordon Press; página 329: Foto © Thyssen-Bornemisza, Madrid
© Roy Lichtenstein, Vegap, Barcelona 2007; página 363: © Mirrorpix;
página 389: © ACI; página 419: © AP/Radial Press. Pliego:
(lámina 1) © Superstock/Age Fotostock; (lámina 2) © AP/Radial Press;
(lámina 3) © George Petty. Foto © Swim Inc/Corbis/Cover;
(lámina 4) © Alberto Vargas. Foto © AP/Radial Press; (lámina 5)
© Peter Blake, Vegap, Barcelona, 2007; (lámina 6) © Richard Lindner, Vegap,
Barcelona, 2007; (lámina 7) © Rex Features/Bravo Press; (lámina 8)
© Haywood/Redferns/ACI; (lámina 9) © BBC; (lámina 11) © IFPA/Age
Fotostock; (láminas 12, 16 y 24) © Hulton Archive/Gettyimages; (lámina 13)
© Roger Violett/AFP/Contacto; (lámina 14) © ALBUM/akg-images/Jerôme
da Cunha; (láminas 15 y 23) © The Kobal Collection; (láminas 17 y 22)
© Aisa; (láminas 18 y 19) © ALBUM/akg-images; (lámina 20)
© INTERFOTO/Age Fotostock; (lámina 25) © Alamy Images/ACI; (lámina 26)
© Rex Butcher/Age Fotostock; (lámina 27) © Top Foto/Cordon Press.
Se han realizado todos los esfuerzos para contactar con los propietarios
de los copyrights, aunque no en todos los casos ha sido posible. Con todo,
estaremos agradecidos de recibir información que nos permita conocer
su identidad o bien el organismo que los representa.

Preimpresión: Maria Garcia
Impresión y encuadernación: Romanyà-Valls
Pl. Verdguer, 1 Capellades-Barcelona
Depósito legal: B. 23089-2016
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-16734-68-9

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública
o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización
de sus titulares, a parte las excepciones previstas por la ley. Dirijase a CEDRO
(Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear
fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)



I

PONEOS JUNTOS

*En donde el autor, a propósito de una vieja fotografía
y a pesar de haber sido advertido contra esta fea
costumbre, habla de su familia y, pretendiendo sentar una
tesis sobre la cultura popular, desvela su candor cantando
alabanzas a varios héroes de risa, como Superman
y el hombre que levantó Nuestro pueblo.*

*A long, long time ago...
I can still remember how
that music used to make me smile...
And I knew if I had my chance
That I could make those people dance
And maybe they'd be happy for a while.¹*

Es curioso lo que sucede con el tiempo. Puede alojarse en una pequeña imagen en una cantidad desorbitada. Y esa imagen, a su vez, puede mantenerse oculta por décadas en un pliegue minúsculo de la memoria, sin dar señales de vida. Un buen día, algo la reaviva, la desencadena, y toda su carga acumulada se libera arrastrando con ella la propia biografía y un sinnúmero de fragmentos de historia y de poesía de cuya existencia no se tenían más que noticias vagas, que empiezan a importunar y a requerir atención hasta imponerse completamente. La imagen que dio lugar a este libro –la portada del *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*– es muy conocida, pero desde que impresionó mi retina hace casi

1. «Aunque hace muchísimo tiempo, aún recuerdo cómo me gustaba aquella música... Sabía que, si me daban una oportunidad, podía conseguir que la gente bailase y que acaso fuera feliz durante un rato» (Don McLean, *American Pie*).

McLean –inspirado, entre otras cosas, por el *Sgt. Pepper's* de los Beatles– grabó esta canción en mayo de 1971, e inmediatamente se convirtió en uno de esos éxitos rotundos y agrisucios que, además de hacer de su autor un personaje de culto, ha sepultado completamente su carrera discográfica hasta la fecha.

cuarenta años no había vuelto a reparar en ella (nunca tuve una copia en mi casa) hasta que, por causa de un libro del cual éste es en parte la secuela, la contemplé de nuevo asombrado y perplejo. Las señales de la memoria personal fueron las primeras en disparar la alarma: recordé de golpe el sentimiento que había despertado en mí cuando la vi por primera vez. Pero esta primera capa de sensaciones no era ni con mucho la más importante. Mientras sonreía al experimentar el modo en que la foto conmovía mi pasado, la observaba desarrollarse como en uno de esos documentales en los que se puede ver a una flor crecer a cámara rápida y transitar desde el brote hasta el languidecimiento en unos pocos segundos. Junto con los jirones olvidados de mi propia vida, otros tiempos diferentes –diferentes entre sí y diferentes del de mi vida, modernos y antiguos–, inconmensurables, se desenvolvían y entremezclaban a toda velocidad, como si estuviera abriendo un regalo empaquetado cuyos contenidos se escapasen y se dispersaran al destapar la caja. Y entre todas esas porciones de historia y de épocas transcurridas con ritmos y longitudes muy diversos había también unos inquietantes lapsos de tiempo que no parecían pertenecer a biografía ni a historia alguna, aparentemente vacíos, pero que sin duda eran los que proporcionaban a la imagen su más intensa animación.

Si quisiera empezarse por el principio, habría que decir que allí estaban, junto a Lennon, McCartney, Harrison, Starr y sus figuras del museo de cera de Madame Tussaud, escritores como Poe, Huxley, H. G. Wells, Bernard Shaw, Lewis Carroll o Wilde, pensadores como Marx o C. G. Jung, políticos del XIX como Robert Peel (el padre de los *Bobbies*), numerosos líderes espirituales y religiosos orientales, poetas como Dylan Thomas, músicos como Stockhausen, actrices como Mae West, Marlene Dietrich y Marilyn Monroe, artistas plásticos como Richard Lindner o Wallace Berman, actores como Stan Laurel y Oliver Hardy, científicos como Albert Einstein y un boxeador tan célebre como *Sonny* Liston;

incluso estaba Hitler, aunque no se le podía ver. Si me atengo al nivel de mi memoria personal, y considerando que yo era un adolescente cuando vi la portada, me viene en seguida a la cabeza la figura de mi abuelo materno, que era comunista desde 1917 y había compartido célula con El Campesino; como tantos marxistas y anarquistas de su camada, sentía una veneración incondicional por la ciencia y no creo que, de haber tenido que evaluar la cuestión, hubiera soportado nunca ver a Karl Marx o a Albert Einstein al lado de Marilyn Monroe, a quien seguramente consideraba como un producto típico del imperialismo y de la alienación capitalista; mi madre había heredado de mi abuelo el socialismo y el respeto por la ciencia, pero estaba fascinada por el cine y la literatura y creo que, si hubiese observado la foto con detenimiento, no habría encontrado en absoluto apropiado colocar a Oscar Wilde o a Bernard Shaw junto a *Sonny* Liston; y mi padre, que aunque había hecho la guerra en el bando republicano (y había pagado por ello) se sentía relativamente integrado en el marco laboral del franquismo, y que discutía interminablemente con mi madre defendiendo el partido de Pepe Blanco (un cantante popular de los años cuarenta, representante del tipo varonil castizo) frente al de Luis Mariano (otro cantante popular de la época, que acabaría su vida profesional en Francia y que era el preferido de mi madre, pero a quien mi padre consideraba insoportablemente *afeminado*), no hubiera entendido jamás que se pudiera equiparar a un deportista tan noble como Johnny Weissmuller con cuatro zánganos enclenques y británicos cuyos excesos capilares delataban una posible ambigüedad sexual. Creo que todos ellos (en cuanto representantes de sus generaciones y de las facciones de las mismas que encarnaban) habrían percibido en aquella portada –como percibían en los discos de los Beatles, acerca de cuyas canciones expresaban serias dudas en el sentido de que aquello fuera realmente música– lo mismo que yo: no solamente la arrogancia de cuatro jóvenes prácticamente iletrados que, por haber tocado el cielo de la popularidad masiva debido a un golpe de suerte, se comparaban en fama a Jesucristo o a Mozart en

cuanto a influencia, sino también la deliberada impresión de desjerarquización, de igualación, que tenía un claro aire de provocación (¿cómo no encontrar abusivo el colocar a Stockhausen y a *Sonny Liston* al mismo nivel?), el ataque sarcástico contra la meritocracia que, no por casualidad, procedía de cuatro jóvenes de familias trabajadoras de Liverpool. Así pues, una interpretación alentadora de la aprobación instintiva que despertaba en mí la dichosa portada consistiría en considerarla como la manifestación emocional de la expectativa que los jóvenes de mi generación y extracción social teníamos de poder superar la barrera de clase que nos separaba de la élite a la cual pertenecían históricamente Stockhausen, Wilde o Jung, del mismo modo que la habían superado (al menos en la portada) otros *don nadies* como Mae West, Marilyn Monroe, Stan Laurel, Oliver Hardy, Lenny Bruce o *Sonny Liston*.

Ahora bien, en este «del mismo modo» residía parte del desacuerdo generacional al que acabo de referirme. Porque todos estos ejemplos, lejos de presentar el «éxito» como resultado del trabajo abnegado y el esfuerzo, lo hacen aparecer como un don gratuito e inmerecido de la fortuna. Lévi-Strauss definía la risa provocada por el chiste precisamente por la *facilidad* o la *gratuidad* (frente al carácter esforzado del argumento hecho y derecho); modificando ligeramente una sugerencia de Koestler, el antropólogo señalaba que, ante una dificultad, que siempre se presenta como la necesidad (práctica o especulativa) de conectar dos «contextos» o dos «campos semánticos» en principio extraños entre sí, todos hacemos acopio de las energías «simbólicas» (pero también neurofisiológicas) acumulables que habremos de gastar en la consecución de ese *logro*, seguramente con un trabajo largo y penoso; el chiste, al resolver de golpe y como por un atajo lo que parecía una tarea heroica, sin necesidad de gasto energético alguno, nos hace posible derrochar todas esas energías acumuladas, que entonces se derraman «del alma al cuerpo» en forma de agradecidas convulsiones de hilaridad. Acaso pudiera llamarse *comicidad*, muy en general, a este efecto de burla que, como dice Pierre Bourdieu, pone

el mundo patas arriba, corroe las jerarquías socialmente establecidas, diluye las diferencias de clase y provoca «juntas» como la de la portada del disco de los Beatles. Ni que decir tiene que la comedia –para empezar, en comparación con la tragedia– es el género chico, y que los cómicos son por excelencia los personajes secundarios. Y seguramente por eso es también el género popular por antonomasia. Bien mirado (y descartando algunos casos peculiares), los personajes de «alta cultura» que aparecen en la foto no dejan de pertenecer, por razones diversas, a una cierta zona secundaria de esa cultura, rayana con la baja (es el caso, al menos, de Edgar Allan Poe, del propio Wilde, de Jung, de H. G. Wells, de Lewis Carroll, de Huxley, de Stephen Crane y del mismo Karl Marx), y están allí no tanto por sus «grandes logros» para la humanidad como por haberse convertido, quizá a su pesar, en iconos de la cultura popular. Como si la «superación de las barreras de clase» sólo pudiera ser cosa de chiste.

*Asked a girl what she wanted to be
She said baby, can't you see
I wanna be famous, a star on the screen
But you can do something in between*

*Baby you can drive my car
Yes I'm gonna be a star
Baby you can drive my car
And maybe I'll love you*

*I told a girl that my prospects were good
And she said baby, it's understood
Working for peanuts is all very fine
But I can show you a better time*

*Baby you can drive my car
Yes I'm gonna be a star
Baby you can drive my car
And maybe I'll love you*

*I told a girl I can start right away
 And she said listen babe I got something to say
 I got no car and it's breaking my heart
 But I've found a driver and that's a start.¹*

Héroes de risa

*Here come old flattop he come
 Grooving Up Slowly He Got
 joo-joo eyeball he one
 holy roller He Got
 hair down to his knee
 Got to be a joker he just do
 what he please.²*

Entre otros muchos, el crítico Raymond Williams ha llamado la atención a propósito de la diferencia de naturaleza existente entre la cultura popular y el folclore. Mientras este último –que, como indica su nombre, es siempre algo aldea-

1. «Le pregunté a la chica qué quería ser / y ella me contestó: “¿es que no lo ves, chaval? Quiero ser famosa, quiero ser una estrella de cine. Si quieres hacer algo por mí entretanto, / puedes ser mi chófer, / porque voy a ser una estrella y, / si eres mi chófer, / quizá me enamore de ti”. Le dije a la chica que yo tenía buenas perspectivas / y ella me contestó: “Claro, chaval: / ganarse las lentejas está muy bien, / pero yo puedo ofrecerte algo mejor: / puedes ser mi chófer, / porque voy a ser una estrella y, / si eres mi chófer, / quizá me enamore de ti”. Le dije a la chica que estaba dispuesto a empezar a trabajar inmediatamente / y ella me dijo: “tengo que advertirte de una cosa, chaval: / aún no tengo coche, / y esto me hace polvo, / pero al menos ya tengo un conductor, ¿no es un comienzo?”» («Drive my car» [Lennon & McCartney], primer corte de *Rubber soul*, diciembre de 1965).

2. «El viejo *rocker* viene vacilando, / tiene ojos de cristal bizcos, / vagabundo bendito. / Lleva el pelo hasta el suelo. / Hace lo que quiere, igual que un comodín» (versión de Santiago Auserón de «Come together» [Lennon & McCartney], primer corte de *Abbey Road*, octubre de 1969).

no y *volkish*— procede de un pequeño mundo en el cual, debido a la rigurosa separación existente entre la corte y el campesinado, los modos culturales característicos de ambas esferas se desarrollan en ámbitos incomunicados «relativamente estáticos y rígidos», la cultura popular es esencialmente urbana y propia de la gran sociedad industrial, a la que afecta en su totalidad, y no puede comprenderse si no es en su relación simbólica de conflicto con respecto a una «alta cultura» —igualmente indefinible si no es por contraste con la cultura popular— que se deriva de las restricciones de acceso a la educación profesional superior de una parte mayoritaria de la población.

Esta oposición entre una altura y una bajeza simbólicas que son mutuamente interdependientes se ha definido, desde que hay huella de alguna reflexión sobre el asunto, mediante el antagonismo entre las recién mentadas «facilidad» y «gratuidad» de la cultura popular¹ y la «dificultad» y «complejidad» de la alta cultura, la cual, al no aspirar a proporcionar ninguna gratificación, enfrenta a sus destinatarios con problemas irresolubles para sus propios héroes,² exactamente al contrario de lo que sucede en la narrativa de masas, cuyos

1. «En este juego de guiños recíprocos, lo que cuenta es que el lector no haga nada para que se verifique [la solución] sino que, por el contrario, deje toda posible verificación en manos de la novela, máquina de soñar gratificaciones ficticias» (Umberto Eco, *El superhombre de masas*, T. Lozoya [trad.], Barcelona, Lumen, 1995, p. 90).

A quien esté interesado en estos problemas, realmente poco interesantes, de continuidad argumental restringida, esta cita, ubicada en el primer capítulo de este libro, así como el papel que en él desempeñan los Beatles, puede servirle como indicio de que el libro mismo comienza en donde acabó otro —*La regla del juego*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004— en el cual los Beatles también tenían algún cometido, y en cuyo último capítulo se citaba la misma obra de Eco.

2. «Balzac no es Dumas porque Lucien de Rubempré se mata... Stendhal es revolucionario porque Julien Sorel no puede lograr su sueño... Dostoyevski es revolucionario porque el fracaso de sus héroes supone una crítica al orden oficial del universo» (*ibid.*).

héroes privativos son precisamente los «superhéroes» a cuyos superpoderes ningún problema se resiste. Por este motivo, una de las ficciones que mejor expresan las cualidades de este género es la de Superman, cuyas aventuras tenían lugar en Metrópoli (literalmente: gran ciudad), una inmensa urbe industrial sometida a las presiones características de toda gran ciudad, y especialmente codiciada por un personaje ambicioso y sin escrúpulos, Lex Luthor, que hacía todo lo posible por apoderarse de su gobierno. La tarea del héroe consistía en defender a la ciudad de la tiranía de este gran malhechor, que poseía instrumentos de amenaza, extorsión y persuasión que desbordaban los medios públicos de protección civil, aunque también estaba ocupado en ayudar a la policía a combatir la más o menos pequeña delincuencia cotidiana.

Las aventuras de Superman se escribieron en la época en que Estados Unidos y Europa se definían en función de lo que John Dewey llamaba, en 1930, el «corporativismo dominante»,¹ es decir, la época en la que dominaban las «grandes corporaciones» (como el mismísimo rotativo en el que trabajaba Clark Kent) o las grandes maquinarias administrativas cuyo principio había descrito Max Weber a comienzos del siglo xx en términos de «pirámide burocrática».² Estas enormes organizaciones tenían lo que podríamos llamar una rígida «estructura argumental» que podía apreciarse visualmente en el modo como los grandes bloques y piezas entraban en camiones por una puerta de la fábrica y, tras atravesar una a una las

1. «Estados Unidos ha pasado del viejo individualismo pionero a una situación de corporativismo dominante. La influencia que ejercen las grandes corporaciones empresariales a la hora de determinar las actividades industriales y económicas es la causa y, al mismo tiempo, el símbolo de la tendencia a la constitución de integraciones en todas las facetas de la vida» (M. Weber, «Estados Unidos, S.A.», en Ramón del Castillo [comp.], *Viejo y nuevo individualismo*, I. García [trad.], Barcelona, Paidós, 2003, p. 74).

2. Sobre el impacto que en Weber causó su viaje a Estados Unidos, véase C. Offe, *Autorretrato a distancia*, Buenos Aires, Katz, 2006.

sucesivas etapas de transformación y ensamblaje dispuestas espacialmente en cadena, abandonaban el enclave industrial igualmente sobre ruedas, convertidas en productos perfectamente acabados y listos para ser distribuidos de costa a costa entre los consumidores. Mas como un argumento no es nada sin un personaje que lo protagonice, el héroe de estas gigantes máquinas de producción de sentido era el que se alojaba en la llamada *carrera* (profesional, comercial, administrativa, laboral), signo del progreso que un individuo podía alcanzar en el interior de tales corporaciones, de tal manera que, así como el material entraba en las instalaciones en piezas de escala inhumana o en bloques de material tosco y salía convertido en equipos terminados, atractivos y consumibles, podía también ingresar en la organización desde el puesto más bajo y recorrer esforzadamente todas las etapas de la cadena (todos los episodios de la trama) hasta que su propio conocimiento íntimo de la empresa le facultase para convertirse en directivo y conductor de la misma (*manager* y *leader*). Si este trayecto merece ser considerado él mismo como una fábula propia de la cultura popular no es, obviamente, porque presente el éxito o el logro del objetivo final de una vida (la llegada al puesto de mando) como algo fácil o gratuito, sino porque disimula una *dificultad* social objetiva –la transición desde la categoría de los dirigidos a la de los dirigentes– presentándola como un simple progreso gradual y ocultando la ruptura de clase que separa ambas orillas. Lo mismo sucede con la cultura popular y con la alta cultura: tampoco es posible pasar de la una a la otra elevando gradualmente el nivel de complejidad o de dificultad sino que, a pesar de que ambas no puedan definirse más que la una contra la otra, su naturaleza es totalmente discontinua; de tal modo que lo que resulta imposible de mantener es que la «facilidad» de la cultura popular sea el resultado de rechazar la complejidad de la alta cultura (concebida esta dificultad como una complicación progresiva de aquella facilidad); más bien habría que decir que la inclinación popular a la «gratuidad» argumental es un modo de apreciación de esa dificultad objetiva –la diferencia de clase–, y que el testimonio de tal apre-

ciación de la dificultad es justamente el que la «baja cultura» sólo pueda contemplar la superación de esa barrera como un evento prodigioso del tipo de los que tienen lugar en el cuento de *La cenicienta* o en el *Romance de Gerineldo*, pues el salto de una naturaleza a otra, precisamente porque es imposible darlo progresivamente, sólo puede ser un milagro. Esto que acabamos de llamar «apreciación de la dificultad» lo expresaba la fantasía de *Superman* a su modo, como los escritos de Dewey lo hacían al suyo: la inquietud ante el grado de penetración de los intereses privados de la corporación empresarial en los intereses públicos de la maquinaria administrativa del Estado. Al igual que Lex Luthor, los grandes industriales y comerciantes de este período –Ford, General Motors, American Telegraph & Telephone Company o United States Steel– estaban directamente implicados en el gobierno de las ciudades (a cambio de los beneficios fiscales que obtenían mediante su implantación, levantaban hospitales, bibliotecas, museos o salas de teatro) e intervenían en las elecciones mediante la financiación de las campañas. Los rascacielos –que a menudo sirvieron a Superman como lugares de reposo momentáneo u observatorios– son uno de los grandes símbolos de este tiempo, de sus miedos y de sus esperanzas, y los ascensores, capaces de elevar a los individuos hasta alturas antes insospechadas, son la señal de las citadas *carreras* que era posible realizar a lo alto de aquellas maquinarias administrativas, desde la nada hasta las cumbres (y viceversa, aunque nadie los ha llamado nunca «descensores»): completar esa ascensión significaba «llegar a ser alguien» y haber hecho «algo grande», tan grande al menos como uno de esos rascacielos, hasta el punto de que el ideal se plasmaría en el rascacielos erigido por el propio héroe, al cual pondría finalmente su nombre (por ejemplo, el Chanin Building).

Su expresión más pura y desnuda la proporcionó un inmigrante italiano nacido en 1879 (el mismo año que Albert Einstein) en la Campania, *Sabato Sam* (Simon Rodia). Ha-

bía llegado a Estados Unidos en 1891, con doce años, y en seguida empezó a trabajar en la construcción de edificios y en las vías ferroviarias, el otro gran símbolo de este tiempo, si bien mientras la elevación vertical de los rascacielos era principalmente significativa de la construcción *individual*, la expansión horizontal era la gran tarea de la construcción *nacional*. Para un inmigrante, «llegar a ser alguien» en la nación implicaba necesariamente aportar su esfuerzo a esa construcción, ganándose así la identidad nacional (la nacionalidad estadounidense). Pero en 1921 (el mismo año en que Einstein recibía el premio Nobel), tras adquirir un pedazo de tierra en la deprimida localidad de Watts (más tarde famosa por sus disturbios raciales), al sur de Los Ángeles, Simon Rodia, poseedor legítimo de la identidad nacional, sintió llegado el momento de edificar su identidad individual y se propuso hacer «algo grande» (*something big*). Desde ese año hasta 1954, Don Simon acumuló una ingente masa de acero, cemento, baldosas de cerámica, cascotes, conchas marinas, cristales rotos y la más variada gama de materiales de hecho y de desecho, y la levantó durante treinta y tres años en forma de nueve esculturas, de entre las cuales destacan tres torres, una de ellas de más de once metros de altura. Lo rodeó de muros decorados con igual criterio (es decir, sin selección alguna) y lo llamó *Nuestro pueblo*.¹ Cuando su casa fue destruida por un incendio, en 1957, se quedó a vivir durante un breve lapso en *Nuestro pueblo* [1] y luego (tras comprobar que una escultura no es lugar en donde puedan vivir los hombres) regaló su tierra y sus mo-

1. Resulta sintomático que, en su propia sede y en todos los catálogos de arquitectura y urbanismo, el monumento en cuestión se siga llamando *The Watts Towers*, como si Simon Rodia no tuviera categoría suficiente para bautizar a su gusto la obra edificada con sus propias manos. La ceguera (o sordera) con respecto al título afianza la incomprensión que también se manifiesta al no entender que se trata de una obra maestra de la cultura *popular* («*Nuestro pueblo*»), y no del folclore (de acuerdo con la distinción que nos acaba de recordar Raymond Williams), cosa que nos oculta el hecho de estar catalogada, junto con solamente otras ocho obras, como *folk art*, en el National Register of Historic Places.

numentos a un vecino y se retiró para morir en paz, cosa que haría en 1965.

Aún más que aquellos otros monumentos, éste expresa la naturaleza más profunda de la cual proceden: primero, porque muestra a la perfección que se trata de ejercicios de *escultura*, no de arquitectura; segundo y principal, porque lo esculpido en todas esas obras no es más que la historia de una vida: lo que a cada cual nos es posible levantar acumulando los materiales que rescatamos a diario de la devastación, depositándolos unos sobre otros y pegándolos con la humilde argamasa de la que disponemos para fraguar una narración y procurar terminarla antes de retirarnos para morir, intentando elevarnos un poco cada día sobre el anterior e integrar los cascotes y los cristales rotos en una trama abigarrada y aparentemente absurda, hecha de heridas y de retales. Eso es «hacer algo grande». Puede decirse de estas torres, como de cualquier vida, que, tomada en su conjunto, carece de sentido. Pero si, a pesar de todo, la escultura de Rodia se merece el nombre de *Nuestro pueblo* es porque representa el modo como es posible llegar a ser un individuo en una ciudad que se compone, como necesariamente se componen todas las ciudades, con material sobrante de otros lugares (oleadas de inmigración), sin que ninguno de esos «materiales» pueda considerarse demasiado indigno como para entrar en la composición. La escultura es, por una parte, extremadamente simple (y por eso tendemos a considerarla carente de sentido, como una «broma» o una *boutade*), porque no parece obedecer, como la misma portada del *Sgt. Pepper's*, a otro principio que no sea el de la acumulación no selectiva de materiales con la esperanza de que, grano a grano, se pueda formar con ellos un montón; por otra parte, representa una extremada complejidad (y por eso nos preguntamos cuál será su sentido, como ante cualesquiera obras de arte contemporáneo, aunque erróneamente no hagamos lo mismo ante los rascacielos o ante las fábricas): ¿cómo se pueden reunir y conectar materiales tan diversos

sin forma definida ni función visible? Pero esa complejidad no es otra que la de la propia existencia de los individuos en el seno de las masas que configuran la ciudad industrial, formada a base de aludes sucesivos de extranjeros de las más diversas procedencias y destinados, no obstante, a vivir unos junto a otros de acuerdo a una ley que aún está por descubrir cuando nos incorporamos a esa multitud informe; para conseguir ese logro –vivir juntos los que no tenemos nada en común– hemos de construir algo así como «nuestro pueblo», es decir, el pueblo de los que no somos de ninguno. Todo el que quiera estudiar la sociedad moderna o la cultura de masas debería comenzar por observar el monumento de Rodia como la encarnación plástica del objeto cuyo funcionamiento investiga y cuyas reglas quiere descubrir. Justamente porque Rodia estaba aún más libre de todo tipo de «voluntad artística» que los arquitectos que planificaron los rascacielos, había construido la que quizá sea la primera manifestación del arte pop. Y así fue como Rodia llegó a la portada de los Beatles.

Ahora se podía considerar la sociedad no como un entramado sino como un agente, incluso como un actor o un personaje. Se la podía evaluar y observar en las personas y a través de ellas. No como una suma de relaciones conocidas, sino como un organismo aparentemente independiente, como un personaje y una acción equiparable a otros, un proceso que atravesaba las vidas, que les daba forma y las deformaba; un proceso experimentado en carne propia pero que, de repente, podía volverse distante, complejo, incomprensible e insoportable.¹

Los rascacielos y las torres simbolizaban un poder que, al mismo tiempo que ofrecía a los individuos esperanza social, la posibilidad de labrarse un futuro, o sea de *hacer algo grande*, amenazaba con someter la trama a los intereses privados de las corporaciones dominantes y, de esa manera,

1. Raymond Williams, *The English Novel from Dickens to Lawrence* [*Solos en la ciudad*, N. Catelli (trad.), Barcelona, Debate, 1997, p. 14].

fraguar más la desgracia que la suerte de las criaturas que se movían en ella y destruir todos sus esfuerzos por llegar a ser alguien, sumergiendo a las gentes en un clima de malicia generalizada. El miedo social a la frustración de esos intentos está también perfectamente representado por las personas que se arrojaban al vacío (he aquí por qué no había «descensores») desde los rascacielos durante el crack de 1929. Y no solamente aparecía ese poder privado como amenazador por estar revestido del armamento piramidal de las grandes maquinarias burocráticas (que, ya en la perspectiva de Weber, eran también las maquinarias militares de los ejércitos) y por ser, en consecuencia, al menos equivalente a las maquinarias «públicas» en las que podían buscar amparo sus víctimas, sino porque estas últimas maquinarias, como acabamos de recordar, estaban *penetradas* por las primeras y formaban con ellas, de alguna manera, una sola y la misma trama. De ahí la tendencia a recurrir a la *teoría de la conspiración* —que representaría esa intrincada y perversa confabulación— por parte de la narrativa popular. Una conspiración cuya existencia, obviamente, no podía probarse (pues en tal caso habría quedado desbaratada: los malvados de carne y hueso no suelen ostentar ni la franqueza ni la torpeza de las que hacía gala Lex Luthor), lo que en cierto modo servía para alimentar la sospecha de su existencia, según un argumento bien conocido por los teólogos de las grandes religiones monoteístas y que explica el fenómeno de la «guerra de los mundos» —la transmisión radiofónica de la invasión marciana ideada por Orson Welles basándose en el relato de H. G. Wells, otro inquilino de la portada del *Sgt. Pepper's*—, el increíble éxito que algo después alcanzaría, al menos al principio, la «caza de brujas» de cierto senador norteamericano de ingrato recuerdo, y el que en seguida adquiriría, durante unos años, la ufología. Se requería a alguien que fuera capaz de elevarse incluso por encima de los rascacielos y de las más abigarradas tramas, como el mismísimo Superman, puesto que se presentía un desafío procedente de fuerzas igualmente superpoderosas e invisibles —es decir, superiores a los jefes que ocupaban los despachos de las plantas más altas e incluso el

despacho oval– y situadas más allá de la nación, lejos de *nuestro pueblo* e incluso de la Tierra («los rusos» o «los extraterrestres»). Las mismas fuerzas modernizadoras que, en otro tiempo, se percibieron como agentes de la expulsión del diablo del mundo, operaban ahora bajo la sospecha de ser, ellas mismas, la encarnación del maligno:

Si el demonio andaba suelto, si hacía continuos pactos con brujos y brujas, la inquisición no podía juzgar, porque el demonio tenía poderes superiores a los de los hombres y podía, por tanto, confundirlos con ficciones, podía engañar a los testigos e incluso a los propios inquisidores, podía crear constantemente simulacros, de modo que resultase imposible distinguir la verdad de la mentira. Los demonios son los príncipes de la mentira, disfrutaban atormentando a los hombres, como muy bien puso de manifiesto el dramaturgo Lope de Vega, quien llevó hasta el extremo el poder de simulación de estos ángeles malignos presentando, en una de sus comedias, a un personaje que era un diablo disfrazado de inquisidor. Si el diablo se llegase a disfrazar de Gran Inquisidor General, toda la maquinaria inquisitorial se vendría abajo como un castillo de naipes.¹

En estas condiciones, la fábula de *Superman* cumple, en efecto, los requisitos que unas líneas atrás le señalaba Umberto Eco (invoca una fuerza superior, capaz de resolver los problemas por inmensos que ellos sean), pero no deja de ser una fábula. Aunque admitiéramos que este tipo de fantasías son agradables para las masas (¿y para quién no?) porque presentan como resueltos –ficticiamente– problemas reales de gigantescas dimensiones, ¿es obligado ver en tal procedimiento, como sugiere Eco, una *dimisión* de la acción por parte de las masas, una «pereza política» que las inclinaría a *imaginar* los problemas como ya resueltos para así no tener que plantearse los e intentar encararlos mediante esa «revolución» añorada por el autor de *El nombre de la rosa*? ¿Hu-

1. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, *Sociología, capitalismo y democracia*, Madrid, Morata, 2004, p. 30.

quiera debido Rodia dedicarse a hacer la revolución en lugar de construir sus torres?¹

*Well early in the mornin'
I'm a givin' you the warnin'
Don't you step on my blue suede shoes
Hey diddle diddle
Gonna play my fiddle
Ain't got nothing to lose
Roll over Beethoven
And tell Tchaikovsky the news.*²

¿Por qué no suponer que, más que para gratificarse ilusoriamente con una solución imaginaria de las amenazas, las masas leían las historietas de *Superman* para llegar de ese modo a *imaginar* unas fuerzas que de ningún modo podían «ver» ni «conocer» (pues se ocultan por su propia naturaleza) y frente a las cuales se sentían –precisamente por esa invisibilidad– completamente indefensas (pues, en efecto, se diría que solamente un milagro podría derrotarlas)? Sea cual sea el peso que se quiera conferir a las «gratificaciones imaginarias», ninguno de los lectores de aquellas historietas *creía* en Superman ni confiaba en que Él viniera a resolver los problemas ocasionados por la creciente autonomía del «corporativismo dominante». La fábula de *Superman* se apoya

1. ¿Acaso no es posible quedarse igualmente pasivo y sentirse igualmente autosatisfecho –esta vez mediante un placer netamente reputado como «intelectual» o «superior»–, confirmado en la pertenencia feliz a una clase superior y poco inclinado a la revolución después de haber leído a Balzac, a Stendhal, a Dostoyevski o al mismísimo Eco? He aquí una buena pregunta para estudiantes en busca de un tema de tesis doctoral: de acuerdo con los criterios fijados por su propio autor en sus obras teóricas, ¿es *El nombre de la rosa* una «novela popular» de la «cultura de masas» o una «narración-arte» de la «alta cultura»?

2. «De buena mañana / te avisé: / no me pises mis zapatos azules de ante, / Aserrán, aserrín, / voy a tocar el violín: / no tengo nada que perder. / Voy a darle un repaso a Beethoven / y le contaré a Tchaikovski lo que salga» («Roll over Beethoven» [Chuck Berry], octavo corte de *With the Beatles*, noviembre de 1964).

en una «teoría conspiratoria» y, como virtualmente ya hemos sugerido, estas teorías no pueden tener éxito nada más que durante algún tiempo (rebasado el lapso de su efecto inmediato de seducción, sólo pueden mantener su vigencia recurriendo a la violencia, la extorsión, el chantaje o el asesinato), como sólo durante algún tiempo pudo Orson Welles encandilar a las audiencias con la fantasía de la invasión marciana o el senador McCarthy al pueblo americano con la fábula de la conspiración pro-soviética (Franco, por ejemplo, mantuvo algún tiempo más la ilusión del «complot judeomasónico», pero con las herramientas recién evocadas más que con las creencias de su pueblo o con sus propias convicciones), y como la ufología ya no es lo que era. El motivo de ello es que estas «teorías» se apoyan en un argumento que Spinoza bautizó en el siglo XVII como *la reducción a la ignorancia*, argumento que se viene abajo, más tarde o más temprano, en cuanto se expone a un examen público (sumariamente: si todo sucede merced a una voluntad que no podemos conocer, tampoco es posible conocer que todo suceda merced a esa desconocida voluntad). La idea de una fuerza «omnipotente» o de una voluntad «todopoderosa» está minada desde su propio interior y, en cuanto intenta exponerse, se derrumba como una futilidad inverosímil (lo cual no es algo de lo que necesariamente haya que felicitar, pues de ello se aprovechan constantemente los villanos que sí trampan conspiraciones reales y poseen medios exorbitantes de dominación). Se podría decir más simplemente: *Superman* pertenecía a una categoría que ha dado en denominarse con el anglicismo *comic* (de las «tiras cómicas» que aparecían en los periódicos y en donde se originó el género), a pesar de que, en lo esencial, ya existía anteriormente con otros nombres. Y hemos de tomarnos este título al pie de la letra: el relato de *Superman*, como la aludida obra de Lope de Vega, pertenece a la especie de lo *cómico*: éste es el único modo de defender las «teorías conspiratorias», a saber, considerándolas como bromas más o menos pesadas. La democracia de masas, por su aspecto igualador, es en general bastante cómica (hay incluso quien piensa que sólo es una comedia de

cabo a rabo): en ella los pequeños –especialmente suponiendo la trama que llamamos «Estado del bienestar»– pueden «hacer algo grande» y los grandes aparecen, a menudo, haciendo cosas bastante pequeñas, bastante ridículas y bastante *feas* (los «negocios sucios» de los poderosos, periódicamente descubiertos como escándalos por la prensa libre). Y siempre queda la sospecha de que la igualdad sea sólo una broma; en el bien entendido de que, como sugería el conde Shaftesbury, una buena broma es aquella que siempre merece la pena tomarse en serio en algún sentido (así como, por el contrario, nada llega a ser verdaderamente serio a menos que pueda uno tomárselo a broma en algún sentido).

La comedia es siempre la versión ridícula de la gran aventura y de la hazaña («hacer algo grande»), y la escultura de Rodia es la versión ridícula de los rascacielos; pero precisamente por eso también tiene la virtud de *ridiculizar* –es decir, de mostrar lo que tiene de ridículo y de absurdo– el «hacer algo grande» y el «llegar a ser alguien»; comparado con los rascacielos, *Nuestro pueblo* es ridículo, pero al verlo no nos reímos del disparate de Don Simón, como si nos pareciese un adefesio con respecto a las flamantes torres de Manhattan; nos reímos más bien al ver que es eso –un adefesio pretencioso y un amasijo insensato de materiales al tun-tun– lo que constituye el fondo de los rascacielos, de las carreras profesionales, de la construcción de la identidad individual y del orgullo por la obra de una vida, que ese desternillante galimatías expresa la verdad del famoso «sentido de una vida», que ese despropósito es lo que se oculta y se disimula tras las brillantes estructuras de acero y de cristal, y que la «grandeza» de los apellidos que en ellas relucen y aspiran a tocar el cielo es como para mondarse de risa. Y aunque *Nuestro pueblo* parezca un acontecimiento fundamentalmente espacial, esconde también una dimensión temporal notable: el escultor no solamente erigió su monumento con las *sobras* de las grandes edificaciones de la urbe comercial –exactamente igual que Estados Unidos se compuso con

los desechos humanos de la Europa industrial—, con los restos desechados que no servían para fundar las firmas que colonizaban el firmamento comercial de Nueva York o de Los Ángeles, sino que también lo hizo en el tiempo que le sobraba después de dedicarse esforzadamente a «llegar a ser alguien» y a «hacer algo grande», a «abrirse camino» y a «labrarse un porvenir» en su vida pública como trabajador integrado en la gran nación; y el ver el «tiempo libre», el de la «vida privada», organizándose según el mismo principio de «llegar a la cumbre» o al menos lo más alto que sea posible, el principio de la elevación o de la ascensión a ultranza, permite captar —precisamente porque el «tiempo libre» no está aún (o no lo estaba aún en la época de Rodia) moldeado ni troquelado de acuerdo con los mismos principios épicos del tiempo laboral (la «empresa» como aventura colectiva que equivale a la comunidad de creyentes que forma la iglesia o a la comunidad de juramentados que forma el ejército)— lo que usualmente no es visible, a saber, que nadie tiene la menor idea de por qué es preciso ascender a cualquier precio ni de cuál es el sentido de esa elevación incesante e implacable, de la misma manera que nadie tiene la menor idea del sentido que pueda tener acumular cascotes y levantarlos hasta once metros de altura en un barrio deprimido de Los Ángeles. Porque, mientras que en este último caso sentimos claramente que lo cómico, lo absurdo o lo insensato es esa acumulación ascendente y esforzada, en aquel otro —el de la lógica empresarial simbolizada por el rascacielos— es la elevación misma lo único que parece tener sentido (aunque nadie sepa cuál es) y, por el contrario, cualquier detención en esa marcha ascendente, por breve que sea, cualquier declive o cualquier vacilación respecto de la vertical enhiesta es vista como una horrible tacha de insensatez que desmerece y amenaza la indiscutible finalidad de la empresa.