Madrid «relaxing cup of coffee» o la búsqueda de la imagen perdida

Fernando Castro Flórez

Abstract: Madrid is, doubtlessly, one of the greatest European capitals which, however, receives less attention from the part of theoreticians of urbanism or architecture critics. It is capital of a State questioned for its tendency to political centralism which has had, in recent times, two momentums of socio-cultural relevance: the «Movida» of the 80's and the movement of the 'indignados' which in the year 2011 questioned the politics of austerity applied by completely de-ideologized political parties. This essay attempts to offer a series of renovating perspectives about the city of Madrid, overcoming that topic whereby it is a city where nothing happens, an enormous town without identity and lacking any interest.

Keywords: Madrid, capital, centralized state, «Movida», «indignados», public transport system, popular culture, postmodernism.

> «Cuando vas temprano al trabajo, cuando estás en la estación con tus preocupaciones: entonces la ciudad te muestra millones de caras lisas como asfalto»
>
> Kurt Tucholsky

Incluso *localizado,* el arte está *desquiciado*.

The time is out of joint. El mundo va mal. Está desgastado pero su desgaste ya no cuenta. Vejez o juventud —ya no se cuenta con él. El mundo tiene más edad que una edad. La medida de su medida nos falta. […] Contra-tiempo. *The time is out of joint*. Habla teatral, habla de Hamlet ante el teatro del mundo, de la historia y de la política. La época está fuera de quicio. Todo, empezando por el tiempo, desarreglado, injusto o desajustado. El mundo va muy mal, se desgasta a medida que envejece, como dice también el Pintor en la apertura de *Timón de Atenas* (tan del gusto de Marx, por cierto). Ya que se trata del discurso de un pintor, como si hablara de un espectáculo o ante una pintura: "*How goes the world? —It wears, sir, as it grows*".[1]

En este *(des)tiempo* el arte es, no exagero, casi un *objeto no identificado*. Tal vez lo que necesitamos hoy es que las instituciones culturales se conviertan en *estancias (poéticas),* ámbitos en los que nos podamos preguntar a la vez ¿dónde estoy? y ¿qué es un lugar? Como Michel Serres advirtiera en su libro *Atlas*, tenemos que hallar una nueva definición de un lugar-tránsito, donde se superponen el mapa real y el virtual, en un plegamiento incesante[2].

Vivimos afectados, con bastante frecuencia, por una *claustrofobia intolerable*. Virilio ha apuntado que, en época de globalización, todo se juega entre dos temas que son, también, dos términos: forclusión (*Verwerfung*: rechazo, denegación) y exclusión o *locked-in syndrom*[3]. Nuestra peculiar «psicosis» lleva a que veamos a Bartleby no sólo como el maestro del rechazo sino como la presencia insoportable que nos permite pensar en (la llegada de) otra cosa. Y, sin embargo, lo normal es que tengamos *más de lo mismo*. Sabemos de sobra que el corazón de la política resulta ser la mercadotecnia y que incluso el arte ha asumido, tras Warhol, todas las tácticas del marketing. No es cierto, en cualquier caso, que los artistas tengan que conseguir, cuanto antes, *productos*. Aunque nuestra conciencia crítica esté bajo mínimos no podemos aceptar que el arte sea una mercancía perfecta o una mera perogrullada. Tal vez tengamos que poner la ironía en cuarentena e, impulsados a la polémica, emplear el sarcasmo, sin por ello caer en la jerga. Porque si el arte se ha convertido, como le gusta decir a Baudrillard, en un «delito de iniciados»[4], marcado por la retórica del citacionismo, también es capaz, todavía, de ser un sismograma de lo que pasa. En una época marcada por la *demolición,* con una compulsión voyeurística que ha propiciado el extraño «placer de la catástrofe», la cultura no puede ser meramente el juego de la «libertad» sino que, valga el tono dogmático, exigimos que afronte los conflictos y *produzca* lo necesario.

Acaso el arte contemporáneo pueda ser algo más que el ornamento hiperbólico o la consigna patatera, generando preguntas críticas, ofreciendo *otros puntos de vista*. De nada serviría que fuera algo «maravilloso» o enigmático, pues todo lo que tiene esas características ingresa, rápidamente, en el olvido. Lo que necesitamos son *operaciones metafóricas*[5] intensas, tenemos que contar historias que generen *sitio*. Sabemos lo difícil que es construir una obra que suponga una *resistencia crítica* en un momento en el que el «discurso» dominante no lleva a *ningún sitio*[6]. Pero cuando la *escatología está banalizada* (el vómito o el escupitajo han sido sometidos tanto a la civilización cuanto a la *estetización*) y se llega a la completa *estasis*[7], acaso sea importante, entonces, que la *boca vuelva a rechinar*[8] e incuso reaparezca el universo estético como verdadero círculo apestoso.

No es fácil hablar de Madrid, una metrópoli de identidad difusa, de la que se llega a decir que carece de *proyecto* o incluso que es «una ciudad sin modelo», un actor secunda-

Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma de Madrid
Madrid, España
e-mail: fernando.castro@uam.es

Philosophical Readings VIII.3 (2016), pp. 142-152.
DOI: 10.5281/zenodo.293066

rio en la Europa de las Ciudades[9]. Marie Vanhamme señaló, de forma categórica, que la imagen de Madrid es más la de una capital peninsular que europea, que simboliza a un país hasta caricaturizarlo: «Una ciudad histórica más que moderna y, sobre todo, una ciudad que no cambia en la memoria colectiva, como si las transformaciones no llegaran a sobrepasar las fronteras de la ciudad»[10]. Sin duda, se trata de una ciudad con un desarrollo esquizofrénico: el centro inmóvil y la periferia en una suerte de crecimiento infinito. Más allá de la «obsesión por el centro» de este «poblachón manchego» surgieron, hace décadas, ciudades dormitorio sin apenas infraestructuras básicas que favorecieron la polarización norte/sur y centro/periferia. A partir de los años ochenta se desarrollaron «políticas de reequilibrio» que supusieron la transformación más importante de la ciudad. José María Ezquiaga apunta que se trataba de corregir los déficits de calidad urbana en las periferias construidas por medio de políticas regionales de reequilibrio territorial a través de la distribución de los grandes equipamientos (en especial universidades pero también hospitales y, en menor medida, centros culturales), fomentando la descentralización de la actividad terciaria y creando una verdadera infraestructura de transporte metropolitano[11]. El área de interdependencia territorial se ha ampliado en esta Comunidad hasta los 90 kilómetros, aunque en realidad hay una conexión excelente con ciudades que están incluso a doscientos kilómetros de distancia que hacen que el trabajo o la vida cotidiana se desplieguen, literalmente, en Madrid. Esta *eliminación operativa de la lejanía* es contemporánea de una especie de aparición de lo que el mismo Ezquiaga llama «un nuevo territorio intersticial», formado por corredores terciarios suburbanos especializados en los servicios a empresas y el consumo (el eje del aeropuerto y de la carretera de La Coruña), las sedes de las grandes corporaciones (destacando la enorme «ciudad» del Banco Santander Central Hispano), el polo de innovación tecnológica en el Norte de la ciudad (en torno a Tres Cantos y a la Universidad Autónoma) o al Sur los campus de las nuevas universidades (Carlos III y Rey Juan Carlos). Considerando este desarrollo metropolitano resulta difícil aceptar ese tópico de que Madrid no tendría «interés urbano» o, como he citado anteriormente, carecería de *proyecto*.

Madrid es una aglomeración sólo superada por L´Ille de France y Greater London, con un espacio que dispone de una eficiente estructura de comunicación (una red de metro de 293 km., la más extensa después de Londres) y, sin exagerar, se integra como *ciudad global* en el sistema mundial de las grandes metrópolis. Conviene recordar que Madrid es una ciudad moderna que comenzó a desarrollarse en 1561, cuando Felipe II decidió instalar la sede de la corte en esta ciudad, en una época en la que apenas llegaba a los 14.000 habitantes. Desde entonces el crecimiento de la ciudad ha sido muy rápido[12] y, en su particular «mitología», siempre surge la fórmula de que «Madrid es una ciudad muy acogedora» en la que no abundan los «nativos» (es inusual encontrarse con alguien que sea nacido, como suele decirse, en «Madrid Madrid», una fórmula reiterada que subraya la sospecha de que los que pisan las calles de la ciudad son gentes «de fuera») y en la que pareciera que no habría que «pagar peaje». Ciertamente Madrid es el resultado de la política de un Estado Centralizado que ha favorecido que sea en esa ciudad donde se despliegue la actividad económica más importante de España. Actualmente la aglomeración madrileña aporta alrededor del 12% del producto interior bruto español y ocupa el sexto puesto del mundo entre las plazas bancarias y el noveno en la capitalización en bolsa.

Con todo, el *marketing* de esta gran ciudad es bastante penoso o parece como si estuviera marcado por una estricta «bipolaridad». Si en una de sus «imágenes de marca» se pone a la ciudad entre signos de admiración, *¡MADRID!*, en realidad su proyección comunicativa es nula o penosa[13]. Un territorio post-metropolitano de enorme complejidad que arrastra inercias «castizas» y despliega estrategias de crecimiento absolutamente delirantes como fue la candidatura (afortunadamente frustrada) a las Olimpiadas que encontró su discurso sintético y extremadamente patético en el famoso speech del «relaxing cup of coffee in Plaza Mayor» de la alcaldesa (azarosa) Ana Botella. Una ciudad que reclama su estatuto de *capitalidad total* y «kilómetro cero» de España[14] revela, con bastante frecuencia, su condición inercial. El arquitecto Juan Herreros apuntaba, con lucidez, que «hemos construido alrededor de Madrid una ciudad mediocre y no precisamente de la nada sino teniéndolo todo a favor»[15]. Lo malo no es solamente la proliferación «cancerígena» del *territorio adosado* sino la toxicidad del llamado «spanish dream» que consistía, entre otras cosas, en tener un piso en propiedad en la ciudad donde trabajas, una casa en tu pueblo de origen y otro piso en la playa, contando, como toca, con dos coches por lo menos y preocupantes hipotecas en los bancos.

Puede que sea cierto que muchos españoles sufren de esa enfermedad llamada «falta de visión lateral»[16] y también podemos aceptar que, más allá de su «retórica de acogida», Madrid es un territorio de conflicto y que, más que llevarte «al cielo» puede hacer que pases *una temporada en el infierno*. Algo huele (a través de la historia) a «podrido» (valga el tono paródicamente hamletiano) en Madrid[17]. El *tono indignado* del presente, en el que la Acampada Sol en Madrid tiene un carácter «fundacional», ha impulsado una revisión de lo que culturalmente ha sido la ciudad y, por su mencionada hipercentralidad, qué ha representado para el resto del llamado Estado Español. Una suerte de «juicio sumario» se ha *escenificado* contra la llamada *Cultura de la Transición*[18] para lo que ha sido necesario, como es normativo, dibujar con trazo grueso un «fantasma primordial». Los años setenta y ochenta no serían, para ciertos historiadores culturales, otra cosa que el cimiento de los comportamientos cínicos, el momento fundacional de la *cultura y la política del pelotazo*, cuando no la estricta encarnación de todos los males que supuso la instauración de un canon, inevitablemente decadente, despolitizado y hasta hortera, que negaba las prácticas artísticas en las que latía el impulso crítico. El debate, excepcionalmente revisionista, sobre las últimas décadas del siglo XX en España, está marcado por el signo editorial de los *desacuerdos*[19].

Cuando han pasado los años dorados de la construcción de las macro-estructuras museísticas en nuestro país, desde el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía al MACBA, del Centro Atlántico de Arte Moderno al MUSAC de León, con la certeza de que el objetivo principal era encontrar un nicho de atracción y beneficios por obra y gracia del turismo (asunto en el que evidentemente lo más relevante ha sido el llamado «efecto Guggenheim»), lo que tenemos es la experiencia de la *resaca*. Una vez más se torna oportuna la frase de Marx según la cual «todo lo que es sólido se disuelve en el aire». En el año 2012, el artista Hans Haacke presentó, en

su muestra en el MNCARS, una serie titulada *Castillos en el aire* en la que fijaba su atención en la burbuja inmobiliaria española[20], fotografiando las estructuras de edificios abandonados sin terminar (principalmente en la Comunidad de Madrid) pero también dando cuenta de los nombres de calles que aluden a artistas y movimientos artísticos como si se hubiera intentado hacer un «enmascaramiento estético» del desmadre «constructivo». Justin McGuirk fija su atención en la «situación española» en la introducción a su polémico e influyente libro *Ciudades radicales* y conviene citar en extenso su diagnóstico por duro que sea:

> Se le llame "efecto Guggenheim", "efecto Bilbao", o como se quiera, el museo como instrumento de regeneración urbana, o de generación de marca urbana, se convierte en el centro del discurso arquitectónico. En la actualidad la idea de arquitectura puesta al servicio de la industria cultural resulta perfectamente noble. El que España se entregase en esos años a la producción de un museo detrás de otro (puede que sólo porque esa arquitectura era mejor, y más contenida, que la que se veía en China o en Dubai) revelaba una fe en la idea de la arquitectura como fuerza civilizadora de la ciudad. Volviendo la vista atrás, el que España mientras tanto estuviera arruinándose hasta la bancarrota lo que prueba es que el sistema que servía de base a todos esos museos era débil. De hecho, el mismo proceso de una regeneración cultural basada en el fomento de la marca era cómplice de la perspectiva neoliberal hacia la ciudad, en la que la motivación última es siempre el crecimiento del valor del suelo y el beneficio. Si la arquitectura no es más que especulación, ¿podría haber un legado más adecuado de ese periodo que los tres millones y medio de pisos vacíos que hay en España? Este es el drama capitalista sobre el que nos había advertido Tafuri, el drama de la arquitectura por la arquitectura: sin ideología, sin utopía.[21]

Aunque no era un proyecto apasionante no podemos negar que la instalación de Lara Almárcegui en el Pabellón Español de la Bienal de Venecia era un *retrato sintomatológico* de lo que nos había pasado: una montaña de escombros en crudo, sin ningún tipo de sublimación.

Es ahí precisamente, en el Pabellón Español de los Giardini venecianos, donde Santiago Sierra realizó una de sus más contundentes intervenciones que consistió en tapiar la puerta de entrada. Este artista, con actitud propia de un capataz (entregado desde hace años a la visualización del «fetichismo de la mercancía» más allá de la obviedad fenomenológica del minimalismo), contrató a una mujer para que el día del trabajo de ese año permaneciera sentada en el Pabellón *cerrado* que, en cierto sentido, es una excepcional modulación del *ángel exterminador* buñuelesco[22]. En una época de exposiciones aceleradas, bienalismo turístico y exhibicionismo melodramático, Santiago Sierra expone, por ejemplo, a trabajadores, dota de visibilidad a los marginados cuando propiamente los oculta, ya sea colocándolos dentro de cajas de cartón, haciendo que permanezcan de espaldas al «público» o rellenando un espacio hasta volverlo impracticable; lo que muestra este artista es que *estos sujetos están disponibles*. El sometimiento de toda actividad humana a la circulación y producción del capital, según afirma Santiago Sierra, modela explotadores-esclavos como forma perfecta para la creación de individuos autónomos que, de forma inconsciente, participan de los aparatos que conducen a su propia muerte: la lucha de clases en este contexto funciona, más que como un motor de la historia, como una intensa señal de vida.

Sierra tiene claro, en esta reducción (al absurdo) mercantil, cuál es su papel: mear contra el viento del idealismo, asumir la posición *quínica*, ese nihilismo radical en el que se mezcla el odio y la desesperación. Desencadena hechos desagradables, nombra a los «responsables políticos» del desastre nacional[23], hace que se caven tumbas que aluden a los fallecidos en los movimientos migratorios (en su imponente intervención encargada por la Dehesa de Montenmedio en el 2002) o incluso da de comer a los cerdos el mapa de la península ibérica[24].

Años antes de formar parte del «infame» club de los PIGS, España tuvo, aunque fuera durante poco tiempo y como en un festival de pirotecnia, sus instantes estelares que, mal que les pese a muchos, están marcados por la Movida. Es una historia que ha sido contada de mil maneras y, seguramente, todas dicen *la verdad* porque no son otra cosa que testimonios de cómo se lo pasaban en el seno de la fiesta. Las primeras películas de Almodóvar, los cuadros de las Costus y especialmente su impresionante serie sobre *El Valle de los Caídos*, donde la «pluma» revela su potencial crítico y capacidad para ridiculizar paródicamente al franquismo inercial[25], la cantinela de Radio Futura y aquel estar «enamorado de la moda juvenil», las noches del Rockola, las fotografías recoloreadas por Ouka Leele, el mundo de roqueros y moteros de Alberto García-Alix, el arrebato fílmico experimental de Iván Zulueta, el punk con ciertos complementos extrañamente casticistas, cierta reivindicación de lo cursi como elemento desmantelador de las jerarquías culturales, convirtieron, entre otra gran cantidad de manifestaciones culturales de la época, a Madrid en una capital de extraordinaria capacidad para fascinar. Hasta en periódicos como el *New York Times* aparecían desaforadas apologías de la Movida madrileña[26].

En buena medida lo que fue ese «movimiento cultural» fue una suerte de reivindicación de lo cotidiano, con una inequívoca dimensión *pop*[27]. De una forma «retardada» se produjo la «metropolización» de una gran ciudad, sin que dejaran de aparecer elementos extraños como fue la alabanza del «neo-cateto». La «Movida madrileña» fue *succionada por la institucionalidad* y apadrinada, de forma anómala, por Enrique Tierno Galván, el alcalde al que le gustaba ser calificado como «el viejo profesor». La *enseñanza* más delirante lanzada por aquel político, entregado a la escritura de «bandos rimbombantes» tras haber sido, nada más y nada menos, el traductor del *Tractatus* de Wittgenstein, fue la frase siguiente: «¡Rockeros, el que no esté colocado que se coloque… y al loro!». En la agitación creativa de esos momentos el componente reflexivo brillaba ciertamente por su ausencia[28]. La Movida tenía la condición de un «inmenso happening» que algunos entendieron como un momento cuasi-punk de *agotamiento del sentido* o de lúdica clausura de cualquier dimensión utópica[29]. Declaraciones como «la vanguardia es el mercado» de *La Luna de Madrid* son ejemplos del peculiar postmodernismo hispano[30]. Cuando se plantaba cara tanto al progre cuanto a las proclamas del «cantautor», resulta que las «cantinelas» proclamaban que «yo para ser feliz quiero un camión» o daban cuenta de que alguien iba «camino de Soria». El *ludismo* de la década de los ochenta «asfaltó» el camino de la euforia cultural que llegó a su cima en los eventos feriales, expositivos y olímpicos de 1992 en la antesala de la firma del Tratado de Maastricht que trató de «consolidar» el mapa europeo[31]. Cobi, el símbolo que realizó Mariscal para los Juegos Olímpicos de

Barcelona, demuestra que la *Movida* finalmente encontró el camino para convertir la regresión infantil en marketing y pingües beneficios económicos[32]. Justamente aquel año 1992 se estrena la película de Bigas Luna *Jamón, jamón*, con un compendio o, mejor, un pastiche de tópicos patrios que van del Toro de Osborne a la lucha final (goyesca) a jamonazos[33], aunque también en esos años aparecen otros comportamientos artísticos ajenos a los «estereotipos castizos» como sería, por ejemplo, la acción *Carrying* de Pepe Espaliú en la que se hacía transportar por infinidad de personas (tanto en San Sebastián como en Madrid), a la «sillita de la reina» y descalzo, para subrayar lo decisivo que era prestar ayuda a las personas enfermas de SIDA.

Con una cultura que podría caracterizarse como un ejemplo singular de postmodernismo vitalista, se ha señalado que la estética de los años ochenta en España, y de forma más acentuada en Madrid, se revela como «hibridismo cultural»:

> La política artística socialista apostó por aquellos contenidos culturales que se acoplaban en el debate más actual de los ochenta, esto es, la polémica en torno a la posmodernidad. Eclecticismo, imposibilidad de difundir normas estéticas válidas de forma absoluta e intemporal, fin de las grandes narraciones, pluralidad de estilos y lenguajes, una cultura tradicionalmente concebida como elitista que se difundía con el gusto por el *folk* y el flujo comunicativo de regusto *kitsch* propiciado por los *mass media*: España hizo suya, exaltándola, una cultura que fusionaba tradición y modernidad, lo popular con lo erudito, lo provinciano en lo urbano, demostrando la voluntad de superar los límites del proceso de modernización caótico y desigual de los tecnócratas franquistas para alcanzar, de una vez por todas y de un modo original, la contemporaneidad.[34]

Se trataba de una versión de lo postmoderno en clave acrítica, esto es, entregada al hedonismo narcisista y consumista, con una tendencia a confirmar las obras de arte y los productos culturales como *pastiches*.

Cuando la historia se repite «paródicamente», tras su dimensión originaria dramática (valga la evocación marxista), podemos reconsiderar al «Angelus Novus» que al volver la vista no ve tanto cómo las ruinas crecen hasta tocar el cielo sino un vacío, el grado cero de la amnesia. En los años noventa se experimenta en España un agotamiento de los planteamientos *light* o «débiles» del posmodernismo y comienza a desplegarse un arte con preocupaciones políticas que planta cara al discurso del «final de la historia» que había puesto en órbita Francis Fukuyama. Artistas como Francesc Torres, Marcelo Expósito o Fernando Sánchez Castillo, entre otros, plantean una *revisión de la historia* que se aparta de todas las dinámicas post-pop o de la amnesia «transicional». Miguel Ángel Hernández-Navarro apuntó que el artista madrileño Fernando Sánchez Castillo, especialmente en obras como *El síndrome de Guernica* (2011) que realizó con el buque Azor (yate emblemático del franquismo que acabó sus días como ruina «pintoresca»), literalmente «condensa la historia»[35]. Con una actitud que desborda el ironismo postmoderno, ha planteado una relectura excepcional de los «episodios nacionales» centrándose en lo que podríamos llamar «los largos funerales franquistas». Más allá de la retórica de la «memoria histórica» o el *déjà vu* cinematográfico sobre el «guerra-civilismo»[36], Sánchez Castillo plantea una conmemoración que supone una deconstrucción de la monumentalidad de esa historia reciente que parece lacrada por un consenso amnésico.

Hay una suerte de regresión infantil del imaginario cultural contemporáneo, un «retorno» que no es nostálgico, ni provocador, ni supone una búsqueda de lo originario, sino que responde a una actitud paródica en la que se oscila entre el cinismo y la corrosión. Los juguetes y los ingenios mecánicos agonísticos o encaminados a la pura destrucción, aparecen con mucha frecuencia como elementos importantes en las obras de artistas actuales, como sucede por ejemplo en el caso de Fernando Sánchez Castillo, a principios del siglo XXI, siendo uno de los que ha desarrollado con más lucidez lo que llamaré una estética que aparentemente está compuesta por *travesuras* pero que, en realidad, supone una crítica elíptica de nuestra sociedad.

La tarea artística de Fernando Sánchez Castillo tiene algo de síndrome de Sísifo, aunque la piedra que él carga sea de cartón piedra y pueda jugar con ella, como si fuera quimérica «ligereza post-histórica», nada más y nada menos que el Valle de los Caídos[37]. 40 años después rescata la rueda de recambio del camión Pegaso modelo 3050 (matrícula ET 59373) que trasladó el cadáver del Caudillo hasta su última y descomunal morada. En una atmósfera de «tertulianos metidos a políticos», caras bonitas y desgaste tremendo de la llamada «casta», este artista despliega una operación a la que califica lúcidamente como *táctica* cuando en sentido estricto supone, entre otras cosas, una visita con dos invidentes a dos de las nueve estatuas erigidas al Caudillo y la escultura que de él se conserva el Museo de Cera de Madrid. Tanto se ha acercado a la cosa (en sentido lacaniano, lo real traumático) que ha recuperado lo que podrían ser dos pestañas de aquel anciano que tronaba contra el «contubernio judeomasónico». Sánchez Castillo sabe recorrer el «túnel del tiempo» y, para ello, reconstruye, precisamente, el túnel que se empleó para el atentado que acabó con la vida del almirante Carrero Blanco o fija las grietas que todavía quedan como «testimonio casi invisible» en el asfalto de la calle.

Cuando Sánchez Castillo convierte la frase de Fraga Iribarne «La calle es mía» en un rótulo, realizado con bombillas y colocado en la fachada del museo MARCO de Vigo, lo que está es planteando una fricción entre una época crítica y de «oposición clara» al franquismo con un momento de incertidumbre en la antesala de la *indignación*. En el retrovisor estético del presente siguen siendo claros los contornos de *El desencanto* (1976), la película de Jaime Chavarri que daba cuenta del conflicto edípico, la traumática transmisión de la herencia y los laberintos generacionales que conducían a la locura y a las adicciones narcóticas. Si a mediados de la década de los setenta comenzó lo que algunos han denominado «estética introspectiva», lo cierto es que también son años de «final de las ideologías», como aquella mutación política del PSOE que en 1979 da, literalmente, carpetazo a las perspectivas marxistas o revolucionarias. Se podría decir que la comprensión de la política en clave de «lucha de clases» va a ser sustituida progresivamente por un debate, de corto vuelo, sobre los «estilos de vida y culturales», como se hace evidente en aquella «llamada» de Felipe González, en 1982, a los intelectuales pidiéndoles que colaboraran para «dar un impulso ético y estético a la sociedad»[38]. Si

en la Movida o en la *Luna de Madrid* había acción «sin sentido», agitación propagandística (recordemos aquella letra de la canción «Aquí no hay playa» de *The Refrescos* en la que se hablaba de una «movida promovida por el ayuntamiento») y ausencia deliberada de teoría[39], en el presente (una época que se inauguró con el acto demoledor del atentado de las Torres Gemelas pero que luego sufrió su segundo gran «terremoto» con el hundimiento del sistema financiero del turbo-capitalismo) hay una sobresaturación teórica que lleva a emplear términos como «renderización» para hablar de la realidad compleja del arte. Tal vez tuviera razón Teresa M. Vilarós cuando señaló que la Movida, a pesar de su agitación y ruido, no era otra cosa que «el silencio de un pasmo»[40] y la fascinación que provoca es la de una proyección fantasmática, vale decir, la construcción de un deseo allí donde propiamente había un vacío[41].

Aranguren consideró, a mediados de los años ochenta, que el poder estaba utilizando los «acontecimientos culturales» para fomentar «un nuevo y resignado conformismo, una nueva apatía política»[42]. La política estaba repitiendo (a su manera) el estribillo de la conocida canción de *Radio Futura,* enamorada de la «moda juvenil» y, así, la Movida era algo que podía ser apoyado e incluso calificado de «extraordinario»[43]. Sin duda, el PSOE estaba «fascinado» en los años ochenta con la política cultural (extremadamente narcisista y caracterizada por un intenso *marketing*) de Jack Lang, ministro de Mitterrand que había llegado a sostener que el «derecho a la vida» está basado en dos principios inseparables que son «el derecho al trabajo y el derecho a la belleza»[44]. Con la llegada al gobierno del PSOE, la inversión en cultura aumentó un 68% entre 1983 y 1986, con una política muy decidida de creación de infraestructuras[45]. La cultura funcionaba como un «patrimonio simbólico» de la izquierda, decididamente de estatalismo[46], pero entregada a una estrategia cultural a la vez des-politizada y política en el sentido de un reparto de lo sensible o, para ser más preciso, de lo que debe ser dicho y aquello que debe ser completamente marginalizado[47]. No faltaron las críticas al «despilfarro» de esos «fastos culturales». Una de las andanadas más duras contra la «proliferación de mamarrachadas» (sublimadas como «cultura») fue la que desplegó Rafael Sánchez Ferlosio en un artículo memorable titulado "La cultura, ese invento del gobierno" que comienza con una analogía demoledora:

> El Gobierno socialista, tal vez por una obsesión mecánica y cegata de diferenciarse lo más posible de los nazis, parece haber adoptado la política cultural que, en la rudeza de su ineptitud, se le antoja más opuesta a la definida por la célebre frase de Goebbels. En efecto, si éste dijo aquello de "Cada vez que oigo la palabra *cultura* amartillo la pistola", los socialistas actúan como si dijeran: "En cuanto oigo la palabra *cultura* extiendo un cheque en blanco al portador". Humanamente huelga decir que es preferible la actitud del Gobierno socialista, pero culturalmente no sé qué es peor.[48]

La revisión histórica de la cultura española en las últimas cuatro décadas revela, en términos generales, un inequívoco empantanamiento, proliferan los dilemas obsesivo-compulsivos de una España más que *in-vertebrada*, aparentemente incapaz de pensar lo que hace si no es en las modalidades de la crispación o del «arrebato». Algunos vivieron durante años, como comentó Vázquez Montalbán, con la certeza de que «contra Franco vivíamos mejor», otros han legislado una «memoria histórica» que se reveló incapaz de suturar las heridas del presente y ahora proliferan indignados que pretenden re-fundar lo que (nos) pasa en unas derivas político-estéticas populistas que lo mismo sirven para flagelar a los hipsters[49] que para reivindicar la «estética quinqui». Las fantasías nacionales no dejan de ser fantasmas extraños y, para los españoles, habitualmente incómodos[50]. De aquella época del final del franquismo en la que los creadores se veían tensados entre la urgencia crítica de lo nuevo o la inserción comercial de sus propuestas[51] se pasó, de forma «festiva», al desmadre de la Movida y a esas «instantáneas extrañas» como la de Susana Estrada con el pecho descubierto junto a Enrique Tierno Galván (que Manuel Vázquez Montalbán utilizó como portada de su *Crónica sentimental de la transición*) que parece que estaba encantado de haberse *colocado oportunamente*.

La imagen internacional de la cultura española ha perdido, no cabe duda, su poder de «fascinación» y todo ha cambiado desde la *Movida* a la «movilización», del arte de «colocarse» al «antagonismo» en las plazas. Recordemos una de las pancartas que exhibieron en el 15-M los «indignados» en la Puerta del Sol: «Perdonen las molestias, estamos construyendo el futuro»[52]. Todo lo que era sólido (si es que alguna vez lo fue) se desvaneció en el aire; acaso lo construido estaba destinado, simbólicamente, a caerse, como esas Torres Kío marcadas (de forma satánica), en su proceso de construcción, por la película *El día de la bestia*. Episodios recientes del mundo «burbujeante» serían Seseña o Gamonal[53], formas (de)constructivas de un país que naufraga, no cabe duda, en sus particularismos, en el que la solución a lo nacional difícilmente se puede hacer, como pretendiera Ortega, desde el «localismo»[54]. Está totalmente desgastada en España la concepción del «estado cultural»[55], aunque se mantiene una estrategia de visibilización del país a través de proyectos desarrollados por instancias públicas (como la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior o la Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales), tomando el arte como una tarjeta de visita diplomático-promocional[56], combinando la obsesión por lo «barroquizante» con eventos fastuosos como la muestra *The Real Royal Trip* comisariada por Harald Szeeman en el PS.1/MoMA de Queens en el 2003[57]. El antecedente de esa política cultural «megalómana» en el *exterior*, en el campo de las artes plásticas, lo podríamos encontrar en la edición de 1985 de *Europalia*, un festival celebrado en Bruselas en el que se jugó una baza ciertamente «diplomática»[58]. De la ideología de la «normalidad», en una clave de acelerada «europeización», se pasó a una apuesta por las llamadas «industrias culturales» y un afán por «salir al exterior» (de nuevo el síndrome del *ángel exterminador* nos domina inconscientemente) que llevaba a solapamientos entre distintos ministerios, agencias y estrategias.

Hemos asistido a una crisis de la cultura consensual[59], cuando ya no hay ningún medio de comunicación que, como sucedió con *El País* durante la Transición, pretenda ser (en expresión de Aranguren) «el intelectual colectivo». La tarea de configurar el relato histórico parece confiada a series como *Cuéntame* (donde la nostalgia no parece tener el deseado tono reflexivo) o sometida a parodia y *fake* en *Operación Palace*. El pintor Víctor Mira escribió un libro titulado *En España no se puede dormir* aunque también se podría

decir que no es infrecuente la entrega a la placentera siesta o la conversión de la vida en una permanente modorra en la que falta el mínimo sentido crítico. No se trata tanto de que tengamos, como apuntó José Ignacio Wert, «anorexia patriótica»[60] sino que hay una suerte de pervivencia de la actitud «autoflagelante», como una herencia inadvertida del «noventayochismo». Lejos queda la confianza que los socialistas tenían en los años ochenta en el krausismo (una filosofía política eminentemente liberal) o las proclamas de época para conseguir una regeneración ilustrada. En aquella década se volvía a leer a Ortega para rescatar su idea de nación, inseparable de un imperativo de modernización considerado de extrema urgencia[61]. Todavía el gobierno de Aznar apelaba a la tradición de la Institución Libre de Enseñanza pero hoy, ciertamente, el «impulso ético y estético» suena anacrónico, faltando la confianza que había en los años ochenta en que la política cultural funcionara como elemento de crecimiento nacional.[62]

La consigna turística del «Spain is different» no parece que suscite mucho entusiasmo como tampoco puede ser impunemente repetida la frase de Aznar «España va bien», un ejemplo de «racionalidad eufórica» que pretendía cerrar las «deudas históricas»[63] que utilizó sarcásticamente Antoni Muntadas en una obra. Sin duda uno de los «momentos históricos» en los que lo patriótico fue coreado sin pausa ni complejo de «culpa» fue el éxtasis futbolero ante los éxitos de la Selección Española, «la roja» como se ha venido a calificar, que llevó a las masas a corear frenéticamente la fórmula de «yo soy español, español, español»[64]. El patriotismo emocional se desborda gracias a los triunfos deportivos (con esas ceremonias retransmitidas en «riguroso directo» de los futbolistas del Real Madrid encaramándose a la Diosa Cibeles en el centro de Madrid o de los sufridores atléticos deseando celebrar algo en la Fuente de Neptuno), en un país o, para ser menos impreciso, en un Estado en el que periódicamente se desatan «guerras de banderas». En un dibujo publicado el 24 de febrero de 2007 en el diario *El País,* El Roto apuntaba que «las banderas son de quien las agita». El artista Mateo Maté, uno de los que ha empleado de forma más lúcida la imagen de España[65], realizó una serie de obras en las que la bandera que los sujetos sostenían no era otra cosa que un mantel. Tal vez lo importante si uno quiere envolverse en la bandera sea sobre todo buscar una que esté *bien hecha*[66]. Tal vez haya que tomarse las cosas, empezando por la propia idea de España, con humor y, sin duda, ha sido a través de narrativas satíricas como mejor se ha dado cuenta de lo que somos[67]. Resulta cómico pensar que, como sugería un anuncio de Campofrío, *entre todos* podamos salir de la crisis si tenemos un «estado de ánimo» optimista y, así, nos entregamos con gusto al ritual de abrazarnos sin pausa; con una banda sonora que iba de *Suspiros de España* a *My Way,* ese anuncio charcutero conducía a la sentencia crucial de que «uno puede irse, pero no hacerse» pronunciada por Chus Lampreave y a un mensaje escrito como cierre categorial: «Que nadie nos quite nuestra manera de disfrutar la vida»[68].

Puede que nuestra imagen cultural esté «inevitablemente» atrapada en lo *turístico* y, en este sentido, la obra de arte más importante no sería otra que el signo de Joan Miró que se utilizó en 1984 para la marca de turismo español[69]. En la publicidad de *Spain marks* (2002) se recurre a las imágenes de cuerpos morenos al sol, la comida y el arte español. Madrid permite, con su sol de justicia, un «tornamiento» doliente y no faltan paellas recalentadas a media noche en la Plaza Mayor ni algunas obras icónicas, vale decir «souvenirs», en el Prado, como *Las Meninas* (reubicadas desde hace años en un espacio inhóspito que permite acoger a un público masivo o, en términos alegóricos, «japonesizado») y el *tsunami turístico* encontrará en la noche sin fin madrileña infinidad de oportunidades para «abandonarse»[70]. Estoy convencido de que «hay vida» más allá del *relaxing cup of coffee*.

Hace cincuenta años, concretamente en 1965, Juan Benet hizo una cruda declaración sobre la distancia crítica adoptada por los intelectuales españoles con respecto al Estado:

> Yo no soy capaz de descubrir en el artista español —en el escritor en particular— del siglo XVI en adelante una absoluta compenetración con su país. Me he referido antes a una generalizada incompatibilidad de ese hombre para con el Estado cuyas empresas nunca llegó a ver del todo claras, pero que el español, celoso de su seguridad y despectivo como nadie a una formulación doctrinaria de aquella postura de disentimiento, jamás se preocupó de manifestar sino haciendo uso de aquellas metáforas y retruécanos que tan diestramente aprendió a utilizar.[71]

Es duro tener que aceptar que «si habla mal de España, es español». Si la *Movida* era una estética del «presentismo», lo que hoy parece dominar es el «postureo»; de aquella ruptura de la barrera entre alta y baja cultura, hemos derivado a un tortuoso debate sobre la cuestión de lo popular. Antes de entregarnos al inercial «juicio sumario» a la Transición tendríamos, por ejemplo, que disfrutar de lo que llamaré «fricción anacrónica» al escuchar sucesivamente «No me gusta que a los toros te pongas la minifalda» de Manolo Escobar y «Hay un hombre en España que lo hace todo» de Astrud. Cualquiera, sin necesidad de estar «indignado», puede ponerse la máscara de Guy Fawkes, en una época desquiciada que mantiene viva la herencia del cinismo warholiano. En 1983, Warhol «aparecía», como el rey de los pasmados, en la madrileña Galería Vijande, para inaugurar su exposición de cuchillos, pistolas y crucifijos[72]. Era la época de la «actomanía», con toda su agitada «promoción publicitaria»[73]. La «generación gin» (en un momento en el que dentro de un gin-tonic se puede uno encontrar de todo, desde pepino a trozos de melón, fresitas o, en la peor de las pesadillas, hasta gambas con gabardina) hereda aquella barra fija de los copeadores de la Transición y sus derivas[74]. El Estado Cultural, defendido a mediados de los ochenta como un elemento imprescindible del Bienestar colectivo[75], ha sido sometido tanto a demoledora crítica[76] cuanto frenado en seco por la crisis económica que (todavía) estamos viviendo. La cultura ya no es, en ningún sentido, una fiesta y no tenemos, como recordaba Rafael Sánchez Ferlosio, ni el «elitismo barato» (defendido en el *Juan de Mairena* de Machado) ni tampoco puede mantenerse el vértigo del «faraonismo institucional-cultural». De aquel «postmodernismo español» (en buena medida marcado por las dinámicas madrileñas) solo quedan la nostalgia y la ruina, con la certeza de que nuestro tiempo desquiciado favorece más la opacidad que la «transparencia»[77]: aquella «beatería artística» que pretendía impulsar un «cambio cultural»[78] tiene que asumir la precariedad presente y tratar de ofrecer *una imagen digna* de Madrid, en un momento en el que la de Europa no puede estar más «descompuesta»[79].

Notas

[1] Jacques Derrida: "Desgastes. (Pintura de un mundo sin edad)" en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional,* Ed. Trotta, Madrid, 1995, p. 91.

[2] «¿Dónde estoy?¿Quién soy?¿Se trata de una misma pregunta que sólo exige una respuesta sobre el ahí? Sólo habito en los pliegues, sólo soy pliegues. ¡Es extraño que la embriología haya tomado tan poco de la topología, su ciencia madre o hermana! Desde las fases precoces de mi formación embrionaria, *morula, blástula, gastrulla,* gérmenes vagos y precisos de hombrecillo, lo que se llama con razón tejido, se pliega, efectivamente, una vez, cien veces, un millón de veces, esas veces que en otros idiomas nuestros vecinos siguen llamando pliegues, se conecta, se desgarra, se perfora, se invagina, como manipulado por un topólogo, para acabar formando el volumen y la masa, lleno y vacío, el intervalo de carne entre la célula minúscula y el entorno mundial, al que se le da mi nombre y cuya mano en este momento, replegada sobre sí misma, dibuja sobre la página volutas y bucles, nudos o pliegues que significan» (Michel Serres: *Atlas,* Ed. Cátedra, Madrid, 1995, p. 47).

[3] «El *locked-in syndrom* es una rara patología neurológica que se traduce en una parálisis completa, una incapacidad de hablar, pero conservando la facultad del habla y la conciencia y la facultad intelectuales perfectamente intactas. La instauración de la sincronización y del libre intercambio es la comprensión temporal de la interactividad, que interactúa sobre el espacio real de nuestras actividades inmediatas acostumbradas, pero más que nada sobre nuestras mentalidades» (Paul Virilio en diálogo con Sylvère Lotringer: *Amanecer crepuscular,* Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 80).

[4] «El arte se ha vuelto cita, reapropiación, y da la impresión de reanimar indefinidamente sus propias formas. [...] Recuerdo haberme dicho, tras la penúltima Bienal de Venecia [1993], que el arte es un complot e incluso un "delito de iniciados": encierra una iniciática de la nulidad y, sin ser despreciativos, tenemos que reconocer que aquí todo el mundo trabaja con residuos, desechos, bagatelas; todo el mundo reivindica además la banalidad, la insignificancia; todos pretenden no ser ya artistas» (Jean Baudrillard: *El complot del arte,* Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 119). No falta el «malabarismo» justificatorio de todo aquello que, ciertamente, es demencial: «Hay siempre una caterva de ingenuos preparados para escribir la historia de la última idiotez, para solemnizar las estupideces, encontrar significados recónditos en las menudencias, incluir en la enseñanza de todo orden y nivel también las tonterías, pensando que hacen una obra democrática y progresista, que van al encuentro de los jóvenes y de la gente, que hacen realidad el encuentro entre la escuela y la vida» (Mario Perniola: *Contra la comunicación,* Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 32).

[5] «Las operaciones metafóricas pueden ser leídas como alusiones a lo que no se deja atrapar por conceptos unívocos, a lo que vivimos, y está en tensión con lo que podríamos vivir, entre lo estructurado y lo desestructurante» (Nestor García Canclini: *La globalización imaginada,* Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 58).

[6] «[...] lo más importante que hay que comprender y recordar es que los beneficiarios del caos actual, con sus comentaristas incrustados en los medios, desinforman y conducen a engaño sin cesar. Nunca hay que debatir sus declaraciones ni los términos plagiados que acostumbran a emplear. Hay que rechazarlos y abandonarlos sin reparos. No llevan a nadie a ningún sitio» (John Berger: "Diez notas sobre "el lugar"" en *Babelia. El País,* 16 de Julio del 2005, p. 16).

[7] Nicolas Bourriaud señala que si la cultura revolucionaria creó o popularizó muchos tipos de sociabilidad, desde la asamblea a la sentada o la huelga, «nuestra época explora el dominio de la *estasis*: huelgas paralizantes, como la de diciembre de 1995, donde se organizan los tiempos de manera diferente, las *free parties* que duran días dilatando así la noción de sueño y vigilia; exposiciones visitables durante un día entero y reembaladas después de la inauguración, virus informáticos bloqueando miles de procesadores al mismo tiempo...» (Nicolas Bourriaud: "Hacia una política de las formas" en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa,* Ed. Universidad de Salamanca, 2001, p. 443).

[8] «En las grandes ocasiones la vida humana todavía se concentra bestialmente en la boca, el furor hace rechinar los dientes, el terror se concentra y el sufrimiento atroz hace de la boca el órgano de gritos desgarradores» (Georges Bataille: "Boca" en *Documentos,* Ed. Monte Ávila, Caracas, 1969, p. 141).

[9] «[...] después de la Europa de las cortes, la *République des Lettres,* el mundo luterano de la tragedia dieciochesca y decimonónica, el Estado nación de la novela, ha llegado la hora de la Europa de las capitales. Mejor dicho, la Europa de las metrópolis: Milán más que Roma; Barcelona, más que Madrid; San Petesburgo, más que Moscú. Ciudades cuyos auténticos lazos no las unen al interior (a las provincias o al campo), sino a Europa: al rico Noroeste, y aún más a otras metrópolis, a veces bastante lejanas en el espacio físico pero cercanas y coincidentes en el espacio de la cultura. Bajo su signo, de hecho, las propias fronteras de Europa comienzan a perder relevancia; para la *avant-garde*, París está más cerca de Buenos Aires que de Lyon; Berlín es más afín a Manhattan que a Lübeck» (Franco Moretti: *Lectura distante,* Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2015, p. 46).

[10] Marie Vanhamme: texto en *Piensa Madrid,* La Casa Encendida, Madrid, 2008, p. 181.

[11] El Consorcio Regional de Transporte se creó en 1986 y del 2000 al 2003 se construyó Metro-Sur. También en la Comunidad de Madrid se han construido enormes autopistas orbitales como M-40, M-45 y M-50.

[12] De 70.000 habitantes en 1625 se pasó a 281.000 en 1857, 539.835 en 1900, 2.259.931 en 1960, 3.233.527 en 2012.

[13] «¿Cómo se percibe hoy Madrid desde fuera? Con la excepción de Internet, hay pocos recursos para conocer la ciudad, sobre todo si comparamos con todo lo que existe para conocer otras ciudades como, por ejemplo, Barcelona. Unas guías turísticas muy generales, otras para turistas cultos y/o pijos y ya está. De arquitectura no hay nada disponible, por no hablar de arquitectura contemporánea» (Marie Vanhamme, op. cit., p. 182).

[14] «Aquellos que estén familiarizados con el diseño del ferrocarril español, reconocerán en el modelo argentino uno similar al que estableció a Madrid como "kilómetro cero", literal y simbólico, del país, a pesar de que los primeros ferrocarriles surgieron en las periferias (La Habana y Mataró). Es interesante constatar, por un lado, el hecho de que los primeros en solicitar las concesiones fueron comerciantes andaluces y catalanes, y por otro lado, la presencia de capital extranjero (británico e inglés) en todos los proyectos que tuvieron éxito. En su excelente libro, *España, capital París,* Germà Bel explica la contradicción que se produce en España desde el siglo XVIII puesto que la estructura de mercado es transversal, pero la del estado es decididamente radial. Dicha estructura radial es consistente con las jerarquías de poder entre las distintas partes que conforman el estado, siendo Madrid, el famoso kilómetro cero, el punto a través del cual se deben relacionar las distintas partes del todo. Dicho de otro modo, el sistema de transportes y comunicaciones sigue también la lógica de la cohesión y la vertebración, lógica que se mantiene sorprendentemente consistente a lo largo de la historia y con gobiernos de muy distinto signo. En 1851, el ministro de Fomento Miguel Reinoso proponía construir cuatro líneas de ferrocarril que conectaran Madrid con territorios a distancia de 200 y 300 kilómetros. A partir del final de estas líneas, arrancarían las de segunda clase, que llevarían hacia el mar y las fronteras. En 1997, el ministro del Partido Popular Rafael Arias Salgado plantea una política de infraestructuras del gobierno para fortalecer el centro peninsular y que no se "desequilibre" el país hasta el Mediterráneo. ¿Su solución? Invertir en conectar el centro de Madrid con zonas que estén a más o menos 200 km de la ciudad. En el año 2000, Aznar planteaba su deseo de conseguir para el país una red de alta velocidad que pusiera a todas las capitales de provincias a menos de cuatro horas de Madrid. En 2007, el socialista Rodríguez Zapatero volvía a aludir a la importancia que para la cohesión nacional (no para la productividad o la competitividad comercial) tenía la política de infraestructuras. Como señala Bel, con ironía, desde el siglo XIX hasta nuestros días la cohesión territorial de España significa tener conexión directa con Madrid. De hecho la polémica sobre la política de infraestructuras española, y los motivos por los que no se dio prioridad a un corredor mediterráneo, tan esencial desde el punto de vista económico, volvió a surgir en 2013 a raíz de la inauguración del AVE entre Barcelona y Girona, siendo condescendientemente desestimada por las autoridades competentes. En el siglo XXI, la capitalidad total, política, económica y cultural de Madrid es finalmente un hecho que se da por sentado: "Madrid puede cumplir una auténtica función vertebradora del territorio español, en lo económico, como en lo geográfico, en lo institucional como en lo cultural"» (José Luis García Delgado citado en Luisa Elena Delgado: *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011),* Ed. Siglo XXI, Madrid, 2014, pp. 175-6).

[15] Juan Herreros: texto en *Piensa Madrid,* op. cit., La Casa Encendida, Madrid, 2008, p. 62.

[16] «Hablando de Madrid, no sólo los extranjeros sino muchos españoles sufren de esa enfermedad llamada "falta de visión lateral", que se corresponde con la imagen oficial de la ciudad. Madrid no es una metrópolis que afronta los desafíos de la época: es la representación casi mitológica de la historia de la nación—el decorado para el 2 de mayo, el plano que te regalan con el libro de Pérez-Reverte— un catálogo de tradiciones "deslocalizadas" —aquí también hay paella y flamenco— y, sobre todo, una ciudad en la cual se disfruta, posiblemente, de noche. Una ciudad culturalmente adormecida que nunca duerme» (Marie Vanhamme, op. cit., p. 183).

[17] «Y por las calles de Madrid se estuvo vertiendo purín hasta 1760, pues se tenía la creencia de que el aire así enriquecido con materias fecales era conveniente para la salud pública» (Florian Werner: *La materia oscura. Historia cultural de la mierda,* Ed. Tusquets, Barcelona, 2011, p. 52).

[18] Guillem Martínez llama Cultura de la Transición al paradigma cultural dominante en la España democrática, caracterizado por su verticalismo, la desproblematización de la realidad, y preocupación obsesiva por la cohesión y la estabilidad. Cfr. Guillem Martínez: *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española,* Ed. Debolsillo-Random House Mondadori, Barcelona, 2012.

[19] En la revisión de la historia del arte contemporáneo español es fundamental el proyecto *Desacuerdos,* desarrollado por Arteleku, MACBA y UNIA arte y pensamiento. En el volumen 1, publicado en 2004, entre otros textos se recoge un análisis de José Díaz Cuyás sobre los Encuentros de Pamplona de 1972, Alberto López Cuenca sobre el fenómeno de ARCO o Marcelo Expósito explicando el proyecto de investigación: "Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español".

[20] Cfr. Alexandre Alberro y Nora M. Alter: "Sistemas, dialéctica y castillos en el aire" en *Hans Haacke. Castillos en el aire,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012. España fue en la primera década del siglo XXI el país de Europa con mayor boom inmobiliario y ha sido el que luego ha sufrido la mayor contracción y caída. En los últimos treinta años la metrópolis de Madrid ha duplicado su superficie urbanizada a ritmo (hasta la crisis financiera) de 500.000 viviendas anuales.

[21] Justin McGuirk: *Ciudades radicales. Un viaje a la nueva arquitectura latinoamericana,* Ed. Turner, Madrid, 2015, pp. 26-27.

[22] Ante el muro que cerraba el Pabellón de España en la 50ª Bienal de Venecia y, especialmente, en la puerta lateral donde se ejercía el *ritual de exclusión* (solamente podían entrar aquellos que mostraran el Documento Nacional de Identidad Español), muchos *turistas del arte* estaban furiosos, sin darse cuenta de que más duro que no poder entrar es la experiencia de no poder salir de ninguna manera. Sierra retoma alegóricamente *El ángel exterminador* de Buñuel y se toma el trabajo de emplazarlo en el seno del gran aparato de legitimación artística pero también de subrayar la importancia que tiene como descripción ajustada de «lo español»: «Hace tiempo que me muevo en torno a la idea del Ángel Exterminador del maestro Luis Buñuel, una película fascinante que considero en la base de mi trabajo» (Santiago Sierra entrevistado por Rosa Martínez en: *Santiago Sierra,* Pabellón de España, 50ª Bienal de Venecia, 2003, p. 180).

[23] Una de sus acciones consistió en colocar, cabeza abajo, sobre coches negros de alta gama, los retratos (realizados por Jorge Galindo) del Rey Juan Carlos, Suárez, Calvo Sotelo, Felipe González, José María Aznar, José Luis Rodríguez Zapatero y Mariano Rajoy. La procesión de los automóviles con esos inmensos lienzos encima se desplazó desde Cibeles hasta la Plaza de España en una performance que tenía claras intenciones «ofensivas» aunque finalmente se mostró e insertó en el mercado del arte (la exposición se realizó en la galería Helga de Alvear) poniendo en serías dudas su filo crítico.

[24] Esa obra de Santiago Sierra estaba incluida en la exposición *PIGS*, comisariada por Blanca de la Torre, en el museo ARTIUM de Vitoria en la que se realizaba una reflexión sobre los países del sur de Europa «descalificados» por su «situación económica». Las obras de PSJM sobre el mercado total, Avelino Sala en torno al estado policial, Nuria Güell sobre los desahucios o Carlos Aires con unos antidisturbios bailando un tango, entre otras, trazaban un variopinto panorama de la situación crítica de nuestro tiempo.

[25] «Son sus obras [de Costus] unas de las poquísimas surgidas desde el *underground* de la movida en que las referencias a Franco y/o al franquismo quedan literal y visiblemente explicitadas. Y no solamente como anécdota o nota a pie de página, sino como protagonista principal de su escritura, como objeto y sujeto histórico de peso y presencia propia» (Teresa M. Vilarós: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española,* Ed. Siglo XXI, Madrid, 1998, p. 264).

[26] Un artículo crucial en la construcción de esta *moda «internacional» de Madrid* es el que publicó Carlos Iriart en el diario *EL PAÍS* el 16 de septiembre de 1985. Ese artículo no es otra cosa que un resumen admirativo de una serie de reportajes publicados en distintos medios de comunicación extranjeros, desde el diario belga *Le Soir* en el que aparecieron en agosto cuatro reportajes sobre «el renacimiento cultural español tras 40 años de oscurantismo» hasta *Le Nouvel Observateur* donde se asocia a la Movida con «el sello excéntrico de los homosexuales», la publicación inglesa *Rolling Stones* que da la bienvenida a una «new Spain» que se desembaraza del lastre franquista o *The New York Times* donde se lanzan las campanas al vuelo para declarar que Madrid es «la capital del mundo» o «el lugar donde hay que estar».

[27] «Una celebrada noche de principios de la era de los ochenta, Madrid hizo pop. Tal y como suena: pop. Exactamente como hicieron pop, muy a principios de la no menos famosa década de los sesenta, todas y cada una de las culturas y subculturas urbanas y suburbanas del planeta Tierra de idéntica envergadura poblacional y similares ocios y negocios asfálticos (todas menos Madrid: esa fue la cuestión)». (Juan Cueto: "Cuando Madrid hizo pop" en *Cuando Madrid hizo pop. De la posmodernidad a la globalización,* Ed. Trea, Gijón, 2011, p. 221).

[28] Jorge Berlanga apuntará que la eclosión creativa de la movida era consecuencia «de una necesidad visceral y espontánea, producto más quizás de un requerimiento inconsciente de la época que de una reflexión intelectual» (Cit. en José Luis Gallero: *Solo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña,* Ed. Ardora, Madrid, 1991, p. 62).

[29] «La expansión de la movida parte del reconocimiento fundamental de que no hay satisfacción futura. Palabra y sentido, gesto y sentido, signo y sentido se encuentran en una gélida región del silencio, porque se ha reconocido ya que no hay nada que entender, nada que esperar, nada que pueda asegurar recompensa una vez diferida la satisfacción del deseo. [...] La expansión extática de la movida —criada en alcohol, hachis, "poppers", cocaína y caballo— tiene el sentido de conjurar el efecto monumental de la resaca producida por la pérdida del contenido utópico de la superestructura cultural de resistencia a la dictadura» (Teresa M. Vilarós, op. cit., p. 35).

[30] Cueto ha insistido en que la movida no fue provocada por la abrupta irrupción del fenómeno *pos* sino por la tardía implantación del fenómeno pop. La «posmodernidad madrileña» se manifestó como un aire de fiesta permanente, «el descubrimiento gozoso del signo universal de la igualdad metropolitana, a la seducción adolescente por las iconografías urbanas, al arte de asumir inmoderadamente y sin temor al viejo infierno ideológico (francfortiano), a la aceptación desacomplejada, desinhibida y desmadrada de las artificiales repeticiones asfálticas y artísticas, a la estética de las masas en el momento supremo de hacer masa ante el acontecimiento electrónico, a la entronización de las simbologías propias de la opulencia consumista, al espectáculo de las mitologías industriales y comerciales, a la idolatría por las tecnologías audiovisuales y a la pasión desmedida por lo seriado, lo cosmopolita, lo irónico, lo simulado y lo provocadoramente banal. Es decir, a todos y cada uno de aquellos elementos del discurso metropolitano en versión pop. Sencillamente, lo ocurrido en Madrid fue un salto sin red de la estreñida Factoría Francfort a la directa Factoría Warhol. No en vano los eslóganes que con fortuna circularon tenían el nostálgico sabor de las sopas Campbell´s: *La vanguardia es el mercado, Lo pequeño es hermoso excepto si se trata de las ciudades, Madrid me mata, Lo importante es que funcione, Las masas nunca se equivocan, Repetir es crear*» (Juan Cueto: op. cit., p. 225).

[31] «Pero en un sentido local es el fin de los acontecimientos culturales del 92, y no el tratado de 1993, el que da término a la fiesta transicional y pone la euforia pasada en perspectiva. El año 1992 marcará por otra parte el inicio de la incertidumbre económica, que contrasta con el crecimiento avasallador de la renta per cápita y con el potencial inversor de la época de los ochenta» (Teresa M. Vilarós: op. cit., p. 3).

[32] «Mariscal descubrió que más allá del *underground* había vida. Otra vida, ciertamente; pero no por distinta de la suya —ni siquiera por opuesta— desdeñable» (Llàtzer Moix: *Mariscal,* Ed. Anagrama, Barcelona, 1992, p. 179).

[33] En esta película «las prostitutas hacen excelentes tortillas de patatas, se come mucho ajo, y hay una pelea a jamones de resonancias goyescas» (Augusto M. Torres: *Diccionario del cine español,* Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1994, p. 259).

[34] Giulia Quaggio: *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986,* Ed. Alianza, Madrid, 2014, p. 314.

[35] Cfr. Miguel Ángel Hernández Navarro: *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano),* Ed. Micromegas, Murcia, 2012.

[36] Sánchez Castillo da por sentado que la transición no es otra cosa que un «pacto de olvido» que genera su propia *mitología*. «[En los primeros años del posfranquismo] hubo que admitir una falacia tan burda como la de que en aquella pelea política no había vencedores ni vencidos, sino que todos, hermanados ante el altar de la Patria, se ofrecían ufanos para arrinconar a los irreductibles del viejo régimen. De la Secretaría General del Movimiento y del Partido Comunista, líderes responsables sellaban un pacto de honor, no exento de características sicilianas, para un futuro común y un pasado inexistente» (Gregorio Morán: *El precio de la transición,* Ed. Planeta, Barcelona, 1992, p. 24).

[37] «Ahora bien, la sugerente levedad y el enfoque desenfadado de Sánchez Castillo no se compadecen con la mordacidad de su ironía y la

seriedad de propósito que se han convertido en *leitmotivs* de su praxis. Estas características son evidentes en la *performance Volver a nacer* (1999), desarrollada en el Valle de los Caídos, el monumental mausoleo al norte de Madrid dedicado al dictador español Francisco Franco y levantado con los trabajos forzados de presos republicanos. En dicha *performance* (descrita en un texto breve del artista y filmada en vídeo, como en la mayor parte de su trabajo), Sánchez Castillo juega entre las ruinas de la memoria histórica con placer infantil e intención vitriólica» (Katya García-Antón: "En las alas de la historia" en *Fernando Sánchez Castillo. Rich Cat of Herat Attack in Chicago. 26ª Bienal Internacional de Sâo Paulo,* Ed. Turner, Madrid, 2004, p. 11).

[38] "Felipe González llama a los intelectuales y artistas a "un compromiso con la sociedad"" en *El País,* 29 de Septiembre de 1982.

[39] «*La Luna* huía siempre de un corpus teórico [...] era una representación muy acabada de que la globalidad como tal no existe, no se puede formular. La globalidad se presenta, pero se presenta de forma fragmentaria. Eso era *La Luna*, todo tipo de cosas variadas, que no tenían nada que ver entre sí, y con puntos de vista radicalmente distintos» (José Manuel Costa citado en José Luis Gallero: op. cit., p. 73).

[40] «La ocupación de la movida es una ocupación fantasmática: la movida está ocupada por el cuerpo muerto del pasado, por las proyecciones que habían formado el entramado contextual español en los años previos al fin de la dictadura. Esas proyecciones murieron con el dictador, pero su existencia es meramente póstuma, espectral. La movida está ocupada por el trauma de un vacío que no tiene sentido porque ha tomado el lugar de un cuerpo pleno. La movida es el lugar de una retirada que, si algo tiene, es solamente un "regusto" en la expresión formidable de Ferrater. La movida es, a pesar del ruido que produce, un silencio especial: el silencio de un pasmo» (Teresa M. Vilarós: op. cit., p. 37).

[41] «En la movida —apuntó Herminio Molero, que formó parte de *Radio Futura*— hay siempre un problema de vacío. Es inverosímil. Por donde tires te encuentras con la nada, con eslabones que ya no existen. Es la historia de un vacío. Todo estaba a punto de ser y no ha sido» (Herminio Molero citado en José Luis Gallero: op. cit., p. 225).

[42] José Luis Aranguren: "Por qué nunca más" en Ramón Tamames (comp.): *La guerra civil española. Una reflexión moral 50 años después,* Ed. Planeta, Barcelona, 1986, p. 182.

[43] «La atención socialista por la democratización cultural y la cultura popular juvenil en particular, se materializó en el interés por la *movida,* fenómeno que pasó de ser un movimiento *underground* de un reducido grupo de amantes del rock, historietistas, dibujantes y creadores de *fanzines*, a convertirse en una etiqueta industrial, en una especie de eslogan que, si bien de forma un tanto confusa, entró a formar parte de la vida cotidiana de los españoles» (Giulia Quaggio: op. cit., pp. 323-324).

[44] «Nuestra política —así se resume el proyecto de Jack Lang— para la cultura […], se inspira fundamentalmente en las ideas desarrolladas por François Mitterrand durante su campaña presidencial de 1981. Se trata esencialmente de reconciliar el arte con el Estado, reconciliar una sociedad con su juventud, reconciliar a un país con sus hombres de cultura. Para definir nuestro programa de cultura podría decir el "derecho a la vida" basado en dos principios inseparables que son el derecho al trabajo y el derecho a la belleza. […] El Ministerio de Cultura ha sido concebido por François Mitterrand no solamente para estar al servicio de las bellas artes o de la actividad puramente artística sino para estar al servicio de un proyecto de conjunto: un proyecto de civilización al servicio del cambio de la vida» (Citado en Giulia Quaggio: op. cit., p. 284).

[45] «En la primera fase del gobierno socialista, a la que algunos intelectuales afiliados al PSOE se han referido como "pacto social por la democracia y la modernización", el objetivo de participación cultural se tradujo sobre todo en una política de desarrollo de infraestructuras. Entre 1982 y 1986, por ejemplo, se produjo un incremento notable de las inversiones en estructuras bibliotecarias (los 688 millones de pesetas de 1982 se disparan hasta los 1.400 millones de 1985), y, en paralelo, el Ministerio de Cultura puso en marcha un programa de construcción de auditorios y puesta al día de las estructuras teatrales (un plan de 6.500 millones de pesetas para 55 teatros públicos), además de los importantísimos fondos destinados a la modernización de los museos o la recuperación de complejos culturales, como el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1983). Se calcula una cifra de 2.064 millones de pesetas solo en 1985, incluyendo la ampliación del Museo del Prado» (Giulia Quaggio: op. cit., p. 290).

[46] Cfr. Jorge Luis Marzo y Tere Badia: "Las políticas culturales en el estado español (1985-2005) en *soymenos.net,* Espais, Gerona, 2006, p. 9.

[47] Antoni Domènech ha subrayado que la cultura de la transición española implica un diseño institucional «de todo punto político —"político" no en el sentido estrecho y conspiratorio, sino en el sentido amplio y general de la palabra— para potenciar unas voces y acallar otras: [...] a eso han ayudado, claro, la rápida —y políticamente avalada— concentración de la propiedad de medios de comunicación de masas, y aun de los grandes grupos editoriales y también los sistemas de premios y prebendas públicamente otorgados». (Antoni Domènech citado en Senghor y Sambá: "Cultura de la Transición. Entre la servidumbre política y las cifras de ventas" en *Ladinamo, Revista LDNM,* Octubre-Noviembre de 2007).

[48] Rafael Sánchez Ferlosio: "La cultura, ese invento del Gobierno" en *El País,* 22 de Noviembre de 1984.

[49] Pienso en el panfleto de Victor Lenore *Indies, hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural* (Ed. Capitán Swing, Madrid, 2014) y en la respuesta polémica que profirió Kiko Amat: «En mi pueblo definiríamos este libro, así, como "paja mental"; ni más ni menos. Porque una cosa es arremeter contra el hipsterismo aristocrático (minoritario, por cierto; diga lo que diga Lenore), el apoliticismo-derechismo de cierta parte del indie y el elitismo cultural de algunos medios y fulanos, y la otra establecer un nuevo totalitarismo del "gueto" (inconscientemente humorístico, ahora que lo mencionamos; no hay nada más cómico que ver a blancos de clase media-alta erigiéndose como baluartes del chándal y del reggaetón) para medir el compromiso político de cada uno» (Kiko Amat en el blog *Bendito Atraso,* 13 de Enero del 2015).

[50] «Creo que es evidente la forma en que la fantasía de pertenencia nacional funciona también en el caso de España, una nación particularmente obsesionada con su unidad, con su coherencia, o dicho más específicamente, su "vertebración", y por tanto, también con la diferencia entendida como antagonismo. La identidad española dominante se construye a partir del siglo XVIII en base a una idea de unidad basada en la centralización, con una lengua "por antonomasia" que es el español y cuyas otras culturas son, en el mejor de los casos, expresiones de una particularidad dentro del marco de lo privado o de funciones muy bien delimitadas por el poder central. Incluso en el marco de la España democrática, un punto que ninguna cantidad de consenso pudo rebatir fue la idea de "la indisoluble unidad de la Nación española, patria común e indivisible de todos los españoles", indisoluble unidad apuntalada por las fuerzas armadas, cuya misión, entre otras, es garantizar la integridad territorial del país. La posibilidad de una España realmente plural, en la que distintas culturas coexistan, no de una forma jerarquizada (que es, en el mejor de los casos, el modelo actual) sino relacional, es anatema para los que se declaran patriotas, constitucionales o no, pero a la vez "no nacionalistas"» (Luisa Elena Delgado: op. cit., p. 74).

[51] «[Entre 1973 y 1975] La necesidad de aprender a vivir con el pasado propio de un español que vivía en un periodo todavía denominado sintomáticamente como posguerra; la urgencia a tomar partido frente a la confusa atmósfera de miedo, decepción y egocentrismo que rodeó la segunda mitad de los setenta; y la obligación de continuar escribiendo, pintando o filmando dentro de un marco cultural que parecía haber agotado todas las fuentes de originalidad y que parecía estar condenado a la hipocresía comercial de la sociedad de consumo» (José Carlos Mainer: "1975-1985: The Power of the Past" en Samuel Amell: *Literature, the Arts, and Democracy. Spain in the Eighties,* Associated University Press, London/Toronto, 1990, p. 21).

[52] «Si es verdad que desde la estética del goce consumista, la visión de la plaza abigarrada, con una multitud acampando en ella de forma precaria, no era la más atractiva o funcional, no es menos cierto que, visto desde otro punto de vista, la multitud de distintas edades y condiciones allí reunida representaba un cierto ejercicio de ciudadanía […] La lógica de los que participaban en el 15-M era en cierto modo similar a la que se pedía a los ciudadanos para asumir y aguantar los numerosos inconvenientes ocasionados por las obras públicas que habían caracterizado el Madrid del alcalde Gallardón. Si la reacción ante las calles levantadas, la imposibilidad de circulación, el ruido y el polvo debía ser la aceptación comprensiva por parte de la ciudadanía de un mal que venía por un bien futuro, los indignados del 15-M pedían, en cierto modo, lo mismo, y en efecto, así lo articularon: "Perdonen las molestias, estamos construyendo el futuro", era el lema de varias pancartas» (Luisa Elena Delgado: op. cit., p. 59).

[53] En 2014 se produjo un conflicto en Gamonal con motivo de unas obras públicas. En una serie de manifestaciones en distintas ciudades se escuchaba la consigna «España entera es gamonalera».

[54] Ortega y Gasset indicó, en el texto "La redención de las provincias y la decencia nacional", que la solución del problema nacional solo podría surgir desde el «localismo», esto es, habría que partir de lo local para llegar a un entendimiento de ámbito nacional.

[55] «En efecto, en la España democrática, el estado de la cultura ha sido, en gran medida, equivalente al de la cultura del estado, que la ha subvencionado generosamente y cuyo objetivo principal, declarado de forma explícita y oficial, es, por un lado, la cohesión social y nacional y, por otro, la proyección universal. No hay que olvidar, en este sentido,

que España es un país cuya Constitución especifica que el servicio de la cultura es un deber y atribución *esencial* del estado (artículo 149.2), un estado que se percibe además como en constante necesidad de vertebración y proyección exterior» (Luisa Elena Delgado: op. cit., p. 101).

[56] Cfr. Jorge Luis Marzo: *¿Puedo hablarle con libertad excelencia? Arte y poder en España desde 1950,* Ed. Cendeac, Murcia, 2010, p. 13.

[57] Cfr. Fernando Castro Flórez: "La creación española en la frontera" en *ABC Cultural,* 18 de Octubre del 2003.

[58] Conviene recordar que esa presencia española en el festival de Europalia se produce el año antes de que España se convierta en miembro de pleno derecho de la Comunidad Económica Europea. Ignacio Rupérez, asesor diplomático del ministro de cultura Javier Solana, declaraba que «la importancia de la cultura española en el mundo y la neutralidad relativa, con respecto a la política, del mensaje cultural, facilitan la creación y la consolidación de las relaciones de tipo cultural […] Aparte de los enormes beneficios sociales y políticos que una actividad de esta categoría comporta a la nación […] la política exterior cultural adquiere un directo y sustancial significado económico. […] En conclusión, una política exterior cultural es también una política de conquista de mercados» (Ignacio Rupérez citado en Giulia Quaggio: op. cit., pp. 317-18).

[59] Cfr. Amador Fernández-Savater: "El arte de esfumarse: crisis de la cultura consensual en España" en *Fuera de lugar, público.es,* 14 de Abril del 2011.

[60] Cfr. José Ignacio Wert: "Anorexia patriótica" en *El País,* 21 de Marzo del 2011.

[61] Cfr. Elías Díaz: *De la Institución a la Constitución. Política y cultura en la España del siglo XX,* Ed. Trotta, Madrid, 2009.

[62] «La producción cultural en sí misma representaba, en esta nueva etapa histórica, para las democracias liberales, el contenido privilegiado de una "comunicación", que, desde el interior hacia el exterior del Estado, servía de reflejo y estímulo a la cohesión, a la riqueza, el dinamismo y, en fin, a las excelencias de un modelo de civilización: como se ha encargado de explicar Jim McGuigan, entendida así, la política cultural supone una estrategia formidable de "crecimiento nacional"» (Giulia Quaggio: op. cit., p. 309). Cfr. Jim McGuigan: *Rethinking Cultural Policy,* Ed. Mc Graw Hill, Glasgow, 2004, pp. 62-64.

[63] Se trata de un discurso ideológico que postulaba que se habrían cerrado las deudas de España con la historia que se situaría definitivamente en una dimensión europea y posmoderna: «Es el tiempo donde se corregirían las anomalías de la historia española, la lastrante especificidad de lo hispano» (Germán Labrador Méndez: *Letras arrebatada: Poesía y química en la Transición española,* Ed. Devenir, Madrid, 2009).

[64] Ignacio Camacho habló de una España que era «mejor que la misma España», cfr. "España y España" en *ABC,* 5 de Julio de 2010.

[65] La obra *Nacionalismo doméstico* (2004) de Mateo Maté consiste en una cocina que tiene uno de los quemadores con la forma de la península ibérica. Este artista ha utilizado esa forma territorial para fabricar, por ejemplo, un imán para cuchillos, una mesa, su propia cama de matrimonio o una espectacular casa, con distintas habitaciones construidas en la Sala La Gallera de Valencia en 2011. También realizó con piezas de Exin Castillos la forma de España, incluidas las islas Baleares y las Canarias en la pieza titulada *Medieval* (2007). Cfr. Dennys Matos: "Entre actos heroicos y nacionalismos domésticos" en *Mateo Maté. Actos Heroicos,* Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, 2011, pp. 86-110.

[66] «Un artículo en *El País* de 2010 explicaba la importancia material de la bandera "bien hecha", de producto nacional, frente a las falsificaciones hechas en China que se desintegraban enseguida. Una empresa situada en Colmenar Viejo es la encargada de proporcionar banderas de calidad para todos los grandes acontecimientos oficiales, así como de reparar la enorme bandera que preside la madrileña Plaza de Colón desde el 12 de octubre de 2001. [...] Pero hay otro elemento importante en esta historia de superación empresarial y patriotismo: el dueño de la empresa es, de hecho, un uruguayo que llegó a España sin papeles. Hoy es un ejemplo de empresario emprendedor que solo lleva corbatas con la bandera rojigualda, y ha hecho su fortuna vendiendo patriotismo español» (Luisa Elena Delgado: op. cit., p. 230).

[67] «La ironía, la sátira y el humor sobre los "hechos identitarios" no se encuentran en la alta cultura oficial, sino en la cultura popular o de masas en programas como el humor de *El intermedio,* en la revista *Mongolia,* en la crítica acerada del dibujante Andrés Rábago "El Roto", y en programas como *Vaya semanita* (originalmente un programa creado por la televisión vasca), en *Polònia* (un programa de la televisión catalana). Existen también espectáculos concretos que aprovechan la situación del país para hacer una crítica social y política en clave de humor, como fue el caso de *Yes we Spain*. Este último, creado e interpretado por Carlos Latre, se representó por toda España durante los años 2011 y 2012, esto es, cuando la crisis económica y política ya se había manifestado de forma clara» (Ibid., p. 201).

[68] Luisa Elena Delgado comenta este anuncio en op. cit., pp. 285-6. Íñigo Sáenz de Ugarte señaló, hablando de ese anuncio, que el chorizo es «la reserva espiritual de la Marca España», cfr. su artículo "La resaca melancólica de la España de Campofrío" y "La España de Campofrío nos hundirá en la miseria" en *eldiario.es,* 18 de Febrero de 2013 y 20 de Diciembre de 2012.

[69] La «interpretación" que el PSOE dio al logotipo de Turespaña, el Sol de Miró, merece ser citada en extenso: «No tratamos de atraer al turista solamente por el clima y el sol, sino a través del arte, la historia, la gastronomía y los sitios únicos. Damos a toda la comunicación un tono desenfadado, con ciertos toques de humor y con lenguaje internacional. El nuevo símbolo gráfico que identificará a partir de ahora el Turismo español en todo el mundo lo diseñó Joan Miró […]. El rojo y el negro. La piel y la sangre del toro. El verde y el amarillo. Los colores de España de Norte a Sur. Pradera y sol. Y también fiesta. Eso es lo que sugiere el símbolo de España que Joan Miró nos dejó como legado. Es el Sol. Y es España. Pero también es más que eso. Es un país abierto al turismo. Y este es el manual que nos ayudará a todos a mostrar la España que el mundo todavía no conoce» (Secretaria Particular del Ministerio de Cultura, carpeta "Identificación Turismo Español Joan Miró (Símbolo gráfico)", 1983, c. 81149, citado por Giulia Quaggio: op. cit., p. 328).

[70] Madrid es un importante destino turístico con 14,7 millones de entradas en 2011; de esos turistas 10,11 millones fueron españoles y 4,6 extranjeros.

[71] Juan Benet: *La inspiración y el estilo,* citado en Ignacio Echevarría: "La CT: un cambio de paradigma" en *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española,* Ed. Debolsillo, Barcelona, 2012, p. 29.

[72] En *Le Soir* en 1986 se reproducía una declaración pronunciada por Warhol durante su visita madrileña: «Si no tuviese que trabajar en Nueva York me quedaría aquí».

[73] Rafael Sánchez Ferlosio flagelaba esa proliferación de actos culturales sin sentido, en los que parece que solamente interesaran los nombres aunque propiamente no se hiciera nada de nada: «La extensión del ejemplo del actual Ministerio de Cultura —especialmente por lo que se refiere a la universidad de verano Menéndez Pelayo, su más deslumbrante y escaparatero "peer en botija para que retumbe"—, envidiado e imitado por los departamentos homólogos de los Gobiernos autonómicos, los municipios, los entes paraestatales, bancos, cajas de ahorro o cualesquiera otras instituciones que tengan *presupuesto* cultural, se dirige resueltamente a un horizonte en el que la cultura, y con ella su misma concepción y su sentido mismo, se vea totalmente sustituida por su propia campaña de promoción publicitaria. La cultura quedará cada vez más exclusivamente concentrada en la pura celebración del *acto cultural*, o sea, identificada con su estricta presentación propagandística» (Rafael Sánchez Ferlosio, op. cit.).

[74] «Es como para sospechar si no habrá alguna especie de instinto subliminal que incita a los intelectuales a la condición de borrachines de cóctel, borrachines honoríficos de consumición pagada, para dar lustre a los actos con el hueco sonido de sus nombres, a fin de que se cumpla enteramente la clarividente profecía del chotis: "En Chicote un agasajo postinero / con la crema de la intelectualidad"» (Ibíd.)

[75] «Señorías —dijo Javier Solana en Septiembre de 1986 ante la Comisión Parlamentaria de Educación y Cultura—, no tienen más que salir de casa […] para comprender que la cultura […] ya es una práctica envolvente, totalizadora, en la que se invierte mucho tiempo y mucho dinero, que tiene una trascendencia estratégica e ideológica de primer orden y que abre posibilidades de empleo. […] De tal modo esto es así que nos atrevemos a hablar del Estado cultural como aspiración, y, en parte, como una realidad iniciada. […] Disponemos hoy ya de tales recursos que me atrevo a decir que es posible sustituir el hombre económico por el hombre cultural y es posible que la aspiración al Estado de bienestar sea superada por la del Estado cultural» (Javier Solana citado en Giulia Quaggio: op. cit., p. 331).

[76] La crítica más radical la ha realizado, centrándose en el caso francés, Marc Fumaroli: *El Estado Cultural,* Ed. Acantilado, Barcelona, 2007.

[77] Tal vez tenga sentido releer un pasaje del (delirante) prefacio que escribió Gianni Vattimo para la edición española de *La sociedad transparente*: «Cuántas veces, a la vuelta de seminarios y debates tenidos en Madrid y Barcelona, en Bilbao y en Pontevedra…, se me venía a la cabeza, para reordenar tantas impresiones, hacer una paráfrasis del título (uno de los títulos en proyecto) del gran escrito de Benjamin: *Madrid capital del siglo veinte* —igual que París para Benjamin era la capital del diecinueve—. Durante los últimos años cuando menos, y quizá también porque la democracia es todavía relativamente joven en este país, España, mucho más que París o Londres, y hasta puede que Nueva York in-

cluso, ha sido efectivamente, el lugar ideal donde se han dado cita todas las aventuras intelectuales de Occidente» (Gianni Vattimo: *La sociedad transparente,* Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 67).

[78] El último capítulo del libro de Giulia Quaggio se titula precisamente "Beatería artística" y comienza analizando el manifiesto "Por el cambio cultural". Cfr. op. cit., pp. 265 y ss.

[79] En buena medida, esa imagen de Europa ha sido siempre *crítica*. «La idea de Europa como unidad distintiva es posclásica. Es una creación de la Edad Media. En su concepción más general, puede describirse como un resultado de colapso del universalismo que caracterizó al Imperio romano. [El Imperio carolingio] no fue un "punto de partida", sino una conclusión […] era necesario que colapsara el Imperio carolingio para que Europa cobrara existencia. Desde entonces, la unidad de Europa solo podía significar la articulación —no la supresión— de la diversidad regional arraigada» (Geoffrey Barraclough: *European Unity in Though and Action,* Oxford, 1963, pp. 7, 12 y 13).