

Archivo F.X.:

La ciudad vacía.

Comunidad.

Wandlung

Despejado el terreno, los alrededores de Can Gorgs parecían tranquilos. Desde la puerta de la finca podía otearse toda la zona, ver quién entraba y salía, vamos, las labores propias de la vigilancia. Delante de la casa el horizonte, detrás nos protegía un bosque de pinos, uno de los pocos que durante aquella guerra no habían llegado a arder. Aquello parecía tan alejado del mundo. Protegiéndose del sol, la guardia le había tocado a la puerta de la torre, al amparo de su larga sombra. Lo habían dejado allí los compañeros que recorrían la zona embargando campanarios o descolgándolos abruptamente de las capillas que masías y haciendas abandonadas solían utilizar para llamar a la oración privada o para anunciar los distintos momentos del trabajo diario. Eran gentes de Sabadell y Terrassa, ciudades que ya habían dejado sin campanas y casi sin iglesias, haciendo las labores que el sindicato les había encargado, buscar todo el metal necesario para reforzar la industria de guerra. Básicamente su trabajo consistía en transformar la utilidad que el viejo orden había consignado para bronces, hierros y otros metales. No había dinero así que su juego no necesitaba de ningún intercambio. Recogían campanas, candelabros, copones, crucifijos, báculos y varas para distintos ornamentos, siempre de metal. Las campanas se habían convertido en

el material más reclamado, por aquel retruécano simbólico que se recitaba en tiempos de paz: fundir cañones para hacer campanas. Ahora le dábamos la vuelta. Eran otros tiempos, tiempos de revolución, pero hasta donde sabemos más que cañones eran camiones los que salían del fundir aquella metalúrgica sagrada. Nuestro comité actuaba en toda la comarca del Vallés. En Viladecavalls habíamos estado, también en Matadepera, Ullastrell y Castellbisbal, y ahora estábamos peinando los alrededores de Sabadell. Nosotros sólo alcanzábamos a montarlo todo en unas camionetas que lo transportaban a una fundición de Vic. Nuestro amigo, del que nadie ha dejado nombre alguno, se entretenía jugando a dados contra la pared. La monotonía de la escena la acrecentaba el calor del verano. Cada vez que los dados escapaban de la zona de sombra del portal, brillaban, resplandecían y, de lejos, parecían señales de que allí había alguien apostado. Eran dados de plata, los habían arrancado de una cruz de pasión abandonada en la capilla de Becket, en el conjunto de iglesias de Sant Pere en Terrassa, desde donde arrastramos también algunas campanas. Fue el día de la visita del periodista francés Tristan Tzara cuando nos ordenaron dejar la campana de Santa María, que quedaba para anunciar las horas de apertura y cierre de lo que ahora el pueblo había convertido en un museo. Los tres dados los guardaba ahora, jugando a perder el tiempo. Su incorporación a la milicia había sido reciente –él mismo fue quien encontró la campana de la carretera de Rellinàs–, no estaba en el sindicato tampoco había sido faista, así que le resultaban, cuando menos, oscuras las recomendaciones contra las tiradas de dados, los juegos de cartas y otros entretenimientos que les hacían descansar del duro trabajo diario.

Estaban las arengas del compañero Espartacus Puig. Los pasquines impresos no dejaban lugar a dudas sobre las intenciones del Bando. También eran claros los anuncios en la radio. A Fortián Matabosch le habían cerrado la fundición de la Rambla de Egara por aceptar material del pillaje en huertas y masías de la montaña. El comité de Terrassa había abogado por la abolición de las barajas de cartas y las Juventudes Comunistas de Sabadell hacían polvo cualquier juego de dados incautado. Hasta un compañero, comunista y de Barcelona, los había increpado –después de perder todo su dinero, claro– acusándolos de capitalistas, hasta facciosos los había llamado. De

Carles sí nos ha quedado el nombre. Carles Mas dirigía la partida cuando tomaron el juego de dados. Venía de los "Chiquillos" de Pedro Alcócer y como era el más ilustrado, actuaba de jefe político y en varias ocasiones les había arengado sobre el preciso uso que había de darle a esos dados. Instrucciones del sindicato, decía. Nada de perder el tiempo. Ni momentos de ocio ni ganancias extraordinarias robándole a los compañeros el tiempo de trabajo. En el mismo tajo, cuando había que decidir si era esa o esta otra iglesia la que se asaltaba o si aquella casa de campo era en la que había que descolgar las campanas, entonces se daba uso a los dados. Eran los libertarios, también las gentes de la Patrulla del Lino actuaban así y no llevaban números al juego. Se contaban historias de que habían resuelto más de un fusilamiento por el mismo procedimiento de los dados, pero él no fue nunca testigo, no podía constatarlo. Joaquín, que estaba con ellos desde julio del 36 se lo había contado, "al menos cuando se trataba de curas la cosa se echaba a suerte". La historia daba miedo oírlo, tanto como el origen de aquellos dados: estaban en la cruz porque habían servido para que los soldados se jugaran a suertes las propiedades del señor al que habían ejecutado. Había que tener cuidado con todo lo que se contaba entonces, nada parecía ajeno a la propaganda. La inquietud no lo abandonaba y esa suma de cuentos e invenciones servían ahora para cargar de más su suerte en cada tirada de dados. Por eso nuestro protagonista además de perder el tiempo sabía lo que se estaba jugando.

Hasta aquí la reconstrucción de la escena según los relatos de Miquel Mestres y Joaquim Matarrodona, la cronología recogida en *Terrassa 1936-1939. Tres anys difícils de guerra civil* de Baltasar Ragon, las crónicas de los diarios *El día* y *Vida Nueva*, los testimonios de Benjamin Péret y Mary Low. También existen una serie de películas producidas por el sindicato anarquista CNT entre 1936 y 1939, especialmente *Barcelona trabaja para el frente* de Mateo Santos y fragmentos de la que podía ser *El acero libertario* de Ramón de Baños, que han servido para armar este relato. El hallazgo en el Instituto Internacional de Historia Social de Amsterdam de la secuencia de fotografías n. 279 hasta n. 296 –actualmente depositado en la Fundación Anselmo Lorenzo en Madrid–, perfectamente ordenadas en lógica secuencia aunque de procedencia diversa, desde la recogida de campanas hasta que sale de fábrica el objeto

nuevo, sin que haya podido averiguar su utilidad, si fue usada en alguna publicación o exposición de propaganda, fue el inicio de estas pesquisas. Acabando de redactar estas líneas se me vino a la cabeza el libro *Sobre el juego* de Javier Echeverría, pretexto del que este relato podría ser mera ilustración. El cuento de Kafka "El rechazo" –una fábula sobre el poder a partir de la descripción sumaria de un juicio, de resultado siempre negativo, que se desarrolla en una remota aldea– es central a la hora de entender la noción de juego que mantiene el autor del libro. Las conclusiones, de las que paso a copiarles algunos fragmentos, conviene tenerlas presentes a lo largo de este razonamiento: "Todo preconiza el mantenimiento del vacío, de la inexistencia personal del Señor del juego, del ateísmo del propio Dios, como la forma más adecuada para que los jugadores sigan creyendo a pies juntillas en el interés de los juegos que engendran mayores capitales... . El Señor del juego es remitido a un más allá lejanísimo cuyo más mínimo rebuzno o mensaje, por lo mismo, pasará a ser la Buena Nueva automáticamente, por huero que sea su contenido si se le compara, por ejemplo, con el chascarrillo de cualquier parroquiano en una taberna. En último término, el Señor del juego está determinado por la totalidad, por el pueblo que le vota y le bota. Cuanto haya de imagen y de poder personal será siempre por delegación, o quizás alternando épocas de dictadura y de democracia, por aquello de diversificar la estrategia y de que todos queden contentos. No en vano el pueblo llano sigue a favor del catolicismo frente al protestantismo, no desdeña las estatuas en los templos –Parlamentos– ni el ritual misterioso –consenso, negociación– en la lengua ininteligible –programa económico–, frente a la falta de imágenes y el vacío en los templos, en el ceremonial y en el lugar del poder".

Así, este fragmento del texto de Javier Echeverría funciona para nuestro relato tan bien como para el cuento de Kafka, o mejor aún, si entendiéramos como juego no las posibilidades de funcionamiento que tiene el mundo, sino, explícitamente, su lado más lúdico y azaroso. Porque en este "juego" de lo que se trata es de la interferencia entre "juegos". Echeverría en su libro recurre a Marx, más explícitamente a los fragmentos de *El Capital* sobre "Cómo se convierte el dinero en capital" para enfrentar su teoría del juego con el discurso predominante de su época, unos años ochenta que todavía resistían en Marx la

contrarrevolución conservadora que nos iba a asolar. El "señor" del cuento de Kafka es todo y es nada o, con las palabras que utiliza el propio Echeverría, "siendo católico al máximo, es protestante". En nuestro relato asistimos a un juego más propio, en manos de parroquianos de cualquier taberna. Por eso, se trate de un juego de cartas o de un juego de dados, estamos ante un relato que, paradójicamente, ocurre en uno de esos momentos de la historia en que esta misma historia queda abolida. O por seguir las palabras de Javier Echeverría, un momento en el que "han sido cancelados todos los juegos".

Convendría entender bien estas palabras. Esta idea de situar nuestro relato en un momento en el que se ha suspendido la historia no debe entenderse en términos apocalípticos. No se trata del juicio final. Puede ser un juicio al capital pero no el Juicio Capital. Me refiero a la importancia del tono, de la voz que sabe que además hay otras voces. Reclamaría el debate que acompaña últimamente las traducciones de Kafka al castellano. Se trataría de entrever sobre todo a un "humorista" y no a un "existencialista". Los que no sabemos alemán no tenemos que recurrir a las nuevas ediciones de la Galaxia Gutenberg. Podemos conformarnos con releer nuestras viejas traducciones con esos otros ojos: ¿borrar *La metamorfosis* y reponer *La transformación* para su célebre relato?

Ésa es una de las opciones que nos propone Enrique Llovet, quien defiende esta posición más ligera aunque no menos grave. Borges había sopesado ya esa posibilidad optando por la reminiscencia clásica de "metamorfosis" frente al tono industrial que acompañaba a "transformación". Recordemos nuestro relato. Recordemos también una acción de Joseph Beuys en la Documenta de Kassel de 1982. Su título *Wandlung* podría dudar también entre las dos traducciones, "transformación" o "metamorfosis". En lo sustancial se trata de lo siguiente: una reproducción de la corona del zar Iván "El terrible" donada para el fondo económico de su proyecto de "7.000 robles", es desmontada pieza a pieza, fundido el oro en un molde en forma de liebre de los que se utilizan para dulces de chocolate, igualmente la pedrería y las perlas fueron guardadas en tarros para caramelos de los que se exhiben en cualquier confitería. Debajo de este tesoro de "juguete" puede leerse la siguiente leyenda escrita por el propio Beuys: "Todo

depende del carácter térmico del pensamiento. He aquí la nueva condición de la voluntad". Siempre he reclamado una lectura "humorística" de Beuys, una condición necesaria para soportar sus afectaciones místicas, o mejor aún, la devolución de este misticismo a su condición originaria de gag, como tan bien supo ver Giorgio Agamben, "gag, en el significado propio del término, que indica sobre todo algo que se mete en la boca para impedir la palabra, y después la improvisación del actor para subsanar un vacío en la memoria o una imposibilidad de hablar". Podríamos atender la vía exotérica, una relación alquímica, una operación metafórica trascendente y acabar traduciendo la acción de Beuys por la palabra "metamorfosis" por mucho que se invierta el proceso y el oro acabe aquí convertido en infantil chocolate. Las apreciaciones de la condición térmica del pensamiento en la escritura de Beuys son demasiado vagas para algunos mistificadores, demasiado obvias para el lector más atento. Responden casi siempre a lo propio de un manual infantil de Ciencias Naturales: el calor transforma. Como en los documentales didácticos que cantan la épica de la industrialización.

Como en las mencionadas películas *Barcelona trabaja para el frente* o *El acero libertario*, o en esa otra película libertaria, *Madera*, en que asistimos a todo el proceso que va desde la tala del árbol hasta la construcción del mueble rústico, como si se tratase de un proceso revolucionario, alentados por el mismo calor vegetal del que tantas veces hablaba Beuys y que, en este caso, el operador José Baviera prefiere remitir con cierta obviedad al carbón vegetal.

En el MNACTEC, Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya, de Terrassa, estas secuencias formarían parte de la sección didáctica dedicada al *Homo faber*. Colocar allí la secuencia de fotografías del *Wandlung* de Beuys tendría un efecto humorístico, el mismo que conseguiríamos al poner la secuencia fotográfica de la CNT a la que estas líneas se vienen refiriendo. Morfológicamente se trata de lo mismo. Las variaciones son suficientes para que su combinación nos sirva para formular preguntas que rompan esa cadena natural con las que siempre se nos presenta al trabajador *Homo faber*. Los elementos extraordinarios son los "juguetes" y las "campanas". También el lugar de la cadena de trabajo

en donde aparecen, la liebre de chocolate y los caramelos del artista al final mientras las campanas, incautadas a la iglesia, aparecen al principio de la secuencia libertaria. Ordenando la secuencia un amigo me propone el esquema siguiente: campanas-Íván el terrible-juguetes, o sea, sociedades agrarias, capitalismo y espectáculo. Demasiado sencilla esta transformación por más que sepamos que la ira que muestra Guy Debord en muchas de sus observaciones de *La sociedad del espectáculo* fuera anticipada con alegría por Johan Huizinga en su *Homo ludens* muchos años antes.

Pero no se trata de renovar los distintos juegos al modo que lo hace la gran Historia. Se trata más bien de mantener una pregunta, una perturbación. La misma que en nuestro relato causan los dados cuando se enfrentan a la épica de la construcción libertaria de una nueva sociedad. Unos dados, una tirada de dados que estaba ya implícita en la imagen tintineante y juguetona propia de las campanas. ¿Puede ser ésa la razón de que esta secuencia, indudablemente destinada a la propaganda, no se usara nunca?

No es verdad, hubo un cambio de política, la República no podía seguir dando una imagen bárbara y hostil para con la Iglesia y la cultura... todas estas razones se pueden argumentar en su contra. Si hasta la Iglesia que llegó a visitar Tristan Tzara se había transformado en un Museo que salvaguardaba los tesoros de la vieja cultura, construidos todos por el mismo "pueblo" que ahora se alzaba en armas, según rezaba la propaganda revolucionaria. En los valles del Pirineo los viejos anarquistas querían sustituir las campanas de ermitas lejanas por el aullar de sirenas similares a las de las nuevas fábricas. Es esa perturbación, ese trasvase de significados que no llega a concretarse en pregunta alguna, es esa incongruencia del interrogante que se abre y se cierra con exclamación lo que nos interesa. Ésa es la profanación que nos atrapa en este grupo de imágenes y no el hecho de que fueran arrancadas de capillas de masías e iglesias. Lo que perturba esta secuencia épica, la presencia de las campanas al principio de la cadena, que la invalidan ante nuestros ojos como construcción con la que efectuar canto al trabajo alguno. Esta "transformación" ante los ojos canónicos del Marx de *El Capital* constituye un escándalo, el mismo que la acción de Beuys provocó entre las filas de la izquierda radical, ¿cómo puede reducirse la revolución a un mero juguete?

Cuando en el *Archivo F.X.* se asocia la secuencia de fotografías de la CNT con la *Wandlung* de Beuys no se trata sólo de poner en paralelo dos relatos, dos discursos que bien puedan complementarse. Se trata más bien de lo contrario, de hacer chocar dos campos semánticos distintos por mucho que a nuestros oídos puedan sonar igual. Por eso cuando tratamos de activar esta ficha, de ponerla en movimiento para que desparrame sus distintos significados, buscamos una herramienta que pueda reactivar esta operación lingüística. La aparición de los juegos de dados en el relato de los anarquistas de las comarcas del Vallès parecía el mejor de los instrumentos. Hasta qué punto esta aparición del azar se contenía en la propia secuencia de las imágenes o, por el contrario, es fruto de un delirio paranoico es cosa que ahora no vamos a considerar. Al tiempo que realizaba esta investigación estaba trabajando con Gonzalo García-Pelayo y sus diversos sistemas para ganar en los juegos de azar y también pude contemplar *Arte y utopía. La acción restringida*, la exposición y tesis de Jean-François Chevrier que colocaba a Mallarmé en el punto de partida de un particular recorrido por el arte moderno. Podríamos decir que su *Un coup de dés* funcionaba en la historia del arte moderno del mismo modo que las campanas en el relato de nuestra secuencia fotográfica.

A menudo al leer la “tirada de dados” de Mallarmé se pone todo el énfasis en señalar los vanos del papel, los espacios en blanco. Ya saben, como dijo Marcel Broodthaers, “inventa inconscientemente el espacio moderno”.

Y exactamente lo que inventa es el vacío moderno y no solamente por la obviedad visual de construir un poema haciendo notar los espacios en blanco aquellos en los que falta la escritura, como silencios de la partitura musical. La obsesión de la tirada de dados persigue a Mallarmé desde lejos y es transparente en su *Igitur* –un drama experimental más plenamente simbolista, más “metamorfosis” que “transformación”– donde el juego tiene lugar entre tumbas, invocando claramente a la nada. Lo que inventa ya Mallarmé, tan temprano, es el vacío moderno y en éste, un único consuelo, la posibilidad de habitarlo en manos del azar, la posibilidad de jugarlo. El propio título es un juego –“una tirada de dados jamás, nunca, abolirá el azar”– de palabras y los sintagmas

situados antagónicamente al principio y al final de la frase vienen a ser lo mismo. Advierto, ocurre igual en la *Wandlung* de Beuys donde la plusvalía del tiempo ha acabado identificando la corona del zar y los juguetes. Del mismo modo la secuencia fotográfica anarquista en la que acaban identificándose las campanas con la boca metálica de la propaganda. No podemos olvidar que el poema de Mallarmé fracasa, relata literalmente un naufragio, el intento de "transformación" de la sustancia del poema, de la idea, acaba golpeándose contra las rocas y disuelto en espumas. Bien lo comprobó Duchamp, que estaba en su estela, con aquellas *Obligaciones para jugar en la Ruleta de Montecarlo* –"ni ganar ni perder, mantenerme a flote en el naufragio"–, con las que pretendía más bien jugar un rato en la nada que hacer saltar la banca de los monegascos.

Al contrario, Gonzalo García-Pelayo –junto a Juan Luis Moraza, el único artista español que se ha tomado en serio el asunto de los juegos de azar– desarrolló durante los años noventa un sistema de juego con el que hizo saltar la banca de casinos en todo el mundo. El método parte de la certeza material de que el azar no existe. Puesto que la ruleta, las monedas o los dados están físicamente contruidos de madera, metal o marfil, es materialmente imposible que sean perfectos y ese pequeño defecto que puede dar una tendencia en el resultado final es el que hay que localizar. La ayuda de la informática moderna para acelerar los cálculos hizo el resto. El azar no existe, se trata simplemente de probabilidades que la técnica nos permite hoy día calcular, más o menos, fácilmente. En su libro *La fabulosa historia de los Pelayos* da cuenta del método y de su aplicación a lo largo y ancho del mundo. Ninguna imagen del capitalismo moderno me parece más exacta que la que se desprende de la lectura de este libro: el clan familiar de los Pelayos jugando en varios casinos de Europa mientras en un hotel de París, Gonzalo como jefe del clan, recibe datos vía móvil o Internet, efectúa todo tipo de cálculos informáticos a la espera de descubrir cierta tendencia en el azaroso mundo del dinero en los casinos de medio continente y una vez averiguado el punto, se dirigen todos a apostar en esa precisa ruleta hasta ganar, incluso hacer saltar la banca. No hay mayor artista –como dice Slavoj Žižek, por "sobre identificación"– para desvelar cuáles son las reglas de transformación y metamorfosis de los capitales dinerarios al día de hoy,

aquello que Marx estudiaba de cómo se convierte el dinero en capital.

Es esa condición materialista, física, lo que más me interesa de la práctica García-Pelayo. “Esta moneda –me decía Gonzalo– puedo lanzarla al aire miles de veces, pero nunca será azaroso el resultado a cara o cruz, antes de la tirada quinientos puedo averiguar la tendencia y así, en un juego a mil tiradas estoy en condición de ganar, sabiendo el lado que aparecerá más veces y es que, el aluminio con que está fabricada, la distribución de pesos según el relieve del dibujo, el pulso del brazo que la lanza, todos son factores que pueden ser perfecta y fácilmente determinados”. La discusión de hecho tiene su trasfondo en las polémicas de la física moderna. A un nivel folletinesco se trata de la respuesta que dio Einstein al “Principio de Incertidumbre” de Heisenberg, “Dios no juega a los dados con el universo” y la respuesta que le dio a éste el científico nazi Neils Bohr: “Deja de decirle a Dios lo que tiene que hacer”. Son chascarrillos bastante conocidos y lo que me vuelve a interesar de nuevo de la propuesta de García-Pelayo es cómo arrastra estas discusiones de ideas –y volvemos a Mallarmé– hasta el mismo suelo: “Una vez creí en la posibilidad del dado perfecto más allá de su expresión matemática y estuve en Palo Alto y me lo explicaron bien, me enseñaron incluso los aparatos con que conseguirlo, después, durante la comida, me hablaron de que el problema surgía al tirar esos dados, a mí que no bebo, se me ocurrió compararlo con el escanciado del vino y les pareció un ejemplo acertado, es en la imperfección del dado donde se dan todas las posibilidades del juego”.

Así, la apertura del mundo moderno que descubre Mallarmé, que el juego del azar deja al descubierto un mundo vacío, sin dios, vano y banal, no es lo más interesante de su herramienta. Es el propio juego que propone como solución para que, idealmente, nos permita sobrevivir en un mundo vacío, el antagonismo entre la tirada de dados y el azar, es aquí donde encontramos la herramienta. García-Pelayo juega a los dados, no hace prácticas de azar y es en esa operación donde es posible la “transformación”, sea el *Wandlung* de Beuys o el programa fotográfico anarquista.

Y es que García-Pelayo está en el camino de Baudelaire por situarlo, de alguna manera, con respecto a Mallarmé. En su escrito *El azar en Baudelaire* Walter Benjamin viene a dibujarnos con exactitud lo esencial de nuestro relato,

la asimilación moderna entre trabajo y juego de azar: "Pero de lo que desde luego no carece es de la futilidad del vacío, de la incapacidad para consumarse inherentes a la actividad del obrero asalariado en una fábrica. Incluso sus gestos, provocados por el ritmo del trabajo automático, aparecen en el juego, que no se lleva a cabo sin el rápido movimiento de mano del que apuesta o toma una carta. En el juego de azar llamado 'coup' equivale a la explosión en el movimiento de la maquinaria. Cada manipulación del obrero en la máquina no tiene conexión con la anterior, porque es su repetición estricta. Cada manejo de la máquina es tan impermeable al precedente como el 'coup' de una partida de azar respecto de cada uno de los anteriores; por eso la prestación del asalariado coincide a su manera con la prestación del jugador. El trabajo de ambos está igualmente vaciado de contenido".

Se trataría de retener ese gesto, de repetirlo como herramienta. Como Benjamin repetirá a lo largo de su texto es el gesto por excelencia en el mundo moderno, un gesto insatisfecho, incómodo, vacío. Un gesto que se repite, escribe Benjamin: "Empezar siempre de nuevo y por el principio es la idea regulativa del juego (y del trabajo asalariado)". Así, cuando con Mario Berenguer empecé a trabajar *El Solitario*, una versión del juego informático que repite el solitario de naipes de la baraja, como una aproximación primera a la ciudad vacía, a sus formas, a su perímetro, a su morfología, no estaba haciendo otra cosa que aplicar lo aprendido en *Wandlung*, la ficha del *Archivo F.X.* que daba lugar a la reconstrucción de nuestro primer relato.

El hecho de que las fotografías de edificios y elementos arquitectónicos usados en el artificio informático sean imágenes de Ciutat Badia es parte de este trabajo. Cuando desde el *Archivo F.X.* comenzamos esta aplicación formulamos algunas condiciones para el experimento. La ciudad vacía sobre la que dibujaríamos nuestro ensayo no debía tener una historia coincidente arqueológicamente con el período histórico sobre el que el *Archivo* realiza sus investigaciones sobre iconoclastia. Es decir, una ciudad nueva en el sentido de que hubiese desarrollado su historia después de 1945. El hecho de que Badia del Vallès, actual nombre de Ciutat Badia, comenzase a proyectarse en 1964 y el hecho de que sea el municipio independiente más joven de todo el Estado español empezaban a desplazar nuestras condiciones desde el terreno de lo casual al discurso de lo causal. Otras características como son su

disposición perimétrica en forma de Península Ibérica, su callejero compuesto de localizaciones geográficas peninsulares, su condición originaria de ciudad dormitorio habitada totalmente por emigrantes, las características comunales de sus viviendas en su totalidad de carácter social, el comunitarismo exacerbado de sus gentes que le otorga el mayor porcentaje de asociaciones vecinales a nivel nacional, etc., etc., comenzaron a perfilar a Badia como el lugar más apropiado para nuestro ensayo. Todo apuntaba a que la Ciutat Badia podía convertirse en la gran metáfora de la "ciudad vacía" que queríamos ensayar. Y lo que era más importante, la capacidad metonímica de Badia es tal que podíamos superar el estrecho corsé que para nuestros trabajos suponía la metáfora. Más allá, podíamos deslizarnos a través de un discurso crítico para con el silogismo metafórico, la tautología de representaciones, la aliteración de símiles que una ciudad como ésta podía suministrar, un discurso que sólo podemos calificar como paranoico. Muchas veces se ha hablado del *Archivo F.X.* emparentándolo con la crítica paranoide ensayada por Lacan o por Dalí. Algo de eso hay, desde luego, en cuanto a ensayar una crítica sobre lo paranoide, esa condición general que han alcanzado las artes visuales al día de hoy. Pero también tenemos otras escenas: cuando llegué en primera visita oficial a Badia, acompañado por Noemí Cohen, visitamos a los responsables de las asociaciones vecinales de Badia, su sede era compartida con la funeraria municipal que se encontraba a la compra de espacios en los cementerios de poblaciones cercanas por carecer Badia de uno propio; el secretario de la asociación que nos recibió a la puerta, a la vez que hacía de portero de la misma, compartía estos cargos con la venta de lotería por una minusvalía que padecía. Por supuesto que antes de entrar compré un par de boletos de lotería y toda la conversación que siguió sobre un pasado de luchas vecinales y justas reivindicaciones de vivienda quedó eclipsada por esa imagen primera. Una imagen de un presente congelado entre la asistencia social y la lotería. Cuando empezamos a localizar fichas del Archivo que nos proporcionasen herramientas para nuestro ensayo buscamos, entre las localizaciones más próximas, apoyos narrativos con los que empezar a urdir la trama crítica que convirtiéndose a Badia en caudal de ejemplos de nuestras demostraciones sobre la ciudad vacía. El Can Gorgs-todavía en pie en Barberà del Vallès- de nuestro relato no es otra que la masía principal de la familia Sanfeliu, en cuya finca se asienta ahora el noventa por ciento del

suelo de Badia. Los alrededores por los que circula el relato deben de corresponder más o menos a la zona del Vallès que ocupa hoy Badia. Nuestros informadores residentes en Terrassa o Sabadell, en Barberà o en Ripollet pueden considerarse vinculados de alguna manera a Badia. El portal número siete de la avenida Cantábrico que aparece en *El Solitario* no es otro que el de la casa donde vivieron los hijos de Carles Mas, uno de los protagonistas de nuestro relato. Las grabaciones en los bares Alhambra o La isla también proceden de las conversaciones con Joaquim Matarrodona y Miquel Mestres, mientras intentábamos ajustar notas históricas con los recuerdos fugaces de aquellos dos hombres, las pérdidas auditivas propias de la edad y el ruido del ambiente provocaban un tiempo marcado constantemente por el murmullo de las máquinas tragaperras. Eran nuestro reloj, lo que provocaba las más de las veces que se asintiera ante todos nuestros datos, incluso creo que aquellas máquinas colaboraron en la invención de más de un dato, corroboraron más de una historia para que encajara perfectamente en el juego de nuestro relato.

El historiador del arte Ángel González García dejó escrito que la única posibilidad de acontecimiento que tenía el arte moderno pasaba por una reunión de amigos, a ser posible en un bar, un almuerzo, una cena o simplemente unas copas con las que dejar constancia de algún relato, afectos, comunidad. En un momento en que las posibilidades primarias de la comunicación están siendo colonizadas por el mercado de trabajo, mercantilizadas, capitalizadas por algo que va mucho más allá del "general intellect" que entrevió Marx, colonización que, desde luego, ha encontrado el camino allanado por esa avanzadilla que son las prácticas no objetuales del arte. Las mismas prácticas también nos brindan las herramientas con las que intentar resocializar esos capitales afectivos, esos vínculos de la comunicación y el lenguaje que ahora nos están expropiando. En un momento en el que la industria se desplaza y nos pone a trabajar cuando pedimos un café o mientras observamos una lista de tapas en la sombra de un bar. En esos momentos –también los mismos momentos en que realizábamos en los bares de Badia las grabaciones de audio– apreciábamos como nunca el encabalgamiento de la llamada de las tragaperras mientras nuestro contertulio intentaba tararear *La Santa Espina* o el alto volumen de la retransmisión deportiva hacía confundir

en la mente de nuestros amigos *El himno de Riego* con *María de la O*. Algunas de estas secuencias, perdidas ya para siempre, las hemos añadido a las cintas a base de fondo de laboratorio.

Las comunidades de la antigua Grecia, aquellas que nos transmitieron el imaginario democrático conocían bien las reglas del azar. Los magistrados eran elegidos a suerte, por el sistema de las habas. Se disponía de unas habas blancas y otras negras y según el haba que la persona sacase de la caja obtenía o no el cargo. Era una forma de eliminar toda influencia de las personas ricas y las posibles intrigas. Eliminado el azar, las imágenes de nuestra sociedad democrática nos remiten a las dos imágenes que convocaba el texto de Javier Echeverría mencionado arriba.

Por un lado el rostro huero, irrepresentable del Señor del juego, que no puede tener cara, figura ni contenido debido al terror a la absoluta disolución de sus argumentos, a la desfiguración de las imágenes, al despedazamiento de las unidades apolíneas, a la experiencia del caos como azar, que es todo porque no contempla la exclusión de ninguna posibilidad. Así, su representación en el juego onanista de *El Solitario*, imagen exterior de un rostro impenetrable. Y por el otro lado queda el chascarrillo de cualquier parroquiano o parroquiana en una taberna cualquiera. Tenemos así, las grabaciones de los bares, orgiástica transmisión de la comunidad en que vivimos, interiores sin representación, sin imágenes, política todo.

**La primera versión de este escrito aparece en la publicación *Archivo F.X.: La ciudad vacía: Política*, editado por la Fundació Antoni Tàpies. La versión en inglés de este texto puede consultarse en las difusiones web y en papel de este boletín.