

En fuga hacia Un mundo feliz

Santiago B. Olmo

El trabajo de un artista es mucho más que sus imágenes y muy frecuentemente conduce a establecer una reflexión sobre las ideas que circulan y construyen la realidad vivida cotidianamente. Abordar críticamente en su conjunto una determinada obra presupone hablar también de lo que hay detrás, de lo que la sostiene como marco y contexto, y de las cosas que sugiere desde aquello que silencia.

José Luis Santalla pertenece a la generación que, iniciando su trayectoria en los años ochenta, ha utilizado la fotografía como una herramienta versátil y dúctil, en una exploración imaginativa de sus posibilidades narrativas.

En su trabajo las series se han sucedido como una búsqueda de posibilidades límite. Pensemos en aquellos trabajos en los que la fotografía se acerca al dibujo o a la acuarela en paisajes de carácter onírico (*Manipulaciones*, 1986) o en los que la duplicación, desde la introducción de la idea del espejo, genera espacios posibles para la imaginación (*Dípticos*, 1989).

Por otro lado muchas de sus imágenes han tendido a construir alegorías en las que los objetos adoptan un significado y un uso diferente, en una clara depuración de líneas narrativas que provienen de una cierta óptica surrealista y que podrían definirse como foto-poema visual. Una perspectiva de actuación que ha alcanzado el estatuto de estilo especialmente en la obra de Chema Madoz.

Sin embargo, la obra de José Luis Santalla se ha decantado más por desarrollar un discurso de fragmentación estilística que le permitiera una versatilidad narrativa desde la cual abordar temas concretos, tensiones y contradicciones. La oscilación entre lo inerte y lo animado tiende a dotar de vida propia a los objetos, pero también a los fragmentos e incluso a los paisajes: se trata de una forma de relato simbólica y alegórica que en las últimas series se transforma en una forma de reflexión sobre el mundo y la realidad.

Precisamente es a partir de sus últimas series, *Un mundo feliz* y *Fugas*, cuando su trabajo adquiere un espesor más denso, ligado a una meditación sobre los valores y los modelos en la sociedad contemporánea.

El proceso de ambas series plantea en su base la ficción de animar los simulacros de valores y modelos de conducta, en la primera serie, y vaciar de presencia humana los fragmentos corrientes de vida cotidiana, en la segunda, para de este modo establecer un relato que se articula encadenado como en una novela episódica. Presencia y ausencia se transforman en los ejes nucleares de un relato visual abierto a múltiples interpretaciones.

Para comprender este desarrollo de la obra de Santalla es preciso clarificar la evolución del sistema de valores y la construcción de los nuevos modelos del cuerpo, lo que permite en último extremo contextualizar las preocupaciones de varias generaciones de artistas que, de un modo sutil pero tremendamente incisivo, han enfrentado críticamente las fracturas de los valores en la sociedad actual.

Durante gran parte del siglo XX los valores, es decir, las ideas rectoras y los símbolos de la sociedad y de la cultura, tuvieron preferentemente una expresión escrita, se plasmaron en ideas y en su forma más elaborada en discursos ideológicos, desarrollando un voluminoso cuerpo en el que la literatura reordenaba y codificaba los elementos más esenciales. Los

valores respondían a un código situado entre la ética individual y una difusa idea del bien común, sobre el que planeaba el peso de la pureza de lo utópico como su proyección de futuro, como un marco ideal de superación de los problemas del presente y como un bastión de resistencia frente a las perversiones y tentaciones autoritarias o totalitarias del poder constituido. El canon, de este modo, había de residir en los escritores, como una avanzada de resistencia y de reserva moral. El texto predomina sobre la imagen porque los discursos aún se fundamentan en las ideas y en el rigor del pensamiento humanista de la solidaridad, la justicia, la igualdad y el progreso. El sistema de valores se construye como una forma de resistencia de la cultura humanista y se enfrenta a una dicotomía entre los valores pragmáticos de la razón de estado (la lógica económica y la supervivencia de un aparato productivo ligado al mantenimiento de estructuras sociales con tipologías muy definidas y marcadas, desde el trabajo a la familia, la nación o la colectividad) y los valores supremos de una humanidad en lucha por un futuro mejor que liquide desigualdades y asegure la dignidad, intentando establecer, más allá de una síntesis, un equilibrio dentro de una cierta armonía.

Se trata de una utopía literaria y filosófica encarnada por figuras tan dispares, pero a la vez tan contundentemente coincidentes, como Hannah Arendt, Elías Canetti, Thomas Mann, Ernst Bloch, Jean Paul Sartre, Walter Benjamin, Primo Levi, Paul Celan y muchos otros, que tienden a definir y redefinir la condición humana.

El efecto demoledor y destructivo de la II Guerra Mundial, con sus secuelas de horror infinito de los campos de exterminio del nazismo y el gulag soviético, marca los valores del siglo XX como un reto y determina una reconstrucción del humanismo desde una redefinición de la utopía. Sin embargo, como respuesta a las perversas utopías ideológicas del siglo, alrededor de los años 40, en la postguerra mundial, va tomando cuerpo, primero en los Estados Unidos y más tarde en el resto del mundo capitalista, lo que sólo recientemente se ha definido como utopía tecnológica, consistente en una visión materialista y consumista de la realidad y de sus valores. Es justamente a partir de la organización y expansión del consumo como solución de los problemas sociales y políticos, cuando el sistema de valores empieza a conformar un cuerpo de imágenes cada vez más pregnante y definido, en el que las tipologías se encarnan en apariencias y poses vitales más que en actitudes o en principios éticos.

El paso de la literatura a la imagen como reflejo del sistema de valores adquiere una particular contundencia con la respuesta del Pop-Art, que reivindica el objeto comercial y la imagen publicitaria, a las tensiones existenciales del Expresionismo Abstracto. Por otra parte esos mismos años 60 constituyen un periodo de exploración documental de la fotografía, coincidente con la masiva difusión de la televisión como un poderoso medio de comunicación de masas, mientras se afianza lo que Guy Debord define como "sociedad del espectáculo". Se produce entonces, paralelamente a una expansión generalizada del bienestar a partir del pleno empleo, una democratización del consumo de bienes electrodomésticos, de vehículos y de ocio, que desde los años 80 hasta hoy consagran la utopía tecnológica basada en el mercado como base incuestionable de unos valores individualistas. El cambio es decisivo: el humanismo parece disolverse como un residuo anacrónico del pasado y se impone el hedonismo consumista de las apariencias; el trabajo no es ya un esfuerzo individual que tiende a consolidar el bien común, sino un medio para obtener, rápidamente y con el mínimo esfuerzo, un éxito material que inmediatamente se traduce en la ostentación de los elementos y las insignias de la

apariciencia.

No es casual que entre la década de los años 80 y los 90 numerosos artistas hayan retomado el retrato de los grandes pensadores y filósofos (Leonel Moura o Ellsworth Kelly) o de los escritores del siglo XX (Ana Teresa Ortega) como representación simbólica de una escala de valores humanista en vías de desaparición. Frente a la operación de trivialización mercantil de Warhol, que tendía a convertir simbólicamente en elementos de consumo, equiparándolos, las latas de sopa Campbell y los rostros de Mao (que representaban el emblema de la negación del sistema capitalista y del propio consumo), la reivindicación del sistema de valores humanista a través de los retratos de la cultura libresco, aunque ciertamente tiene un cierto tono nostálgico, inaugura una reflexión crítica sobre el cambio de los modelos.

Los valores parecen encarnarse en apariencias materiales. Por un lado el cuerpo y el rostro, que son difundidos por una eficaz maquinaria mediática constituida por los engranajes de la industria de la moda y la cosmética, el star-system cinematográfico y musical, así como por la industria del deporte de élite, profesional o de exhibición. La televisión actúa en este engranaje como una caja de resonancia en la que sólo aquello que en ella aparece tiene validez, y lo que emiten las televisiones de todo el mundo es una idéntica imagen carnal y tangible de los valores de la apariencia del cuerpo como espectáculo supremo del éxito personal. La publicidad se ha hecho eco de estos mecanismos y propone únicamente cuerpos "inscritos en la moda" como reclamo, del mismo modo que las industrias cinematográfica y del espectáculo reciclan sus modelos desde el negocio de la cirugía estética: el cuerpo y el rostro son más bellos y encarnan mejor el valor ideal cuanto más artificiales sean. La cirugía completa las deficiencias o los rasgos individuales para hacerlos más acordes al canon de una juventud eterna, mientras un pseudo-deporte que se aloja en los gimnasios y en el body-building construye los músculos: estamos frente al triunfo del cuerpo artificial, que muy poco tiene que ver con la vida sana y el ejercicio o la naturaleza.

Por otro lado los nuevos valores se encarnan también en la materialidad de escenografías tan artificiales como los cuerpos y los rostros: es el punto culminante del triunfo del consumo de la apariencia el que dota de estatuto social y económico. El poder del dinero está en la base de esta peculiar encarnación de los ideales en la materia. El consumo es la suprema actividad de los individuos, que han pasado (descendido) en las modernas democracias desde el estamento cívico del ciudadano (en esta circunstancia el bien común se sitúa por encima del individual, pero no hay bien común si el individual no está contemplado, frágil equilibrio regulado por la libertad y por una ética inscrita en la solidaridad) al estamento meramente económico del individuo como consumidor (que se enmarca en la competitividad como elemento regulador de la ética y límite de la solidaridad).

Los valores entonces han dejado de transmitirse a través de lo literario para expresarse en imágenes. En este sentido, los niveles simbólicos de nuestras sociedades han adoptado un estadio a veces literal, como ocurre en la dinámica de los espectáculos televisivos y en la fórmula de éxito del reality-show.

El deslizamiento de los valores y los modelos hacia las apariencias y hacia las imágenes configuran la radicalidad de la perspectiva del deseo. Un deseo que no es sólo el de la posesión, sino el de parecerse a fin de ser identificado como uno más de los modelos ideales. Los simulacros, las escenografías y los decorados se convierten en el paisaje ideal donde

habitan los modelos. Es la tipología del plató de cine o de televisión lo que determina la decoración de las casas, mientras los maniqués de los escaparates de las tiendas de moda adoptan las poses y el glamour de la vida vista desde el celuloide, erigiéndose en los prototipos de lo que queremos ser. Los propios maniqués esbozan los gestos del video-clip musical que se proyecta en las discotecas o los que adoptan los top-model en la publicidad o la pasarela de moda, para que los individuos recuerden permanentemente las fórmulas pautadas de la seducción, del éxito mundano y de la ostentación, fórmulas que, repetidas de nuevo en las ficciones de las tele-series, todos imitamos como el indicador más pragmático de que vivimos contentos en la utopía tecnológica de las apariencias y del ocio.

Resulta significativo cómo especialmente la fotografía, a partir de los años noventa, ha desarrollado una mirada sobre los modelos adoptando una posición mimética o literal frente a las imágenes de los nuevos valores. En cierto modo se podría pensar que esta perspectiva es el resultado de una necesidad documental y crítica. Sin embargo no se trata de eso exactamente, pues la estilización, y en algunos casos un cierto humor, revelan que se establece una identificación. Más bien se aprecia una condescendencia y una complacencia hipnotizada, que revela frecuentemente una visión plana del mundo, o al menos objetivos decorativos que faciliten una mejor digestión y adaptación a los modelos.

Son estas las líneas que han recogido lo juvenil como un modo cerrado de vivir en el amplio espectro del consumo que se abre desde la moda a la música de baile, los rave y la cosmética, el ocio como una forma de olvido y de no pensar si no es en los deseos. A menudo el cuerpo es mitificado como identidad, aunque arteramente enmascarado en la reivindicación de género, y las imágenes se acercan tanto a las fórmulas publicitarias que son inmediatamente fagocitadas por los mecanismos de apropiación al servicio del consumo.

Pero simultáneamente, sin embargo, aparece otra fotografía que se sitúa en una perspectiva de considerar los simulacros de los modelos como símbolos del vacío y como una ruptura de la identidad. Estos simulacros son las representaciones tipológicas de los modelos, que oscilan en la tensión de la identidad como un alter ego canónico: los maniqués.

Valentín Vallhonrat ha abordado desde principios de los años noventa los simulacros de la representación del mundo, que son promocionados en diversas instancias como modelos ideales, estáticos y paralizados, de una visión ideal de la realidad. No es tanto un modelo de la realidad cuanto cómo debe ser la realidad. En su serie *Cristal Oscuro* aborda modelos de distintos periodos de la historia, desde esculturas barrocas a monos disecados o maniqués modernos. Nos encontramos frente a un archivo de representaciones que se fingen vivas y pugnan por constituirse en aún más reales que las verdaderas. En otras series sucesivas abordará los espacios destinados al amor y el deseo, dormitorios de hoteles por horas, modelos de cera de las estrellas de Hollywood o monumentos en miniatura de los parques temáticos pseudo-culturales del turismo de masas. Hiroshi Sugimoto ha realizado también un recorrido coincidente en algunas temáticas, abordando la imagen perfecta de la naturaleza en los dioramas de los museos de ciencias naturales o de las tipologías históricas en los museos de cera, acercándose a una visión cinematográfica de la reconstrucción escénica del plató.

Abordar el simulacro es establecer una ficción y sobre todo armar una realidad basada en la confusión de la identidad y el deseo. Es justamente en este contexto, de algún modo resistente, donde hay que enmarcar la serie de José Luis Santalla *Un mundo feliz*.

En este ciclo, iniciado en 1999, toma como punto de partida la referencia de la conocida novela de Aldous Huxley *Brave New World* (*Un mundo feliz*, en su traducción al español), publicada en 1932, que abrió en un momento muy sombrío de la historia europea la conciencia trágica del fin de las utopías, estableciendo un pensamiento igualmente sombrío para la rampante utopía tecnológica.

Esta novela en cierto modo resulta premonitoria respecto a los efectos del progreso tecnológico sobre las vidas de los individuos, y en ella domina el miedo al totalitarismo, al control y al sometimiento: la reglamentación de las vidas privadas, la clonación, los niños probeta, una especie de televisión a la carta, el soma que es la droga social como adormidera y una estructuración social compartimentada en castas especializadas, regidas por una estricta división del trabajo. Todo en el Mundo Feliz apunta a una felicidad artificial que funciona como un espejismo social, en el que finalmente ha desaparecido toda tensión y por supuesto también toda forma política de *res pública*. La novela de Huxley parece abrir un camino de desconfianza hacia el futuro, y el progreso tecnológico empieza a percibirse como una amenaza para el pensamiento y la cultura humanista. Poco después, en 1949, George Orwell publica *Nineteen Eighty-Four, a novel (1984*, en español), donde el futuro es visto bajo el totalitarismo del control, y Ray Bradbury, en 1953, *Fahrenheit 451*, sobre un futuro sin libros: reflexiones sobre el ocaso de la cultura y sus valores humanistas en clave de ciencia-ficción.

José Luis Santalla establece a lo largo de *Un Mundo Feliz* una relectura contemporánea, con claves narrativas muy personales, de los valores, centrándose en los modelos que proponen los maniqués de moda, situándolos en la línea de demarcación entre lo vivo y el simulacro. Los maniqués, como simulacros de un modelo ideal de perfección y belleza física, parecen cobrar vida como si fueran nuevos hombres y nuevas mujeres, dispuestos a ocupar e invadir el mundo a través de un renovado estilo de vida más conectado con las apariencias del glamour que con los problemas de la vida cotidiana. La mujer y el hombre corrientes, imperfectos, con sus problemas y preocupaciones cotidianas, se convierten en una especie anacrónica, molesta, y como si de una especie en vías de extinción se tratara, podrían salvarse si paulatinamente se fueran asemejando cada vez más a los modelos, pautando e imitando poses, ropas o gestos glamorosos, adaptando sus costumbres a las fórmulas del ocio colectivo y generalizado.

Las imágenes fueron tomadas en escaparates y tiendas, a modo de retratos, buscando los costados más sugestivos y las expresiones que mejor sintonizaran con las poses cultivadas por el sistema publicitario. Posteriormente cada imagen fue tratada de manera digital, siendo parcelada en píxeles que después se ampliaron hasta desdibujar los rasgos, desenfocándolos, para permitir que se estableciera un extraño cruce entre la verdad y la ficción, entre la vida y el simulacro.

Los diversos retratos trazan un archivo de modelos que encarnan los valores supremos del cuerpo cada vez más perfecto y reivindican un mundo sometido al dictado de las apariencias. Aunque son maniqués, podrían ser personas de carne y hueso, ya que a través del maquillaje, la moda o la cirugía estética “todos” pueden ser ya como los modelos: la utopía tecnológica ha encontrado una succulenta aplicación en la construcción del cuerpo y la apariencia perfecta. El diseño de los modelos no es únicamente una pauta de imitación, es también un sistema de conversión: el modelo es no sólo ideal, sino que es posible encarnarse en él, y asumirlo como una apariencia permanente.

Esta oscilación entre lo animado y lo inanimado, y la posibilidad de establecer a partir de ahí un relato de ficción y de análisis (que también es poético), ha sido en cierta manera una constante en la obra de José Luis Santalla. Esto resulta muy evidente en las composiciones construidas con plantas y ramas en la ilusión de la duplicación del espejo, que como si de retratos se trataran llevan nombres de personas, al modo de alegorías. Pero para entender mejor este deslizamiento entre el simulacro y lo real, resulta muy útil conectar *Un mundo feliz* con *Fugas*.

En su serie más reciente, *Fugas*, se abren diversos caminos de narrativas que conectan con lo onírico a través de la oscilación y la tensión entre ausencia y presencia. Las imágenes recrean escenas banales de la vida cotidiana, paisajes e interiores donde los cuerpos han desaparecido dejando las huellas (animadas) de su paso, su presencia y sus acciones: quedan los rastros de los cuerpos (las ropas, los zapatos o los objetos que estaban utilizándose) en las mismas actitudes o poses que esos cuerpos desaparecidos sostenían. Los cuerpos han desaparecido, como si hubieran sido extraídos por una fuerza desconocida, pero trajes y ropas permanecen e insisten en las acciones.

La “huida” se ha convertido probablemente en la actitud más característica, tanto de los individuos como de la propia sociedad, en la cultura contemporánea: se trata de una huida catártica, que recurre a la “evasión” como método para sustraerse de los problemas de la cotidianeidad, a través fundamentalmente de un ocio que se ha convertido en el objetivo último y prioritario de la vida y el trabajo, en una estratagema que permite hacer desaparecer las preocupaciones y los problemas, pero también las responsabilidades, en una “fuga” constante hacia delante.

La “fuga” se cumple no sólo en los ciclos anuales de ocio vacacional o de descanso semanal (los fines de semana aparecen en el calendario laboral como espacios libres para dedicar a un consumo compulsivo de ocio, y así ha aparecido toda una industria del “fin de semana” con sus ciclos y ofertas). De un modo muy sutil pero efectivo, el consumo y los actuales métodos de “shopping” construyen una huida en la ilusión de poseer. Por otro lado, las estrategias publicitarias o las narrativas populares (cine de masas -comedia y acción-, teleseries, star-system cinematográfico, espectáculos, mundo rosa, estrellas musicales...) configuran una realidad de pequeñas certezas que cumplen el papel de espejismos de la seguridad en un mundo ideal, donde el éxito, el dinero, el amor y la belleza corporal blindan contra los avatares del mundo real. La evasión, como descanso, concluye en una compulsiva fuga, en una huida de todo lo que disturbe la quietud del “sueño eterno” de una felicidad construida con los valores hedonistas de lo material.

En este sentido, en *Fugas* las huellas del cuerpo son siempre los vestigios que conformaron sus apariencias y, más que como residuos abandonados, se muestran como pruebas vivas de la permanencia del sueño y de la ilusión.

Detrás de estas imágenes de la ausencia aparece la idea del cuerpo invisible. Inevitablemente, nos remiten al mundo fantástico y de terror que delineó Herbert George Wells en su novela *El hombre invisible*. El relato, publicado en 1897, reconstruye una inquietante y terrorífica atmósfera en la más estricta cotidianeidad de las pequeñas localidades del sur de Inglaterra, en donde se refugia Jack Griffin, un científico genial y delirante, tras experimentar en su propio cuerpo la fórmula por él descubierta que le ha convertido en el hombre invisible. Se trata de un terror que quizás hoy podría hacernos sonreír, una vez que el surrealismo ha instaurado una

poética del disparate y, sobre todo, por el perfeccionamiento del suspense en el cine de ciencia-ficción. Sin embargo, más allá de las escenas en las que ropas abandonadas en el suelo delatan la huida del hombre invisible, o en que camisas y objetos vuelan siguiendo sus movimientos fugitivos, la invisibilidad, que inicialmente es asumida como un poder absoluto sobre los demás, se convierte de inmediato en una terrible carga que limita la libertad de acción y obliga a una fuga permanente hacia la ocultación, abocando finalmente al crimen.

En la novela el propio Griffin reflexiona sobre su condición invisible y llega a una terrible conclusión: la invisibilidad es útil para escapar, para aproximarse sin ser visto y finalmente para matar. Así la invisibilidad insta un régimen de terror. En una carta dirigida a su amigo Kemp, Griffin afirma: “Esto anuncia el primer día de terror. Port Burdock ya no obedecerá a la reina, díselo así al coronel y a todos los demás; me obedecerá a mí ¡el terror! Este es el día primero del año I de la nueva era, la Era del Hombre Invisible. Yo soy el Hombre Invisible I.”

La invisibilidad se nos presenta como una realidad abrumadoramente inquietante, pero sólo cuando deja vestigios o huellas de la presencia. En este aspecto resulta interesante comparar la película que en 1933 dirige James Whale a partir de la novela de Wells y la interpretación libre que en 2000 rueda Paul Verhoeven bajo el título de *Hollow Man* (en español, El hombre sin sombra). La primera, *El Hombre Invisible* de Whale, sigue fielmente el desarrollo de la novela y recrea una historia de terror al estilo de la novela gótica con dosis de narrativa de misterio, generando imágenes de fuerte impacto visual que se nutren ya de los aportes de la mirada surrealista; por su parte, la película de Verhoeven entra de lleno, desde la ciencia-ficción, en la dinámica del thriller psicológico, en el que el personaje del científico, Sebastian Cane, enloquece y se convierte en un asesino que utiliza la invisibilidad como recurso para el abuso sexual y el crimen, intentando finalmente liquidar a todo su equipo de colaboradores en tanto que testigos de su transformación.

José Luis Santalla recrea en *Fugas* una atmósfera cercana al misterio, ciertamente inquietante pero en ningún caso terrorífica, desde donde desarrolla una visión que es fundamentalmente poética, evocadora de la ausencia expresada como desaparición súbita o de la invisibilidad como una nueva forma de apariencia y de vida. El elemento narrativo funciona como un recurso de suspensión de la realidad, de un modo muy cercano, sutilmente, a las estrategias surrealistas. Ese factor surrealista es precisamente el que define esa poética de misterio inquietante.

El vacío aparente se carga de presencia, pero es el elemento ausente, el cuerpo que ha “huido” (o se ha “fugado”) de sus circunstancias y de sí mismo, el que administra la tensión. En el fondo, sin la imagen del cuerpo, el mundo, habitado sólo por sus vestigios, sus vestidos, sus huellas y sus poses, parece haber sido desposeído de alma, en definitiva de humanidad. Y aquí volvemos nuevamente a toparnos con el problema de los modelos y del marco vacío de las apariencias como símbolo social.