

Unos puñales negros

Enric Ciurans

(Universidad de Barcelona)

ciurans@ub.edu

Recibido: 10/04/2017

Aceptado: 15/06/2017

Publicado: 29/11/2017

Resumen

Buscando los significados del arte urbano y las relaciones que los artistas —a los que denominaré artistas— tratan de establecer con las calles y los transeúntes, la propuesta que presento se centra en las marcas anónimas que aparecen y desaparecen. Frente a los grandes artistas sin obra que componen un ejército de creadores que buscan destruir o hacer evolucionar el concepto de arte, los artistas proponen juegos, complicidades, guiños o simples gritos artísticos. Podemos observarlos como síntoma, como rastros, como testimonios de un tiempo de efímera libertad en las calles.

Palabras clave: ciudad, arte urbano, activismo, memoria, violencia.

Some black daggers

Abstract

Looking for the meanings of urban art and the relationships that artists —which I will call artists— try to establish with the streets and passers-by, the proposal I present focuses on the anonymous brands that appear and disappear. In front of the great artists without work that compose an army of creators that seek to destroy or make the concept of art evolve, the artists propose games, complicities, winks or simple artistic shouts. We can observe them as a symptom, as traces, as testimonies of a time of ephemeral freedom in the streets.

Keywords: city, street art, activism, memory, violence.

**Vagabundeando por las calles.
Observando las calles. Buscando las calles.
Hacernos un mundo**

*El matar sin remordimiento es en la tierra el
soberano bien que tan en vano buscan los filósofos.*

Recorrido entre una imagen pintada en el suelo y un viejo libro encontrado en la red.

Un día, en la calle encontré un cuchillo dibujado, la silueta negra de un cuchillo pintado en el suelo a la entrada de la facultad. Le hice una fotografía con el móvil y pensé en el significado de ese cuchillo: una posible amenaza, una advertencia o una simple llamada de atención sobre los principios que rigen la vida social, económica, cultural de la ciudad. O, quizá, nada de todo eso, un simple divertimento, una provocación sin más.



Busqué unos versos de Lorca: «Y el azúcar,/¡qué puñalitos sueña en su vigilia!;/y los puñales,/¡qué luna sin establos, qué desnudos!./piel eterna y rubor, andan buscando». Olvidé el cuchillo pintado en el suelo, pisado y repisado, sin importancia, ausente en las miradas de los transeúntes.

Ahora que escribo sobre esa imagen que sigue allí, borrándose poco a poco, de manera imperceptible, sin captar el interés de los que por allí pasan un día y otro, me propongo desentrañar sus posibles significados y motivaciones. Una imagen puede convertirse en palabra y en acción y, con ello, completar o transformar su sentido. La imagen del puñal negro es un enigma por resolver.

Me adentro en un texto de Michel Foucault dedicado a elaborar la arqueología del saber, esa tarea nietzscheana en la que el filósofo desentrañó los orígenes de nuestra clínica, de nuestras cárceles, de nuestra moral. En «La vie des hommes infames», describe y analiza la documentación conservada sobre una serie de asesinos, en lo que denomina unos poemas-vida, leyendas sobre hombres oscuros conservadas en los siglos XVII y XVIII; en el fondo, como subraya el propio Foucault, «Pequeñas historias de todos los días», alejadas de las biografías oficiales sobre celebridades. En las siguientes páginas recoge una serie de crímenes atroces, todos ellos impregnados por la locura de los asesinos que fundan la estrecha relación entre la psiquiatría y el derecho penal, desarrollados en el siglo XIX.

La vida de los hombres infames revive los sufrimientos infinitos que un cuchillo negro pintado en el suelo, quizá, puede simbolizar. «Piel eterna y rubor, andan buscando», como escribía el poeta.

Es el recuerdo del ladrón y asesino Pierre-François Lacenaire (1800-1836) el que me lleva más lejos. Citado también por Foucault en *Vigilar y castigar*, lo considera el primero en despertar el «interés estético, literario, que empieza a tenerse por el crimen, la heroicización estética del crimen». Alejado de los crímenes que pudo cometer, lo que me atrae es, sobre todo, los caminos de la ficción que han devuelto a la vida el rostro de Lacenaire. El más célebre, sin duda, el interpretado por Marcel Herrand en la mítica película francesa *Les enfants du paradis*, dirigida por Marcel Carné, rodada al final de la ocupación alemana, con unos actores que trascendían aquel momento histórico para devenir iconos del arte escénico en Francia: Arletty, Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur, Pierre Renoir, Maria Casares, con apariciones estelares como la del legendario mimo Étienne Decroux, y la extraordinaria composición de Herrand dando vida al asesino nihilista y genial.

Situada en el parisino Boulevard du Crime durante el Segundo Imperio, *Les enfants du paradis*, a pesar de centrar la trama en legendarios actores como el mimo Jean-Baptiste Gaspard Deburau (1796-1846), interpretado por Barrault, y el no menos célebre actor dramático Frédéric Lemaître (1800-1876), interpretado a su vez por Pierre Brasseur, rescata la figura del malechor Lacenaire convertido en un «dandi del crimen». Jacques Prévert, guionista del film, confesó sobre la introducción de Lacenaire en la película: «On ne me permettra pas de faire un film sur Lacenaire mais je peux mettre Lacenaire dans un film sur Deburau».

Sin duda, Lacenaire encarna al enemigo público número uno. Incluso la pantomima de Jean-Louis Barrault, en la misma película, a la puerta del Funambules, donde imita/interpreta al criminal, no puede superar la imagen icónica de Herrand, con su mirada fría, perfectamente calculados sus gestos y movimientos, mostrando a un ser liberado de cualquier «remordimiento». ¿No sería el Jean-Paul Belmondo de *À bout de souffle*, un discípulo aventajado del gran Marcel Herrand, interpretando al mismo personaje?

Unos pocos años antes de rodarse el film dirigido por Carné en *Antología del humor negro*, André Breton ya citaba a Lacenaire, considerado por el creador del surrealismo como un precedente de esa violencia poética que trata de describir en su famosa colección de autores malditos. A la breve reseña que escribe sobre su vida y sus crímenes le sigue el poema *Sueños de un condenado a muerte*, un canto desesperado sobre la brevedad de la existencia. El puñal también es una broma, una broma «negra» como su color que trata de hablarnos de las «puñaladas» que nos da la vida.

Y esos caminos nos llevan a otro asesino confeso que jugaba con puñales, Jean Genet. Los caminos del resentimiento y la marginalidad convertidos en monumento estético, que le llevaron a ser el último (por ínfimo) ciudadano, libre por no tener nada, no ser propietario de nada excepto de su cuerpo.

Y ahora vuelvo a contemplar la imagen del puñal pintado en medio de la calle, desdibujándose continua, inexorable, lentamente, y me vuelvo a preguntar cómo interpretar esa imagen. Un puñal dibujado no es nada, como no es nada la acción de apuñalar que sustituye al puñal por un trozo de papel, cuando un actor lo representa. (Sartre decía: «[...] no es la visión del personaje lo que hace surgir la escenografía, son los gestos; y los gestos crean lo general y no lo particular»). Y, sin

embargo, nos asusta, nos aterra la posibilidad de ser uno de nosotros el que es apuñalado. La vida es tan frágil. Y volvemos a caer en el error de los buenos y los malos.

Pero volvamos al inicio. Un filósofo asturiano del siglo XIX, Zeferino González, en su libro *Filosofía elemental*, de orientación cristiana, citaba al infeliz Lacenaire, poniendo en su boca el inquietante lema: *El matar sin remordimiento es en la tierra el soberano bien que tan en vano buscan los filósofos.*



A los pocos días encontré otro cuchillo idéntico dibujado en una señal de tráfico, en concreto, en una señal de prohibido el paso. No se hallaba cercano al primer cuchillo, al que ya entonces llamaba puñal. Lo fotografié. Era una nueva llamada de atención en la calle y, de repente, comprendí que entre el creador de esas imágenes y yo existía un «mundo». Uno disponía las imágenes y el otro, en este caso, yo, jugaba con ellas y las fotografiaba y podía incluso escribir (o imaginar) un relato, exponiendo los múltiples motivos que podía tener alguien para pintar esos puñales, en lugares distintos, anónimos, y pasar desapercibidos para la inmensa mayoría de los transeúntes.

El tuneado de señales de tráfico se puso de moda en las grandes ciudades en la primera década del siglo. Uno de los artistas que más se significaron en esta disciplina fue el francés Clet Abraham, de quien podemos encontrar muestras de su trabajo

en grandes capitales europeas como Londres, París y Roma, y que también se pasó por Barcelona, aunque empezó a tunear señales en Florencia. A muchos comerciantes y transeúntes sus manipulaciones de las señales de tráfico les parecen una absoluta tontería y otros ni tan solo son capaces de verlas o adjudicarles valor alguno.

Pensamos que, a pesar de su innegable impacto, las señales modificadas por Clet no responden más que a una versión acomodaticia, golosa y anti-artivística del arte en las calles. Su preciosismo me parece una mentira, a veces, ingeniosa, otras, francamente, solo «turística», un término sobre el cual deberemos detenernos. Arthur C. Danto entendió que la belleza no es una opción en el arte contemporáneo y, si lo fuera, debería ir acompañada de una revolución en términos sociales, económicos y políticos. Clet se queda en la superficie, nada que ver con los puñales anónimos que aparecen en las calles, y nos interpelan sobre la violencia en que se sustenta el orden.

Barcelona es una ciudad turística. Los precios de los alquileres suben y los «nativos» quizá acabaremos expulsados del centro porque lo ocuparán los hoteles, los apartamentos turísticos u otras fórmulas para acoger a personas que están como mucho una semana en la ciudad; admirándola y despreciándola, al mismo tiempo, pero sin ningún sentimiento de pertenencia y, lo que es peor, sin memoria histórica del lugar. La ley del más fuerte, es decir, del que tiene más dinero. Esa amenaza es real, cada día más cierta y, por ello, un puñal aparece en una señal de prohibido el paso, como una contundente llamada de atención ante el futuro próximo que nos espera.

La capacidad de quejarse es inversamente proporcional a la cantidad de dinero que se tiene en el banco. Me pregunto: ¿qué dirían (o escribirían) los situacionistas sobre esto? No lo sé, pero llamarían a concebir un saber realmente útil. Y así podríamos pensar en hacer una arqueología de la propiedad que nos sirva para entender dónde estamos y de qué mal moriremos.

Hace unos años me preguntaba cómo debió repartirse la propiedad del terreno que circundaba la muralla de Barcelona levantada hasta poco después de 1850. Era territorio militar. Mientras estuvo en pie la muralla, no pudo construirse ningún edificio de piedra en más de un kilómetro. ¿En manos de quién o de quiénes cayó la propiedad de esos terrenos? ¿Cómo se adjudicaron? Estamos hablando de todo el Ensanche, y de calles con un alto valor económico como el paseo de Gracia, rambla Catalunya, Balmes, paseo de San Juan y un largo

etcétera. Me gustaría saber/entender cómo es posible que alguien (una familia, un individuo) sea el propietario de diversos edificios. ¿No será el puñal pintado en la señal un recuerdo involuntario (por supuesto) de ese expolio?

En los límites de las murallas derruidas a mediados del siglo XIX se conservan un par de plazoletas que mantienen un recuerdo de aquellos días, como las plazas El Peso de la Paja o la de Folch i Torres, donde jugaba al fútbol cuando era niño. La primera plaza se convirtió en el título de las memorias del escritor barcelonés Terenci Moix, en el retrato de una ciudad y unos seres humanos que ya no existen, cuyas huellas cada vez se desvanecen con mayor fuerza, como los puñales pintados en las calles; la segunda placita conserva el nombre de un fabuloso escritor de carácter popular, autor de una de las versiones más representadas de los *Pastorets*, espectáculo popular que todavía se representa en muchas localidades catalanas por Navidades, interpretado por actores aficionados (muchos, niños, con papeles tan alucinantes como el de Tomatera, interpretado solo por actrices con un don especial). En este segundo lugar, donde jugábamos, hubo en la calle adyacente una cárcel que, entre 1904 y 1936, fue el centro de reclusión de mujeres, y en la misma plaza, hasta hace menos de 100 años, se colgaba a los criminales como Lacenaire. ¿Y si el puñal dibujado en la señal de tráfico fuera una advertencia sobre un pasado, no muy lejano, manchado de sangre?



Unas semanas más tarde, en una plaza que no se hallaba cercana a ninguno de los otros dos lugares, apareció otro puñal dibujado. En este caso, estaba en la placa de entrada de un «pipican», lugar reservado a los perros para hacer sus necesidades sin molestar a los ciudadanos. Un hallazgo, otra fotografía. Me pregunté por qué en ese lugar. ¿Sería el artista un enemigo acérrimo de los perros y sus «necesidades», o justamente un amante de los perros, que advertía a aquellos que rechazan esos espacios tan necesarios habida cuenta la cantidad de mascotas que viven en ese barrio? La misma silueta. Sin duda, se trataba de una plantilla colocada en ese lugar al que el artista aplicaba un spray negro. Un *tag*, en el lenguaje grafitero, compuesto por una firma peculiar como existen muchas otras. Sin embargo, el puñal inquieta, no es banal, pretende decirnos algo.

Observando más detenidamente el lugar, capté la presencia de diversos vagabundos extranjeros congregados en la placita, acompañados de los carritos con los que escudriñan los contenedores para sacarse algo con qué comer y beber. Como los perros, también ellos estaban ocultos, trataban de no molestar a los ciudadanos de bien, siguiendo con sus charlas y disputas cotidianas, pasando desapercibidos a la gran masa de coches que cruzaba por ese lugar. Más o menos como los puñales.

Los que vivimos en grandes ciudades nos hemos acostumbrado a convivir con personas que no tienen un techo. Recuerdo como durante años en la esquina de mi casa vivían una madre y su hija adolescente, ambas de raza negra, en la puerta de un *parking* que no sé por qué motivo nunca se abría. Era un habitáculo en una ligera pendiente de aproximadamente unos 15 metros cuadrados con la puerta metálica del aparcamiento al fondo. Por tanto, su «casa» no tenía puerta ni ningún otro servicio básico, como se puede suponer. Cada mañana, mientras acompañaba a mi hija a la escuela, ellas salían de su «casa» con una extraña dignidad, integrándose como podían en el mundo cotidiano que volvía a girar. No sé qué hacían el resto del día pero, a la mañana siguiente, volvían a estar allí después de haber pasado otra noche en esas miserables condiciones. Nunca vi a nadie hablar con ellas o preguntar quiénes eran. Yo mismo las miraba con la pena y resignación de aquellos que tenemos una casa y un empleo, y nos sentimos a salvo, con el íntimo temor de vernos un día en una situación similar, tras un giro de la fortuna. Un día desaparecieron, no las volví a ver, no supe nunca más qué pasó con ellas, si encontraron un piso o un lugar más digno para vivir, cambiaron de barrio o de ciudad, o se tiraron a las vías del metro. ¡Qué desastre, por favor! No había ningún puñal pintado, no hacía falta.

Bertolt Brecht fue uno de los primeros que comparó la gran ciudad con una jungla, un lugar en el que los hombres y las mujeres luchaban por su vida en un entorno impersonal y degradante como el que define el señor Keuner en «Morirse de hambre» o, también, en «Sobre el desarrollo de las grandes ciudades» ante el crecimiento infinito de las urbes modernas. La lucha a muerte entre Shlink y Georges Garga planteada *En la jungla de las ciudades* (1923), situada en el Chicago de 1912, anticipaba el gran vertedero humano que fue Mahagonny, la ciudad «donde todo debe ser permitido», el paraíso del capitalismo, en su peor sentido. Y de entre ese vertedero, una canción sincera, triste y maravillosa como *Alabama Song*, cantada por Lotte Lenya y/o por Jim Morrison: Nos gusta vivir en las ciudades porque tienen de todo, hasta lo malo.

En el concepto de artivismo, que tomo de Manuel Delgado, confluye una serie de actitudes políticas, sociales y artísticas que definen la creación artística de diversas generaciones en la ciudad. Sin embargo, a Delgado, como antropólogo social, le interesa más desarrollar el concepto de ciudadanía, una nueva mirada ética y estética sobre el papel que debemos jugar los habitantes de las grandes urbes, enfrentados a los que minimizan los valores sociales, políticos y culturales surgidos de la protesta y la marginalidad. El artivismo, como una derivada de esta nueva actitud ciudadana, se concibe como un arte de la protesta, un arte crítico, tal y como lo definió Jacques Rancière utilizando dos veces en una misma frase la palabra *transformación*, y que todos comprendemos. El artivismo es el arte que desde siempre (por lo menos, desde la jungla de las ciudades) lucha denodadamente por acabar con el mercado del arte, el ministerio del arte, el burguesismo del arte, y que casi nunca consigue escapar a todo eso. Sin embargo, nombres admirables como los artistas soviéticos, los fluxus y los más contemporáneos a nosotros participan de esta misma actitud.

Una de las ideas más claras del artivismo es que se trata de un arte público, radical y de carácter político. Y me alegro de que el artivista de los puñales cumpla estos mismos principios, aunque no lo conozca y solo especule con sus motivaciones, intenciones y objetivos.

Un día, con prisas por llegar al trabajo, mi mirada se fijó por casualidad en la placa de la calle por la que caminaba y vi, para mi gran sorpresa, un puñal negro colocado justo debajo del nombre de la calle Tallers, una vía semipeatonal, muy céntrica, cercana a la facultad, donde vi el primer puñal. No parece fácil subirse a esa altura y colocar el puñal. ¿Cuánto tiempo llevaría ese puñal ahí? Práctica-



mente a diario paso por ese mismo lugar y no fue hasta aquel día cuando lo observé. Mirándolo con mayor detenimiento, comprobé que no era una pintura hecha a partir de una plantilla, sino una especie de silueta de cartón o plástico, pegada a la placa. Y pensé que era una interesante evolución en el discurso formal del artivista que planteaba nuevas texturas y materiales en sus creaciones.

Al volver a pasar por allí y ver de nuevo el puñal negro en la placa de la calle me sorprendí por las pocas cosas que vemos, entendemos y sabemos, y lo mucho que nos vanagloriamos de nosotros mismos y nuestras capacidades físicas e intelectuales. Recordé entonces varias historias contadas por Siri Hustvedt sobre nuestra pobre capacidad de observar, captar y entender la realidad que, utilizando una terminología científica, ella denomina *ceguera perceptiva*. Vemos lo que vemos, pero muchas (demasiadas) veces no vemos lo que vemos o, como sentencia Hustvedt: «Miro y a veces veo».

Me resultan particularmente interesantes las reflexiones de la escritora norteamericana sobre la fotografía, en cuanto huella del pasado instalada en la memoria autobiográfica. Desde el «ojo sobrenatural» de John Berger hasta *La cámara lúcida*, de Roland Barthes, las imágenes fotográficas nos muestran una peculiar y trascendente relación con el mundo. Pero como las palabras de Mefistófeles, demasiado a menudo las imágenes que nos

envuelven a todas horas a través de la televisión o del teléfono sostienen un discurso basado en el consumo irracional y excesivo. Hace años, a mis alumnos les contaba que si, por un caso, unos seres alienígenas llegaran a la Tierra y nos analizaran desde sus naves ocultas, de entrada pensarían que nos nutrimos de dos maneras: físicamente, a través de la comida, y mentalmente, a través de las pantallas. En los últimos años no les cuento nada de eso. No merece la pena. Y mi realidad de los puñales negros es ahora mismo una fotografía captada en un momento determinado que no recuerdo exactamente.

El activista de los puñales juega con todo eso y plantea creaciones o intervenciones ocultas en plena calle. Lo oculto es para mí una categoría fundamental del arte contemporáneo que tiene muchos planos y replanos: desde el artista que oculta su identidad, el artista que oculta su obra, el artista oculto a quien nadie conoce, el artista que borra su obra hasta hacerla desaparecer y, por supuesto, los que plantean un juego de signos ocultos a la mirada ciudadana que poco a poco se borra hasta desaparecer. Otras categorías asociadas serían las llamadas desocultaciones o emergencia de lo oculto, que consisten en desentrañar los códigos de la información que los *media* ofrecen día a día, hora a hora, minuto a minuto; una tarea enorme que abarca desde la invención de noticias hasta las constituciones de países hechos de residuos en los océanos, y muchas más posibilidades ligadas a la economía, sexualidad...

El denominador común de esos artistas ocultos estaría en el valor de sus creaciones, aunque no sé cuánto dinero tiene Banksy, o como se llame el príncipe Anonymous. A lo que me refiero es a que hay una tendencia en el mundo de la comunicación vinculada a la esfera artística por descubrir nuevos artistas que hasta la fecha han sido ignorados por muchas y variadas razones, como ocurre con la fotógrafa Vivian Maier, y sacarlos a la luz como un acto de justicia «poética». Sería un poco lo mismo que ha ocurrido a lo largo de la historia: el propietario del taller se ha quedado siempre con la propiedad artística e intelectual de las obras salidas de su taller pero, en realidad, nadie sabe quién pintó el cuadro, el retablo o moldeó la escultura. De la misma manera, no imagino a Antoni Tàpies con 80 años pintando aquellos lienzos enormes, e igualmente, a Clyfford Still ocultando una parte importante de su obra hasta años después de su muerte. Y es que eso de la propiedad es realmente un problema. ¿Es realmente el mismo activista el que ha puesto todos los puñales? ¿Son cuatro artistas distintos? ¿Cuántos puñales más hay esparcidos por las calles? ¿Cuántos seré capaz de ver?

No encontré más puñales pintados en las calles pero sí hallé el motor que los empuñaba: el odio. En la parte alta de la ciudad, muy lejos del centro donde había encontrado en lugares un tanto alejados entre sí los cuatro puñales negros, vi escrita en la base de un armario metálico, uno de los lugares favoritos de los artistas urbanos: «la ira», con una caligrafía estupenda, escrita en un solo trazo.



Las pintadas, sobre todo de carácter político y social, vivieron su edad de oro en los años setenta y ochenta coincidiendo con la libertad de expresión de la primera etapa democrática. Actualmente siguen realizándose, pero su presencia en las calles, por lo menos en el centro de Barcelona, no es significativa. Progresivamente, los *tags* fueron sustituyendo las pintadas como si de la reivindicación se pasara al solipsismo. Todas las infraestructuras viarias, sean de tren o carretera, están tatuadas por *tags*. Están unidos prácticamente desde sus orígenes y son uno de los grandes decorados de nuestras vidas. Y lo mismo pasa con las persianas de los comercios. Cuando todos están cerrados, la calle se convierte en una galería de pinturas más o menos sofisticadas, ingeniosas o vulgares, con todo el atractivo que ello tiene en días de resaca. Eso no quita que en un banco puedas encontrar escritos en letra pequeña, como susurrando, «Pujol ladrón», «Contra el sistema», «Te quiero» y, por supuesto, «El arte es basura», lema del gran pintor urbano Francisco de Pájaro, activista inigualable.

Sin embargo, hoy los *smartphones* (con sus aplicaciones de todo tipo) han convertido las pintadas en una expresión decadente.

Quizá por eso «La ira» responde a algunas de mis preguntas. Es insólita.

Y al llegar al final, seguimos con el triste vicio de citar. No me resisto a acabar sin recordar unas palabras escritas por Elias Canetti en *La provincia del hombre*, en 1942, que son hoy tan buenas como lo fueron entonces: «El que tiene muchas respuestas debe tener todavía más preguntas. A lo largo de toda una vida, el sabio no pasa de ser un niño y las respuestas lo único que hacen es secar el suelo y la respiración. El saber es un arma solo para los poderosos, y no hay nada que el sabio desprecie más que las armas».

Barcelona, mayo de 2017.

Bibliografía

BRETON, André (1972) *Antología del humor negro*, Barcelona: Anagrama [París, 1939].

DELGADO, Manuel (2016) *Ciudadanismo*, Barcelona: Catarata.

FOUCAULT, Michel (1977) «La vie des hommes infames», *Les Cahiers du Chemin*, n.º 2, París.

HUSTVEDT, Siri (2013) *Vivir, pensar, mirar*, Barcelona: Anagrama.

JOUANNAIS, Jean-Yves (2014) *Artistas sin obra*, Barcelona: Acantilado.

MOREY, Miguel (1990) *Psiquemáquinas*, Barcelona: Montesinos.

Enric Ciurans es profesor en la Universidad de Barcelona, donde imparte docencia vinculada con las artes escénicas. Forma parte de diversos grupos de investigación subvencionados, en los ámbitos estatal y europeo, y colabora en diversas publicaciones periódicas catalanas.