

EL MEDITERRÁNEO COMO MITO CULTURAL

Xavier RUBERT DE VENTÓS

Xavier Rubert de Ventós, nacido en Barcelona en 1939, es filósofo, catedrático de Estética en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

Este texto fue publicado en el libro *Arquitectura y espacio rural en Ibiza*, Colegio de Arquitectos de Baleares, 1982. Agradecemos al autor la autorización para su publicación en el presente número de **dc**.

La realidad mediterránea es una cierta escala, una cierta interacción entre naturaleza y cultura, un lugar donde toda la naturaleza está violada y donde toda la cultura está integrada, un lugar en el que todo es ambiguo y sensual. Es un mundo intuitivo, pero en el que también a nivel discursivo conceptos e imágenes van muy ligados; un mundo abierto pero con referencias constantes. Por tanto, al mismo tiempo que un mito, el mediterráneo es un hábitat singular, y en Ampurias, Sóller o Ibiza yo no veo a la madre naturaleza sino a la madre cultura hecha naturaleza, a la naturaleza regimentada por la mano del hombre. Naturalmente, un hábitat de estas características es un *imaginario* para todos los que no viven en él o, incluso, para los que viven en él pero proceden de otras culturas. Es un hábitat para la nostalgia, porque el mediterráneo es la ilusión de que hay un lugar donde naturaleza, cultura, paisaje, perspectiva, imagen, concepto, forma, sentimiento y razón pueden armonizarse y reunificarse. Entonces, todo intento de trascender la modernidad, que de una u otra manera es siempre escisión, todo intento de recuperar supraes-



Giorgio Sommer, *Amalfi*, 1870 ca.

tructuralmente esa unidad perdida, encontrará en el mediterráneo su emplazamiento ideal. Porque esta *imaginaria* totalizadora, no importa ahora su signo o su rentabilidad, propone o sugiere que hay algún momento y algún lugar en el que ética, estética y política, todos estos, hijos separados de aquella vieja unidad desmembrada. Así, el mediterráneo ha servido tanto como mito romántico, aunque parece que los románticos hacían mito con cualquier cosa que estuviera más allá de las puertas de su casa, como mito racionalista pues también la alta cultura situó allí el emplazamiento de la síntesis hegeliana, viendo en el mediterráneo el lugar de la síntesis, el lugar añorado, el lugar originario del que hablaba Heidegger.

Pero sabido es que los valores nacen cuando las cosas mueren («se canta lo que se pierde», sí, en efecto), y así resulta que descubrimos la naturaleza cuando la llenamos de cemento, pues antes de la revolución industrial la naturaleza no es aún naturaleza sino simplemente el exterior, lo que está más allá de los límites de la ciudad o almacén de símbolos por excelencia. Sabido es también que a lo largo de la historia hay una realidad mediterránea, y que tras esa realidad más o menos cambiante se generan varias lecturas y algunas codificaciones de lo mediterráneo. Se ha hablado mucho de ellas pero lo que está claro es que ni Grecia, ni Roma, ni incluso el Renacimiento hacen una verdadera codificación de lo mediterráneo; esto es, que ni Grecia, ni Roma ni el Renacimiento son *mediterraneanistas* porque son y están aún en el mediterráneo. Así, el mediterráneo como codificación cultural es más bien un fenómeno moderno y de clara patente nórdica (alemana, francesa e inglesa) que comienza con la Ilustración, que utiliza el mediterráneo de forma alternativa como naturaleza y cultura. El mediterráneo empieza a convertirse así en el lugar donde es posible la síntesis entre naturaleza y cultura, y es utilizado tanto por los que quieren reducir la cultura a natura-

leza (los románticos) como por los que creen que, finalmente, toda naturaleza es reducible a cultura (la ilustración racionalista). De esta manera se utiliza un mismo espacio para dos *imaginarias* diferentes pero, aparte de estos dos polos convencionales, ilustración/romanticismo, noucentismo/modernismo, digámoslo como queramos, hay matices y recovecos en esta apreciación. El mundo mediterráneo es un poco como la esfinge que siempre es legible, que admite lecturas plurales y renovadas, un poco como esas mujeres interesantes o esos cuadros que tienen ese algo que permite descubrir detalles inéditos, precisamente por esa ambigüedad de la que hablábamos antes, por esa esencial equívocidad que impregna lo mediterráneo. En este sentido, y por extensión, también puede decirse que también España, lo español, es en buena medida un invento nórdico, una codificación cultural de gentes del norte que encontraron aquí un exotismo con un riesgo siempre controlable.

Pero no hay que confundir lo español con lo mediterráneo, porque son cosas muy diferentes. Lo que de España atrae a los románticos ilustrados como lo otro es la España árabe, lo africano, el *morocaticismo* español, que es un mito más histórico y geográfico que antropológico y que tiene poco que ver con lo mediterráneo, que ha sido uno de los estímulos cuestionadores de primer orden para la cultura nórdica. Cuando los Goethe, Schiller o Nietzsche bajan al mediterráneo ocurre que toda la cultura que llevan almacenada en su cabeza la descubren de pronto por los ojos y entonces empiezan a formular sistemas impresionantes. En cambio, para nosotros los mediterráneos, este marco tiene más influencia en sí que para sí, y vivimos en el mediterráneo envueltos en su equívocidad, en su sensualidad, en la fértil impureza de sus formas. Porque, contrariamente al tópico al uso, apenas sí hay formas puras en el mediterráneo y quizás por ello decía D'Ors que la forma mediterránea por excelencia es la elipse,

que tiene algo de riguroso (poco) y de suave a la vez. Conviene insistir en ello: lo mediterráneo suele tener perfiles muy caracterizados, muy idiosincráticos, pero en cambio hay muy pocas formas puras y muy pocos conceptos puros en ese mundo. Quizás, una de las resultantes de esa ambigüedad tan característica sea esa caracterología mediterránea impregnada de escepticismo.

Debemos admitir la existencia de espacios mitológicos. De la misma manera que yo puedo decirte: «vamos a leer un cuento junto a la chimenea», no se me ocurrirá proponerte que vayamos a leer un cuento junto a la estufa de butano, porque está claro que la estufa de butano no tiene, al menos por el momento, ese algo que da a la chimenea su connotación mitológica. Es obvio que las islas tienen ese algo que las convierte en espacios mitológicos muy diferenciados, y es obvio también que a las islas se llega viajando.

Aparte de otras cosas, viajar es un proceso de abstracción y proyección, y el constante flujo de viajeros por el mediterráneo y sus islas a lo largo de la historia me parece un ejemplo muy ilustrativo de esas dos posibilidades que te da el viaje. Mi experiencia personal me dice que me es más fácil ser filósofo subido en un avión que en esta habitación llena de objetos familiares, tan próximos que ya no me interrogan, hasta el punto que las cuatro ideas que he tenido las he encontrado siempre viajando, desplazado, aislado (en el doble sentido de la palabra), fuera de mi entorno habitual, porque en los mundos que me son familiares puedo reconocer sin dificultad las cosas, que es lo más opuesto a conocer. Pero cuando estás viajando, cuando cambias de puntos de referencia, incluso de escala, quedan cortadas las referencias habituales, espaciales y temporales, y esa extrañeza te obliga a hacer un esfuerzo intelectual y te lleva a la abstracción. Viajar te



Julien Lacaze, cartel publicitario del litoral mediterráneo francés

obliga a mirar, que es algo que normalmente no solemos hacer porque requiere un esfuerzo, y casi siempre no hacemos otra, cosa que limitamos a reconocer, que es más confortable y nos da más seguridad, porque no es otra cosa que constatar lo que ya creemos que sabemos.

De este modo, el viaje así entendido tiene una función liberadora en la medida en que al negarnos a reconocer afinamos nuestra capacidad de conocer. O aprendemos a proyectarnos, que es una actitud muy diferente, y aquí me viene a la memoria una cita de Proust que dice que «la mujer es un bien inmenso y vago en el que exteriorizar nuestra ternura», aunque quizá no sea este el momento de hablar de este tipo de viajes y de proyecciones.

Viajar es también abrir un paréntesis en nuestra vida y, mientras viajamos, la transitoriedad de la situación nos convierte en actores, al igual que ocurre en la ciudad, donde todos somos un poco actores, yo de filósofo y tú de periodista, por ejemplo.

Los alemanes decían que el aire de la ciudad nos hace libres porque da una cierta impersonalidad a quien lo respira, cuando el aire de las ciudades era respirable, naturalmente. La gran ciudad da a sus habitantes un relativo anonimato que favorece la libertad, a diferencia de la pequeña ciudad o del pueblo, donde todo el mundo sabe quién eres, de dónde vienes y qué haces. (Quizás convendría abrir un paréntesis y aclarar que cuando estoy hablando de la ciudad me estoy refiriendo a las viejas metrópolis burguesas, a aquellas ciudades en las que decía Weber que podían coexistir una variedad de tipos y estilos de vida distintos. Fue en esas ciudades —hoy quedan pocas— donde pudieron sobrevivir las minorías y las disidencias, y donde la existencia de espacios físicos intermedios entre la intimidad y el Estado hizo posible el desarrollo de la cultura).

Entonces veo dos polos de libertad: la gran ciudad y el viaje, y pienso que, esa libertad que la ciudad permi-

tió *dentro*, el viaje la permite *fuera*, y quizás por eso ahora que la oferta de libertad disminuye en las ciudades aumenta la demanda de viajes. Son dos polos en los que todo el mundo es actor, como hemos dicho, en mayor o menor grado: todo el mundo actúa en la ciudad y todo el mundo se convierte en actor mientras viaja. Si, además, viajamos a una isla, que como hemos dicho es un escenario mitológico clarísimo, el teatro es total. Y si esa isla está en el mediterráneo, que a su vez es el gran mito cultural de nuestra civilización, el espectáculo está garantizado y podemos llegar a sentirnos como en un anfiteatro clásico asistiendo a la representación de una tragedia o de una comedia, según sea la capacidad de abstracción y la naturaleza de las proyecciones de los intérpretes.

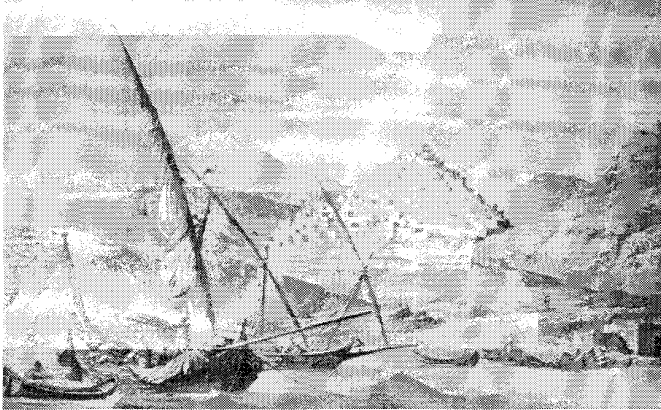
A diferencia del viajero, el turista, por lo general, ni abstrae ni proyecta: sólo consume, lo que también puede tener su interés si el objeto a consumir es bueno.

A no ser que ya figure en la oferta, lo que suele ocurrir últimamente, el turista no suele buscar la infraestructura (la supuesta autenticidad del lugar que visita, normalmente enterrada bajo los hoteles), sino la superestructura misma: el espectáculo que resulta de la acumulación de lo artificioso y comercial, del flujo y reflujo de gentes que también van buscando lo mismo. Busca un espacio marcado, cualitativamente distinto del exterior, como lo era el espacio *sagrado* respecto del profano de las ciudades y templos clásicos. Las consecuencias, ya sabidas, no quedan reservadas a la folklorización más o menos depredadora de las áreas específicamente turísticas sino también a la más sofisticada de las llamadas guías secretas, entre las que podemos elegir como modelo en su género las *Guide Bleu* francesas. Son esas guías que nos indican el pueblecito aún primitivo, el restaurante *todavía* familiar, el chirinquito playero del pescador *auténtico* que sabe hacer un buen guiso de pescado... cuando en realidad no son más que una forma de turistificación del lugar mucho

más perversa, precisamente porque está basada en la supuesta autenticidad de aquello que su misma divulgación clausura. O una de las formas en que la intimidad adquiere un instrumentalizado valor de cambio, como prefieras.

Los griegos sabían muy bien que la cultura era posible dentro de los límites de la *polis*, y cuando digo cultura quiero decir fijar unos límites a partir de los cuales empieza la ley, la codificación humana. Las imágenes de *polis*, que Aristóteles formuló muy bien, tenían en común la necesidad de una cierta escala, lo suficientemente grande que permitiera una cierta impersonalidad, que permitiera el intercambio y la creatividad, pero lo suficientemente pequeña que impidiera la hostilidad y la indiferencia entre sus gentes. Todas las utopías posteriores están en conexión con esos modelos de escala reducida, en la que es posible la experimentación y la rectificación. Y poco importa ahora que esa utopía se llame democracia o socialismo o como se quiera, porque seguimos en el camino discursivo abierto por los griegos.

Oponiéndose a Levi Strauss, que decía que el comercio generaba cultura, Clastres sostenía que el principio de la cultura estaba en la guerra, y que esta guerra la hacían las tribus porque eran conscientes de que se trataba de un mecanismo de defensa a una cierta escala mediante el que se canalizaba la agresividad interior, y porque sabían que si no hacían la guerra aparecían dos cosas: el poder autónomo o la división interna. Kant llegó a proponer una Europa de países en su dimensión más pequeña entre los que solamente debían establecerse pactos que excluyeran la guerra, porque de lo contrario nacerían naciones enormes y la injusticia y la violencia de las tribus pasaría a los Estados, que en lugar de suprimirlas las monopolizarían, como después vio Freud. O como decía hace poco Margalef,



Chaiseul-Gouffier, *Isla de Syros*, «Voyage de la Grèce», 1823

la lucha de clases vino a sustituir a la lucha de tribus. Entonces nos encontramos con el problema de siempre: cuál es ese punto, esa escala, en la que ni la lucha tribal ni la lucha de clases sean posibles, cuál es esa escala en la que ningún hombre tenga que ser instrumentalizado/explotado por ningún hombre. La de los estados actuales está claro que no: los estados actuales son demasiado pequeños para atender a las necesidades de su propia dinámica (ahí están las *multinacionales*, por ejemplo) y demasiado grandes para solucionar los problemas de sus ciudadanos (ahí están los parados y el incremento de la enfermedad mental, como dices). Y nos encontramos entonces con que esa escala posible, la *imaginaria* de esa escala, puede ser la isla, y de ahí que la literatura haya situado con frecuencia el emplazamiento de esa utopía en una isla, de Homero a Swift, pasando por Tomás Moro.

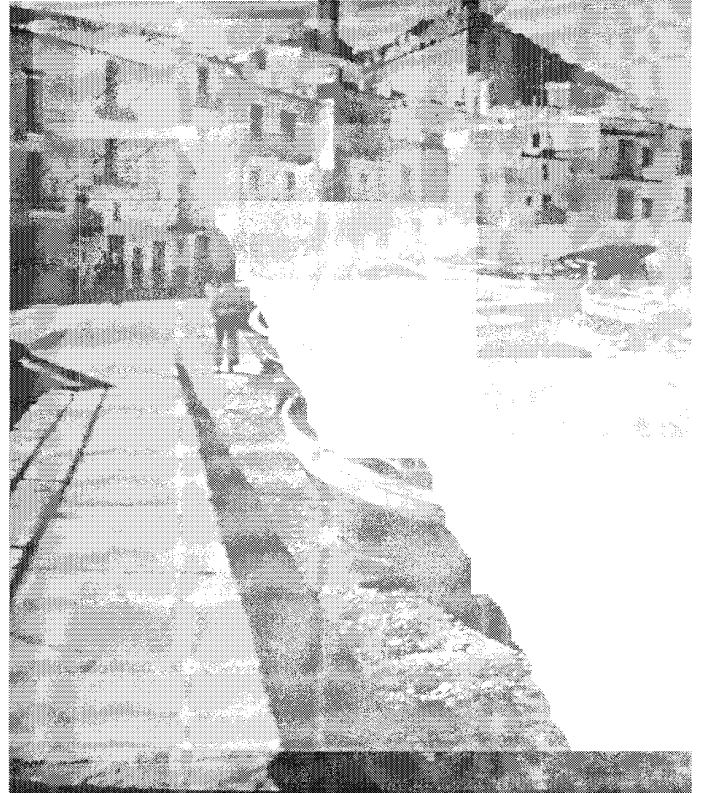
Las islas, relativamente pequeñas a ser posible, se convierten así en el espacio imaginario de las utopías. Por su escala y por el hecho de que en esas islas ha sido imposible la emergencia de formulaciones sociales totalitarias porque, como han visto Harris y otros antropólogos, el Estado surge en lugares donde la tierra es cultivable intensivamente y la gente no tiene formas alternativas de subsistencia, lo que determina unas relaciones fuertemente jerarquizadas entre los individuos. Las islas, por el contrario, tienen en el mar una excelente forma alternativa de subsistencia, no sólo económica sino de apertura hacia mundos posibles, y la guerra no ha sido necesaria en ellas para mantener una escala determinada por la geografía.

Ahora bien, volviendo al ámbito de la cultura, yo creo que la gran actividad cultural no se produce en las pequeñas islas sino en las islas mayores, lugares en los que llega a producirse la división en clases pero con límites geográficos muy precisos, con una agresividad feroz entre sus gentes debido a la aglomeración demográfica que, como han determinado los etólogos, es una

de las causas de la agresividad, pero que esa agresividad han sabido sublimarla con formalismos muy sofisticados, con una enorme productividad, con deportes... Esas islas, y estoy pensando en Inglaterra y Japón, aisladas pero a esa escala que permite reproducir todos los fenómenos de la sociedad externa, son los grandes mitos de la era industrial. En cambio, las islas pequeñas, como el caso de Ibiza, son demasiado pequeñas para que pueda haber en ellas una verdadera producción cultural, porque son incapaces de reproducir la sociedad externa y porque, incluso desde el punto de vista económico, una microsociedad caciquil ya no es funcional desde la óptica capitalista, y se convierten entonces en un lugar residual a efectos culturales, lo que no significa, como ahora veremos, que no pueda ser un magnífico lugar creativo para proyecciones imaginarias.

Porque es muy significativa la atracción que desde el punto de vista formal tuvo Ibiza para muchos seguidores del movimiento de vanguardia que, dicho sea de paso, ya no existe, y en este sentido puede decirse que el poder de atracción de la isla está en crisis. Una atracción formal que puede complementarse y explicarse también a partir de las carencias de la isla y del carácter ambivalente de esas carencias sentidas al menos por el viajero: la carencia como estímulo y desconcierto que facilita la abstracción y la carencia como resorte de proyección de *imaginarias* personales. Voy a ilustrar lo dicho con un ejemplo personal: *De la modernidad*, que de mis libros es el que para mí tiene un mayor interés, se me ocurrió en Ibiza y fue en buena parte redactado en la isla, y creo que fue así porque me dejé desconcertar y no me dejé proyectar.

Aquella vanguardia que ya no vivimos creyó en su momento que los estilos arquitectónicos, los formalismos pictóricos, los géneros literarios convencionales, eran un lastre del pasado que había que abandonar —superar se decía entonces— y así, en arquitectura, por ejemplo, debía llegarse a un purismo desprovisto de



Joaquim Gomis, *Puerto de Ibiza*, 1967

todo elemento historicista. Fue así como Ibiza, que era una isla no culturificada, pero que tampoco era un atolón salvaje, fue el marco ideal para esa concepción purista de las formas artísticas que buscaba un retorno a los orígenes, el espacio mítico donde proyectar esa nueva unidad preconizada por aquella vanguardia. A diferencia de Menorca, que es una isla tocada de elementos clasicistas, no había en Ibiza una tradición arquitectónica culterana pero sí había una arquitectura que, a través de su sentido práctico de la funcionalidad, podía evidentemente empalmar con los presupuestos del Movimiento Moderno. Porque, y recuerdo ahora un

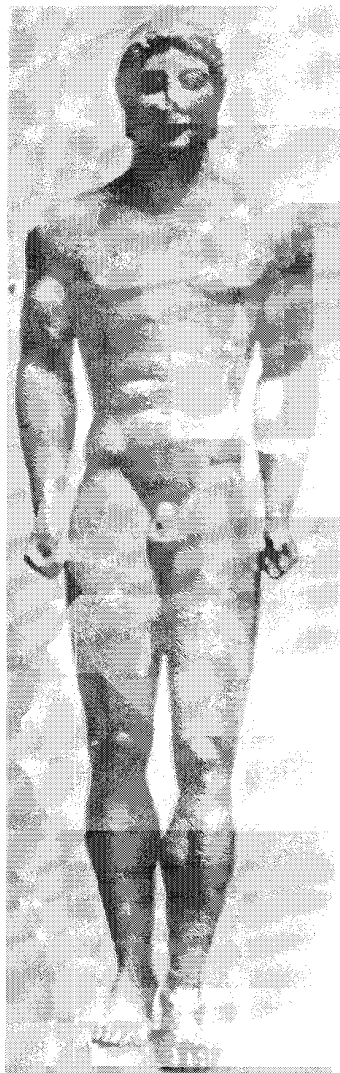
bello texto de Alexander, la autoconstrucción siempre es bella en la medida que lo construido se ajuste a las necesidades reales de sus habitantes. En general, las cosas empiezan a deteriorarse, a ser feas, cuando las posibilidades superan a las necesidades, pero cuando la gente no ha decidido por anticipado qué va a hacer con su casa sino que ésta crece al ritmo de sus necesidades, el resultado final suele ser bello, coincide con su objeto, y las casas crecen entonces armónicamente como los nidos de los pájaros o las hojas de los árboles. En cambio, cuando anticipamos necesidades no sentidas o cuando, de forma brusca, se tienen muchas más posibilidades que necesidades, entonces empieza lo feo, lo inarmónico. Así, una isla en la que parecía que las casas habían crecido como los árboles tenía que atraer poderosamente a una vanguardia artística que preconizaba un retorno a los orígenes. Pero ahora, este mito ya no funciona o sólo se lo creen algunos militantes de aquella vanguardia que sobreviven como dinosaurios maravillosos. Ahora, el hecho artístico va por un neohistoricismo, y no es casualidad, por tanto, que el menorquismo esté desplazando al ibicenquismo como oferta cultural. Aquella Ibiza la veo yo ahora como el lugar de los fantasmas de la modernidad, como el lugar donde la ausencia de escolástica hacía posible que todos los que de alguna manera estaban en los movimientos de vanguardia pudiesen proyectar sus *imaginarias* personales, sus propios fantasmas.

Pero, como decía, las cosas han cambiado de unos años a esta parte y hoy ya no vivimos un momento de vanguardia. Ya decía Heisenberg que nunca podríamos conocer un objeto tal y como sería si nosotros no estuviéramos allí, junto a él, y no hay duda de que el conocimiento de Ibiza está en buena parte determinado por la presencia de esas vanguardias que vivieron en la isla y que hicieron su propia lectura de aquel espacio, de aquella sociedad. Como tampoco me cabe la menor duda de que el marcado conservadurismo de la socie-

dad insular se ha visto favorecido por el hecho de que la brusca dimensión productiva que ha roto la escala de la isla sólo ha tenido una lectura externa, lo que ha puesto en marcha el viejo reflejo de rechazo a lo ajeno. Decía Marx que una cultura es superior a otra si es capaz de explicarla, y no parece que la sociedad insular, sometida a un desarrollo social inorgánico a causa de la irrupción de esa brusca dimensión productiva a través del turismo, haya sido capaz aún de leer ese fenómeno, con lo que cualquier lectura externa es sentida más como imposición que como aportación, fenómeno habitual por otra parte en este tipo de microsociedades.

Pero, volviendo a aquellas vanguardias, yo estoy convencido de que cuando en un espacio determinado se ha hecho una inversión imaginaria por parte de gentes que estaban en la vanguardia del movimiento cultural, no hay duda de que esa inversión supone unos costes pero también unos beneficios. De alguna manera parece evidente que aquellas vanguardias instrumentalizaron aquel espacio, se proyectaron en él y le dieron un lenguaje que la sociedad insular no ha incorporado pero que a su vez ha sido instrumentalizado comercialmente por esa misma sociedad. Yo diría que el problema está, aparte de esa ausencia de una explicación desde dentro, en que ahora ya no llega nadie a la isla capaz de hacer nuevas lecturas de la situación, sino que solamente llega gente a consumir la resultante de la codificación de aquel espacio y de aquella sociedad hecha por las vanguardias más su comercialización. Por tanto, nos encontramos con que Ibiza se ha convertido ya en una mitología de segundo grado, en una mitología pasiva y no emergente.

Pero cuando un espacio empieza a no ser productivo comienza a ser equívoco, y entramos de lleno en la instrumentalización de los valores generados por aquella producción. En los 60, cuando las cosas funcionaban y se vivía el mito del desarrollo ilimitado, estaba muy



*Kouros de Atica, 540-515 a. C.,
Munich, Antikensammlung*



Raoul Haussman, *sillas ibicencas*, 1933-1936

claro que la legitimación política la daban los economistas con unas leyes que no entendía casi nadie y, precisamente por eso, tenían un valor mitológico y una gran credibilidad. Pero ahora, al final de la utopía desarrollista, a ningún político se le ocurre legitimarse con la economía (quién iba a creerle), y estamos asistiendo así a un desplazamiento de búsqueda de esa legitimidad del poder que va de la economía a la cultura. Todo el mundo quiere hacer cultura, se pretende que todo puede ser vendido como cultura, cuando, por otra parte, sabemos que se hace poca cultura, entre otras causas porque falta ese espacio físico, urbano, donde esa cultura pueda desarrollarse, un espacio que no sea ni pura residencia ni puro trabajo, que sea mercado estricto, como lo fue el *agora* griega, un espacio donde sea posible el intercambio. Y así trata el poder de legitimarse con la cultura, con el mediterráneo o con lo que sea, porque cuando no se produce realmente cultura hay que inventársela, y ahora que se nos han acabado las vanguardias estamos en pleno retorno de los mitos: geográficos, espaciales, étnicos, religiosos...

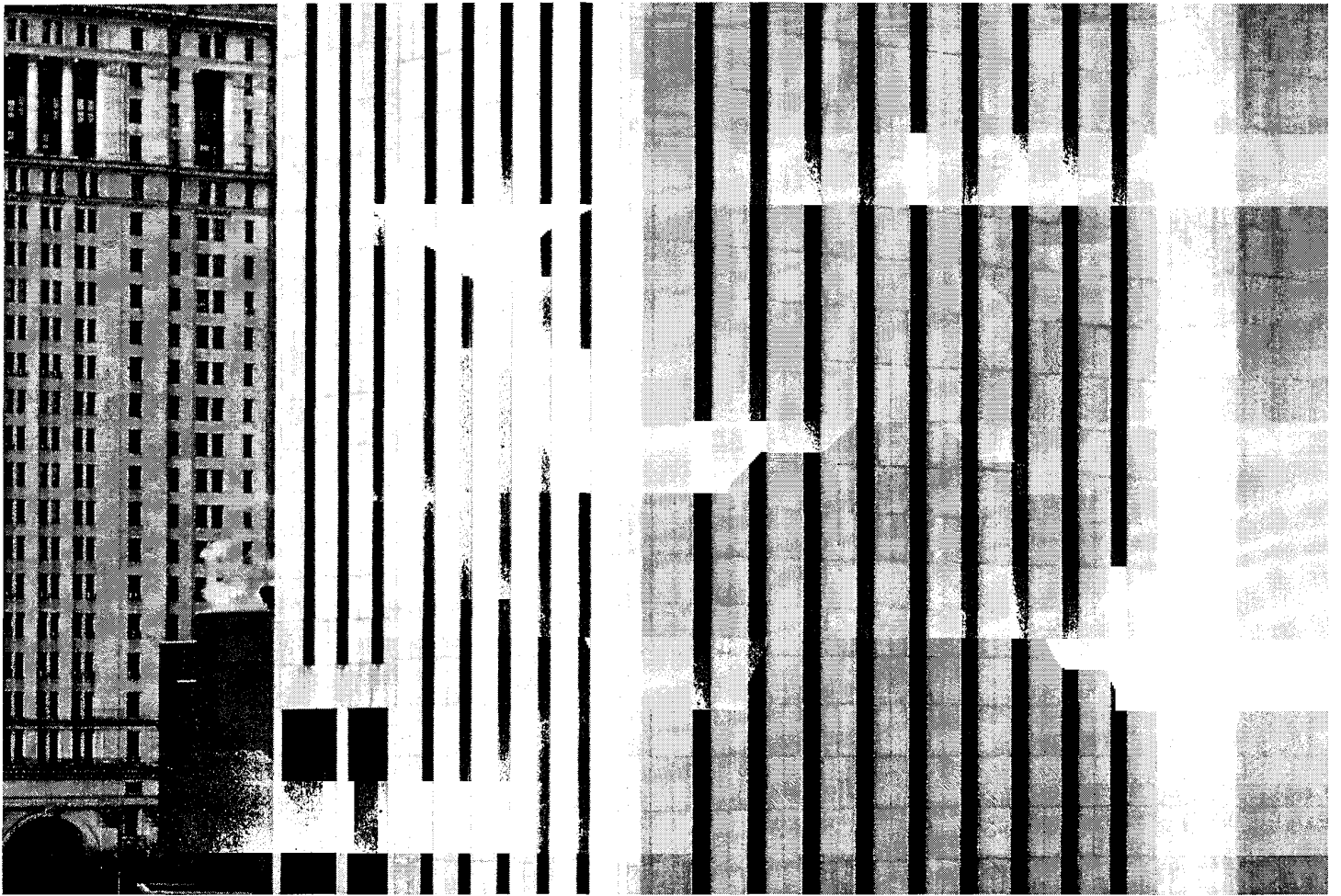
¿Cuándo se convierte en objeto de arte el molinillo de café? Cuando sale el minipimer. El minipimer artística así el molinillo, como la fórmica hizo otro tanto con la madera y es posible que cuando salga —si no ha salido ya— el plustic o el plistic habrá quien sienta nostalgia por el plástico, quien descubra valores formales en el plástico. Quiero decir que a partir del conocido esquema de Mc Luhan (avanzamos al volante de un coche pero miramos constantemente hacia atrás a través del retrovisor) ya se ha dicho muchas veces que las nuevas tecnologías son, apreciadas como instrumentales y las tecnologías superadas adquieren entonces un valor formal. Es lógico: cuando uso una cosa apenas si la miro, de la misma manera que no miro con ojos de viajero los lugares que me son familiares. Pero ocurre

que estos objetos en los que emerge un valor formal al disminuir o desaparecer su valor instrumental empiezan a consumirse, a entrar en el circuito de la oferta y la demanda, y poco después ese consumo es codificado y depende entonces del nivel de esa codificación para que veamos en ellos un mayor o menor interés. Y con frecuencia nos encontramos con esos objetos extrañísimos generados en serie por cualquier cadena de grandes almacenes que no son más que pura imitación de las necesidades que en algún momento tuvo la alta burguesía de referenciales que rompiesen la funcionalidad de los objetos, ya sea por pura proyección personal ya sea como demostración de un bienestar a través de lo superfluo, de lo que no es estrictamente necesario ni tiene función específica alguna. Porque, y volvemos ahora a la arquitectura moderna, una de las demostraciones de los límites de aquel intento de trascender la modernidad es la necesidad del objeto antiguo. El objeto antiguo, su necesidad, ha venido a mostrar que aquella arquitectura diseñada para *racionales pasiones*, en la que debía vivir un hipotético hombre nuevo, no tuvo en cuenta las *bajas pasiones*, que en definitiva son las humanas, con sus miedos y su necesidad de securización. Pero entonces, esta buena denuncia de los límites de aquella arquitectura y del proyecto moderno, culturalmente tan interesante, se transforma de repente en pura imitación, y lo que tenía de sintomático y de significativo se convierte en ese estilo funcional seriado de tresillo y cencerros colgados en las paredes vigente hoy en los interiores de cualquier suburbio urbano.

Pero ocurre también que en todos los momentos de hiperculturización hay una gran necesidad de lo arcaico, y el tema no es nuevo: ahí tenemos al emperador Adriano jugando a los bolos, que es un juego de procedencia gala y bárbaro por tanto, y rodeándose de esculturas arcaicas (los *kuroi* y los *kuré*) cuando tenía a su disposición todo el arte de Praxíteles y de Fidias, a los que veía demasiado modernos. O tenemos el caso de

Ibiza: así como hay un consumo cultural de Ibiza y después una codificación de ese consumo que es instrumentalizada culturalmente y a la vez consumida, el gesto original de ese proceso sí que puede ser la securización que produce el retorno a materiales primarios que no nos sorprenden y que conocemos más o menos y a formas de producción no seriadas. Pero muy pronto ese gesto original se transforma en otra cosa: en su propia imitación que es consumida por gentes que no tienen ninguna relación con esos objetos, que no pertenecen a su propia cultura, aunque quizás cumplan entonces el valor de cartas de legitimación personal. Porque ya sabemos que, cuando se alcanza un cierto bienestar económico, surge muchas veces la necesidad de comprarse un pasado, aunque sea inventado.

Pero hay que ser cauteloso con la crítica a esa necesidad del objeto antiguo, y a veces creo que así como determinado tipo de gente cuelga objetos extrañísimos ajenos a su propia experiencia de la vida en el comedor de su casa, hay quien puede llevar colgado de su propia biografía otro tipo de cencerro simbólico: el mito de Ibiza, por ejemplo.



Gratacels, 2002