

SABER MIRAR (ENTRE LA ÉTICA Y LA ESTÉTICA): *INTENTO DE ESCAPADA* (2013) DE MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ

Antonio Caneloro

(Universidad Católica San Antonio de Murcia. Murcia. España)

acaneloro@ucam.edu

Fecha de recepción: 10-11-2017 / Fecha de aceptación: 4-5-2018

RESUMEN:

¿Qué relaciones existen entre Literatura y Arte? ¿Son la Ética y la Estética dos ámbitos opuestos y separados? *Intento de escapada*, la primera novela de Miguel Ángel Hernández, publicada en el 2013, nos obliga a posicionarnos frente a estos interrogantes y a preguntarnos qué miramos realmente cuando miramos algo.

Palabras clave: Literatura; Arte; Ética; Estética; Miguel Ángel Hernández.

ABSTRACT:

What are the relationships between Literature and Art? Are Ethics and Aesthetics two opposite and separate spheres? *Intento de escapada*, the first novel by Miguel Ángel Hernández, published in 2013, forces us to position ourselves in front of these questions and to ask ourselves what we really look at when we look at something.

Keywords: Literature; Arts; Ethics; Aesthetics; Miguel Ángel Hernández.

1. LITERATURA Y ARTE

Publicada en el 2013, *Intento de escapada* es la primera novela de Miguel Ángel Hernández, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Murcia y prolífico investigador en el ámbito del arte contemporáneo. La novela abarca precisamente el problema de las relaciones (siempre variables y complejas) entre Literatura y Arte, por un lado¹, y entre lo que solemos definir como "ética" y "estética", por otro. Con el primer término podemos entender el ámbito en el que, según las pautas de la filosofía occidental (desde Platón y Aristóteles hasta Kant y Nietzsche), el *homo sapiens* aprende a discernir lo que está bien y lo que está mal de acuerdo con los valores humanistas gestados y difundidos en el álveo de la cultura greco-latina; con el segundo término, en cambio, entendemos el ámbito específico de la filosofía en el que se investiga qué es arte y qué no lo es, cómo reaccionamos frente al "fenómeno artístico" cuando lo interpretamos en cuanto tal y qué relaciones establecemos entre "beldad" y "fealdad" (siendo la historia de ambos conceptos heterogénea e imprevisible, tal y como nos la narra Umberto Eco en sus ensayos especulares sobre la *Historia de la belleza* y la *Historia de la fealdad* – Eco 2004, Eco 2007).

El texto de Miguel Ángel Hernández presentándonos la narración desde la primera persona de su protagonista, Marcos, joven estudiante de Arte fascinado por todo lo que aprende en la universidad, nos obliga y nos empuja a tomar partido y a posicionarnos sobre qué es lo que hoy en día entendemos por "arte", por "belleza", por "fealdad" y en qué términos se pueden poner en contacto estos conceptos abstractos y maleables con los que maneja la Ética. En síntesis, a través de la trama novelesca (hábilmente estructurada según la técnica del "suspense" y de la rememoración *a posteriori* de los hechos narrados) y a través de una especie de *alter ego* literario, Hernández nos empuja a preguntarnos (en el plano de la realidad empírica) qué es lo que realmente miramos cuando miramos algo y en qué consiste (o puede consistir) la esencia del Arte (si es que existe tal

¹ Sobre las relaciones entre Literatura y Arte, la bibliografía, obviamente, es inmensa; cfr., para un primer acercamiento, Pantini, 2002: 215-240. Traza un mapa de las relaciones entre estética y literatura Fusillo, 2009.

concepto) que nos rodea hoy en día, en estos primeros años del siglo XXI². Seguidamente, y como veremos, el autor nos obliga, a través del personaje protagonista, a posicionarnos a favor o en contra no tanto de determinadas manifestaciones artísticas contemporáneas, sino también –y sobre todo– de cómo ninguna mirada es (o puede ser) a la postre “inocente”. Y esto se plantea porque, tal y como afirma acertadamente uno de los mejores estudiosos de Estética y uno de los más agudos filósofos de la imagen de nuestra contemporaneidad, el francés George Didi-Huberman: “La perversión no está en la imagen, está en la mirada” (Engler, 2017). Pero vayamos por partes.

2. INTENTO DE ESCAPADA (O QUÉ SE ESCONDE DENTRO DE UNA CAJA MISTERIOSA)

Tras dos epígrafes que tienden a poner en el mismo plano a un psiquiatra realmente existente y a uno de los otros dos personajes centrales de la novela (siendo el primero Adam Phillips y el segundo Jacobo Montes)³, esto es, que tienden a mezclar elementos del plano de la realidad empírica con otros pertenecientes al universo de la ficción, el texto se abre con un

² En una clase magistral titulada “Verità e arte” y aparecida en el programa de la RAI “Il Grillo” en el 1999 (ahora disponible online: <https://youtu.be/Lv-hXujJtSk>), Emilio Garroni, experto de Estética y profundo conocedor de la tercera *Crítica* kantiana, llegará a afirmar que: “L’arte è ciò che, per definizione, non si può definire” (Garroni, 1999). Se trata de una definición que sigue funcionando hoy en día o, incluso, que hoy funciona mejor que antes. Centrales para intentar dar una definición de qué es arte los demás ensayos de Garroni (Garroni, 1986; Garroni 2003; Garroni 2010; Garroni 2010b).

³ Cfr. Hernández, 2013: 11: “Hay personas que pueden definirse por aquello de lo que escapan, y otras por el hecho de estar siempre escapando” (la cita viene de Phillips, 2006) y “El arte es una cosa sucia, y no hay manera de lavarla sin que pierda su color” (la frase se atribuye a Jacobo Montes, artista ficticio detrás del cual, según algunos críticos, se escondería Santiago Sierra, controvertido artista español de Madrid que ha alcanzado un éxito internacional justamente por realizar obras “impactantes” o que tienden a chocar al espectador; sobre este artista, se puede consultar su propia página web: http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php; en realidad, el que el autor se haya inspirado o no en un artista contemporáneo en concreto no nos ayuda a la hora de interpretar correctamente la novela; Jacobo Montes es la *summa* y el epítome de cierta manera de entender el arte en la contemporaneidad).

“Prólogo” subtulado “un ruido secreto”. De forma bastante sorprendente, de hecho, no será el elemento visual el que capte la atención del narrador y protagonista, sino un elemento olfativo: el hedor que se percibe al entrar en una sala del Centre Pompidou de París:

Entré en la sala tapándome la boca con un pañuelo. Apenas pude avanzar unos metros. El hedor era insoportable. La podredumbre penetraba por cada uno de los poros de mi piel. El estómago se me encogió y un regusto amargo comenzó a subir por mi garganta. Cerré los ojos y apreté los dientes para evitar el vómito. Intenté aguantar la respiración todo lo que pude. Cinco segundos, diez, quince, veinte, treinta..., un poco más, cuarenta, cincuenta..., hasta que la náusea remitió y el cuerpo empezó a acostumbrarse. Sólo entonces fui capaz de abrir los ojos y dirigir la mirada hacia el centro de la sala. Y allí conseguí ver por fin la caja, iluminada de modo teatral en medio de la oscuridad (Hernández, 2013: 15).

La caja, como si de un ataúd se tratara, oculta lo que, supuestamente, produce el hedor terrible que casi hace vomitar al espectador. Se trata de una instalación en la que al terrible efecto olfativo se unen dos pantallas que muestran (de forma repetitiva) a un hombre que parece entrar en la caja y a otro (distinto) que parece encerrarla. Las dos acciones ocurren en diferido y niegan –al mismo tiempo que enseñan– la presencia real, física, de alguien que actúa (entrando dentro y tapando la caja). Las imágenes que las pantallas proyectan de forma obsesivamente repetitiva muestran a dos “fantasmas”, esto es, la ausencia en directo de los dos seres humanos (vivos) que podrían estar realizando lo que parece que realizan “en diferido” (y, consecuentemente, en la distancia). Solo en un segundo momento, el narrador nos desvela el título de esta instalación: “Intento de escapada, 2003”; entonces, nos ofrece también el nombre de quién la realizó, esto es, el artista Jacobo Montes, dentro del ciclo “Un ruido secreto: lo que el arte esconde”. Si a través del primer título citado (que coincide exactamente con el de la novela que estamos leyendo), Hernández problematiza la relación entre esta obra de arte ficticia y el texto que

estamos leyendo (entablando así inmediatamente un puente metafórico con su *alter ego* literario que se mueve y actúa dentro del universo de la ficción), el segundo título, en cambio, y de forma paradójica, subraya el único efecto que no se desprende de la contemplación de la instalación, esto es, el sentido del oído.

Las dos pantallas emiten imágenes sin sonido (como si de una película muda se tratara); y en la sala no se oyen ruidos, lo que, verosímilmente, agudiza los demás sentidos, a partir de la vista y el olfato.

Podríamos afirmar que ya desde este íncipit, el narrador apuesta por una forma de relatar los hechos que trastoca (o tiende a trastocar) nuestra manera natural y espontánea de percibir el fenómeno artístico. Hecho que podemos comprobar cuando, pocas líneas después de haber descrito la instalación de Montes, Marcos nos explica que viaja a París gracias a una beca doctoral precisamente para escribir un ensayo sobre “la ruptura del placer visual en el arte contemporáneo” (Hernández, 2013:16). Se trata del título de una tesis que, ya de por sí, provoca una segunda y nueva ruptura o cambio radical en nuestra forma de mirar el arte: ya no es goce o contemplación del fenómeno artístico, sino exactamente todo lo contrario. Marcos, de hecho, aquí se hace eco de aquella tendencia del arte contemporáneo que pretende “Ocultar, tachar, velar, encerrar..., romper el placer de la visión” (Hernández, 2013:17). Y este es un objetivo que, perteneciendo de hecho a una parte de las corrientes artísticas de nuestra contemporaneidad⁴, subvierte uno de los primeros pilares del concepto de arte y de estética de la tradición filosófica occidental, el que Aristóteles exalta en la *Metafísica*:

⁴ Para un repaso global alrededor de estas tendencias, cfr., entre otros, Perniola, 2000 y Perniola 2015, en el que el autor investiga lo que él define como “l’artistizzazione” del arte contemporáneo (con los peligros y las oportunidades inéditas que este proceso conlleva). En el transcurso de la trama, y en el curso de una descripción erótica, Marcos se acordará de otro título famoso de la obra de Perniola: *Il sex appeal dell’inorganico* (Perniola, 1994), citado en la p. 99.

Todos los hombres tienen por naturaleza ansia de saber. Una prueba de ello es el gozo que nos dan los sentidos. Y ese gozo lo es por sí mismo, con independencia de su utilidad⁵, sobre todo el que nos da la vista. En efecto, no sólo para hacer algo sino cuando nada nos proponemos, preferimos, por así decirlo, sobre todo los sentidos, el de la vista. Y la causa es que la vista, mejor que cualquier otro sentido, nos permite conocer más y nos descubre muchas diferencias (Aristóteles, 1998: I, 1, 980 a-b).

Si el ensayo (o la tesis) que pretende escribir Marcos se va a centrar precisamente en el objetivo de estudiar aquellas obras, aquellas formas de arte que, precisamente, “rompen el placer de la visión”, está claro que estamos frente a un crítico que parece apoyar totalmente las poéticas de cierto arte contemporáneo que se colocan (por una cuestión ideológica, pero también cronológica) en un ámbito post- y anti-aristotélico. El problema es que, tal y como desglosa Emilio Lledó a partir de la cita aristotélica:

La palabra saber, que aparece en el texto, no hace referencia a abstracción alguna. Saber es una forma de sentir. El verbo que lo expresa puede traducirse exactamente por ver. Todos los hombres desean ver el mundo que les rodea, y esa mirada es ya un saber, un ver reflejado en el espejo interior de la teoría en la que, en principio, descubrimos las primeras formas de interpretación del mundo y donde afirmamos nuestra distancia y, por supuesto, nuestra inevitable y cálida proximidad (Lledó, 2017: 22).

Y es precisamente en este sentido como la “inevitable y cálida proximidad” de Marcos con la caja misteriosa representará el detonante o

⁵ Aristóteles está aquí implícitamente defendiendo la tesis según la cual también miramos sin buscar un interés utilitarista a lo que miramos, sin buscarle un sentido a lo que se ofrece a nuestra vista; en este sentido, el artista sería uno de los principales representantes de ese mirar gratuito e “inútil” o “inedito” hacia la realidad exterior. Sobre la utilidad de esa mirada aparentemente inútil y, más en general, sobre la utilidad de la literatura, de la música, y del arte en su sentido más amplio cfr. Ordine, 2013.

motivo central (el fogonazo imprevisto) a partir del cual el narrador, transcurridos diez años de los hechos vividos, recordará cómo intentó escapar (literalmente "huyó") tanto de Helena, la profesora de Historia del Arte que le descubrirá al artista "rompedor", como del mismo Jacobo Montes, antes considerado como un "genio" y ahora visto como una figura ambigua, autor de una obra de la que ahora subraya no tanto su aparente "radicalidad" y su aura enigmática (¿qué se esconde dentro de la caja?), sino sobre todo el efecto más agobiante, el hedor que provoca la náusea del espectador que entra en la sala en la que se expone la caja misteriosa.

La novela, en este sentido, se podría interpretar como una especie de *Bildungsroman* que narra los cambios paulatinos y las averiguaciones de un joven estudiante de 22 años que, tras una repentina y total fascinación por el arte más rupturista (aquí encarnado por la profesora Helena y el artista genial Montes) va tomando conciencia de lo que hizo y sufrió al lado de ambos, para luego crear cierta distancia (tanto espacial como temporal) de lo vivido y experimentado en su propia piel. Pero volvamos a la trama.

3. ENTRE LA ÉTICA Y LA ESTÉTICA: EL ACTO DE MIRAR Y EL DE SABER MIRAR

El primer capítulo de la primera parte de la novela (titulado "Impresiones fugitivas") se abre con una parodia del *Génesis*: "En el principio fue la imagen". El carácter paródico aumenta si pensamos que aquí Marcos hace referencia a la primera imagen chocante que su profesora proyecta en el aula para ilustrar a sus alumnos las tendencias más extremas y extremistas del arte contemporáneo. Se trata del primer plano del glande torturado –y clavado a un tablón de madera– de Bob Flanagan, un artista (real) que intentó suplantar el dolor (real) relacionado con la enfermedad incurable que contrajo al nacer (la fibrosis quística) a través del placer relacionado con el dolor creado a partir de sus prácticas

sadomasoquistas⁶. La profesora Helena utiliza esta visión impactante para provocar el debate entre sus alumnos. Y será Marcos, efectivamente, el único en dar una respuesta articulada, esta:

Lo que yo pienso –dije– es que si la imagen nos sorprende y nos indigna es porque no la esperábamos. Todo lo contrario de las imágenes crueles de la televisión. Con éstas estamos acostumbrados a vivir (Hernández, 2013: 23).

Tras la sorpresa de sus compañeros y la cara de aprobación de Helena, Marcos toma carrerilla y añade:

- No creo que estemos cegados por las imágenes y que ya no veamos nada⁷ –continué-. No son los medios los que nos engañan. Somos nosotros los culpables, los que en el fondo queremos comer con este fondo de imágenes. Somos vampiros que gozamos con la sangre y sólo nos parece que nuestra existencia tiene sentido cuando advertimos que el otro es una puta mierda y que se hace triza cada dos por tres. La pantalla nos mantiene

⁶ La escena que se describe en la novela es real y puede verse (si es que el espectador se atreve) en el documental (de 1997) sobre la vida, la muerte y las “hazañas” de Bob Flanagan *Sick. Vida y muerte de Bob Flanagan, supermasoquista*, del director Kirby Dick. Marcos reflexionará, en particular, sobre las escenas finales en las que se nos muestra al cadáver del protagonista: Bob Flanagan, de hecho, le pide a su esposa Sheree Rose que lo grabe hasta el final, hasta la última escena de su vida, la de su muerte. Este fragmento empujará al protagonista a preguntarse si la verdadera artista y “performer” no será la mujer del biografiado, porque el artista que muere deja de ser artista y se convierte simplemente en un cuerpo inerte.

⁷ Aquí Marcos parece contradecir lo que afirma Rafael Argullol en el artículo “Vida sin cultura”, aparecido en *El País* el 6 de marzo de 2015: además del acto de leer (y de practicar una lectura comprensiva), parece ser que los lectores contemporáneos se han convertido también en “ciegos mirones” porque el “acto de mirar” se ha convertido paulatinamente en (Argullol, 2015): “un acto masivo, permanente, que atraviesa fronteras e intimidades, pero, simultáneamente, un acto superficial, amnésico, que apenas proporciona significado al que mira, si este niega las propiedades que exigiría una mirada profunda y que, de alguna manera, se identifican con los que requiere el acto de leer: complejidad, memoria, lentitud, libre elección desde la libertad”.

a salvo. Y a veces fingimos que nos conmovemos. Pero no nos conmovemos una mierda. A veces soltamos incluso una lágrima. Y la lágrima cae sobre la sopa, y entonces volvemos a comer, y observamos que la sopa está más gustosa y que con nuestras lágrimas todo sabe mejor. Pero no son nuestras lágrimas. Es la sangre del otro, la sangre derramada. Ésa sí que es salada. Ésa sí que condimenta. Nuestras lágrimas son una puta mierda al lado de esa sangre que condimenta (Hernández, 2013: 24).

Se trata de un primer acercamiento a la cuestión de la mirada y de cómo miramos lo que miramos (una cuestión de candente actualidad en la época de la avalancha de las imágenes que nos sumergen desde todo tipo de pantallas, desde la del cine y la televisión, pasando por las de los ordenadores y los móviles). Marcos ofrece aquí una visión pesimista: no ya meros "voyeurs", ni ya "ciegos mirones", que diría Argullol, los espectadores contemporáneos nos hemos convertidos en "vampiros", esto es, en seres (in)humanos que se nutren de la sangre de los demás, que casi gozan al contemplar a diario las desgracias, las heridas y las tragedias del otro. Al mismo tiempo, nos está explicando que la culpa de esta apatía frente al dolor ajeno y de esta sed de sangre no depende tanto de las imágenes, sino de nosotros mismos, los espectadores pasivos, los que nos nutrimos de imágenes incluso en la hora de la comida (las imágenes "hasta en la sopa", podríamos afirmar para retomar la imagen turbadora de la "sopa" en la que caen nuestras propias "lágrimas"). Pero también nos está ofreciendo aquí una primera definición de lo que él entiende por arte: la escena de la tortura del glande de Bob Flanagan sorprende porque "no la esperábamos"⁸, de manera que el efecto "sorpresa" es básico para Marcos para que exista "arte". Y esto es precisamente lo que afirma tras descubrir

⁸ Igual que la escena inicial de la película de Luis Buñuel *Un chien andalou* (1929), considerada por los expertos como la primera película surrealista de toda la historia del cine; a día de hoy, y a pesar de la costumbre de la que habla Marcos, los espectadores del siglo XXI seguimos "sorprendiéndonos" del ojo de una mujer cortado por la lama de la cuchilla de afeitar de un barbero (interpretado por el mismo Buñuel); el corte, anticipado por el paralelo corte de la luna llena por una nube, determinará el estallido de la trama asistemática y sin argumento aparente del texto fílmico.

la obra impactante de Jacobo Montes, obra que le descubre Helena en esas clases en las que llega a explicar una "instalación" dentro de la que un perro atado cerca de la palabra "hambre" (escrita con comida) muere literalmente de hambre por no poder alcanzar la palabra "hambre":

Y esto era entonces el arte para mí, el impacto, la capacidad de poder removerlo todo. Lo que Montes hacía, esa manera de explotar y torturar a los indefensos, me resultaba demasiado difícil de asumir. Y, sin embargo, me atraía, me intrigaba y me seducía, como una especie de hipnosis en la que uno es consciente de que el hipnotizador lo manipula pero aun así le sigue el juego porque no sabe hacia dónde lo puede llevar (Hernández, 2013: 43).

La visión de la obra en la que el perro atado muere realmente y delante de los demás espectadores provoca la reacción todavía más indignada de los alumnos: si delante de las torturas del sadomasoquista Bob Flanagan los alumnos hablan de "una puta locura" (Hernández, 2013: 23), ahora, delante de esta "instalación artística" de Montes hablan directamente de asesinato: "Esto ya clama al cielo. Esto es sadismo, es maltrato. Es ilegal e inmoral" (Hernández, 2013: 37).

Y es para replicar a esta observación para lo que interviene Helena, con tono desafiante: "¿Y desde cuándo el arte tiene que ser bueno, moral o legal? [...] Que una cosa sea una obra de arte no es impedimento para que sea un mal acto social. Desde hace mucho tiempo, *ética y estética son cosas diferentes*" (Hernández, 2013: 37). Si es verdad que, sobre todo a partir de las vanguardias del siglo XX, ética y estética son ámbitos separados, también es verdad que, como ha descrito más arriba Marcos, no podemos no decidir cómo mirar lo que miramos. No es la imagen (no es el arte) la culpable de inmoralidad, sino la manera en la que la miramos (o la manera en la que producimos y utilizamos lo que convenimos en llamar arte).

La cuestión se amplifica y se complica en el momento en el que Helena interroga a sus estudiantes estupefactos:

-Vosotros pensad un poco –dijo Helena, volviendo a la cuestión, esta vez con un tono más asertivo- ¿Quién es el culpable de la muerte del animal, el artista o el espectador? (Hernández, 2013: 38).

De nuevo, el único alumno que se atreve a contestar es Marcos:

-El espectador, por supuesto –acabé diciendo-. Si el perro al final muere es porque nadie se ha decidido a liberarlo, porque todos miran para otro lado, confiando en que sea el otro que viene después el que cargue con la responsabilidad (Hernández, 2013: 38).

De nuevo, Marcos intenta subrayar la importancia de saber mirar lo que se mira y de la manera en la que siempre estamos involucrados (incluso a nivel ético) en la utilización estética o goce de la obra supuestamente artística. Somos nosotros en cuanto espectadores activos los que tenemos que decidir hasta qué punto una obra es arte y hasta qué punto deja de serlo y pasa a convertirse en asesinato (el perro muere, nadie lo desata ni le acerca la comida puesta a su lado). La cuestión del enfrentamiento ético con fenómenos u obras que presuntamente encarnan un goce de tipo estético se amplifica con la explicación de la segunda obra de arte de Jacobo Montes, *Mierda de inmigrante*, inspirada en la famosa *Merda d'artista* del italiano Piero Manzoni. Para subrayar la gravedad del problema de la inmigración forzada de masas de poblaciones pobres hacia Europa, Montes se inventa una "instalación" en la que se reúne a inmigrantes que, con tal de ganar algo de dinero, deciden comer sus propias heces en una especie de "Última Cena nauseabunda" (Hernández, 2013: 39) en la que se pretende mostrar a todo el mundo la tragedia de unos seres humanos "obligados" a convertirse casi en animales que se nutren de lo más ínfimo que exista. La pregunta que surge espontánea es

idéntica a la que atañe el visionado de la escena en la que el perro muere desnutrido: ¿es esto arte? y si lo fuese, ¿es esto ético? ¿Hay que separar siempre y netamente la “ética” de la “estética”?

Helena aprovecha la ocasión para citar la última película de Pasolini, antes de su asesinato: en *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) los espectadores asistimos efectivamente a una cena muy parecida a la que se describe en relación con el arte de Jacobo Montes. Pero lo que la profesora no subraya es que, en ese caso, el escritor y cineasta italiano no pretende denunciar el problema del “fascismo” (en la re-escritura de la obra del Marqués de Sade el director imagina a un grupo de últimos resistentes y aliados de Mussolini mientras, encerrados en una enorme mansión, llevan a cabo todos y cada uno de sus deseos sadomasoquistas a expensas de un grupo de jóvenes revolucionarios raptados para la ocasión), sino que, ampliando el discurso a un nivel más universal, intenta demostrar cómo, dentro de determinados contextos (históricos, ideológicos y culturales), la violencia del *homo sapiens* puede estallar y avasallar a cualquiera de nosotros. Esa violencia está dentro del alma de cualquiera de nosotros (nadie sería inocente o estaría a salvo). Y el tomar consciencia de ello obliga al espectador a tomar partido y a distanciarse de lo que está viendo. En el caso de la “ficticia” obra artística de Montes, en cambio, lo que se pretende es eliminar justamente esa distancia y que los cuerpos (reales) de los inmigrantes sigan siendo cuerpos que no esconden símbolo o alegoría ninguna, que sigan siendo “ellos mismos”, cuerpos que comen sus propias heces (cuando, en el caso de la película de Pasolini, los verdugos son símbolo y alegoría tanto de hechos históricos –los “fascistas” mussolinianos– como de hechos literarios –los “aficionados” de Sade que se empeñan en llevar a la práctica la teoría aprendida en sus obras literarias⁹).

⁹ En una entrevista, Hernández se pregunta: “¿Es *Mein Kampf* una obra literaria?” (Barragán, 2013); a estas alturas podemos afirmar que *Intento de escapada* es una manera (interesante y lograda) de dar una respuesta a esa pregunta. Sobre las relaciones (siempre) complejas entre estética y ética cfr., entre otros, los siguientes estudios: Agamben, 1995 y Agamben 1998; Didi-Huberman, 2004 y Didi-Huberman 2008 y 2008b; Todorov, 2011; sobre cómo aprender a “saber mirar” las imágenes, incluso desde un punto de vista ético, fundamentales estos dos ensayos que, aunque adoptando enfoques diferentes, parecen perseguir el mismo objetivo: el de enseñar una “propedéutica de la mirada atenta” (además de “pausada”)

Es lo que ocurre también en el caso de la "instalación" en la que el perro muere literalmente de hambre porque nadie tiene el valor de desatarlo o de acercarle la comida que el artista ha puesto a debida distancia: tampoco en esta "obra artística" el perro adquiere un significado que trascienda la mera presencia física del animal atado.

Tras la referencia a Pier Paolo Pasolini, Helena sigue alabando la bondad de las hazañas de Montes; Marcos, a pesar de tener ciertas dudas al respecto, se reafirma en sus convicciones estéticas: "Para mí, el arte es una manera de *sacar las cosas de contexto*". Y seguidamente Helena le da la razón: "Un desquiciamiento. *Time is out of joint* –pronunció en un inglés perfecto-. El artista es el que nos lo hace ver" (Hernández, 2013: 41).

Es curioso que la profesora de Historia del Arte recurra aquí a un clásico de la literatura inglesa para avalar la definición de arte que acaba de ofrecerle Marcos: se trata del Acto I, escena 5, del *Hamlet* de William Shakespeare. Hamlet hijo acaba de toparse en el fantasma de Hamlet padre junto con sus soldados Horacio y Marcelo; por ende, acaba de descubrir la verdad alrededor de lo que pasó con el supuesto asesinato del Rey: fue su hermano Claudio quien lo envenenó con nocturnidad y alevosía, con el único objetivo de usurpar el trono y casarse con Gertrudis, su ex cuñada y actual esposa. A Hamlet hijo le toca ahora el duro papel de restablecer el orden: matar a su tío, que es el usurpador del trono, limpiar la honra manchada de su padre, y abrirle los ojos a su madre, que ha accedido de forma incluso demasiado rápida a casarse con el hermano de su marido. Es esta encomienda lo que provocará el cambio radical de la actitud de Hamlet con su entorno y, paulatinamente, lo que determinará la catástrofe. En estos versos Hamlet acepta casi a regañadientes el papel del que deshace los entuertos y vuelve a poner las cosas en su sitio¹⁰:

en estos inicios del siglo XXI: Ginzburg, 2015 y Bal, 2016. Se ocupa de analizar qué sentido tienen ciertas imágenes en algunas novelas de la literatura española moderna y contemporánea Pittarello, 2015: 249-275.

¹⁰ Además, también en *Hamlet* se habla de las relaciones ambiguas que el arte establece (o puede llegar a establecer) con la realidad: uno de los primeros trucos que utilizará el protagonista para intentar comprobar que lo que le ha dicho el fantasma de su padre es verdadero será organizar una

*The time is out of joint. O cursed spite,
That ever I was born to set it right* (Shakespeare, 1997: 76).

Así los traduce Ángel Luis Pujante en su versión española:

*Los tiempos se han dislocado. ¡Cruel conflicto
Venir yo a este mundo para corregirlos!* (Shakespeare, 2002: 92).

Así Helena utiliza la frase "Time is out of joint" para subrayar el carácter turbador de la definición de arte que nos ofrece Marcos ("desquiciamiento" es la palabra que utiliza ella justo después de la afirmación de su alumno; "dislocado", o fuera de su propio eje, traduce Pujante en su versión española del drama). Pero también es cierto que la frase alcanza un significado más amplio y global si lo referimos al "tiempo" en cuanto "época" que nos ha tocado vivir. Los "tiempos dislocados" de nuestro presente son los que permiten el difundirse de un arte parecido al que inventa Montes. Y, al mismo tiempo, son los que nos obligan a mantener una mirada siempre atenta (y alerta) sobre las realidades y las imágenes que conllevan esas mismas realidades. Es lo que afirma seguidamente Marcos: "-Sí, creo que el arte tiene que trastornar y traquetear al espectador. Para despertarlo. Porque *estamos todos*

representación teatral que "dramatice" el asesinato tal y como el fantasma mismo se lo cuenta a Hamlet; de esa forma, y estudiando la reacción de Claudio y Gertrudis, el "actor enloquecido" podrá descubrir la verdad fehaciente detrás del velo de las apariencias. Además de "meta-teatro", *Hamlet*, como casi todas las obras del Bardo, nos obliga a ver cuáles son las fronteras entre literatura y arte y entre arte y realidad; además de que nos empuja a saber mirar lo que miramos cuando miramos algo en el escenario (y el hecho de que el fantasma de Hamlet senior solo le aparezca a Hamlet junior, Horacio y Marcelo no deja de representar un enigma irresoluble dentro de la trama dramática; Gertrudis nunca podrá ver al fantasma de su marido, aunque las apariciones se realicen delante de ella y de sus propios ojos).

*dormidos*¹¹, para añadir seguidamente esta duda: “-No sé, todos estamos durmiendo y a veces creemos que nos despertamos y vemos algo, y a lo mejor no vemos nada y seguimos durmiendo. Y todo sigue siendo una ilusión” (Hernández, 2013: 41).

No cabe duda de que la frase tiene un aire shakespeariano: Hamlet también cree que a lo mejor estamos todos durmiendo. Es más, en su monólogo más famoso (en el Acto III, escena 1, vv. 63-64) se pregunta si no nos sería más útil dormir para siempre (o morir de una vez por todas) antes que actuar y afrontar la responsabilidad de nuestras acciones:

To die, to sleep.

To sleep – perchance to dream [...] (Shakespeare, 1997: 134)¹².

La inacción perenne (el dormir como metonimia del morir; el soñar despiertos como descanso de la vida terrenal) se contrapone a la acción que puede acarrear la duda. Y en esta postura dudosa, el mismo Marcos no sabe si todo el mundo haya optado por “no mirar” o “no ver” lo que hay en el plano de la realidad, lo que está detrás de las imágenes que vemos todos los días. Pues bien, paradójicamente, será el hecho de entrar en contacto con Montes, y proponerse como su ayudante en la realización de la nueva instalación que él mismo quiere llevar a cabo en la ciudad en la que viven Marcos y Helena, lo que le permitirá al alumno tomar conciencia de qué tipo de arte practica realmente su maestro. Es lo que ocurre en dos escenas centrales de toda la novela, en la segunda parte, titulada no casualmente “La ciudad invisible”: si Montes le explica a Marcos que “El arte [...] es una forma de saber mirar. Es lo único que importa” (Hernández, 2013: 69), a

¹¹ Y en este caso Marcos sí que parece compartir la opinión de Rafael Argullol cuando define al espectador contemporáneo como un “ciego mirón”, alguien que mira constantemente y que nunca se para a pensar y a reflexionar en lo que está viendo; cfr., sobre este aspecto, Argullol, 2010: 192: “Somos exactamente lo que nos atrevemos a contemplar”.

¹² Shakespeare, 2002: 125: “Morir, dormir: / dormir, tal vez soñar [...]”.

partir de ese preciso momento Marcos se convertirá en un observador analítico y suspicaz de la realidad que lo rodea y, en particular, de aquellas zonas de su ciudad que no solía mirar: los locutorios y las gasolineras, aquellos “no-lugares” en los que la percepción del tiempo se modifica por la organización particular del espacio y de las relaciones entre los seres humanos; “no-lugares” en los que viven los inmigrantes que el mismo Montes quiere contratar para realizar su nueva obra de arte sobre el problema candente de la inmigración¹³.

4. “NO-LUGARES”: LA PERCEPCIÓN DEL TIEMPO HETEROGÉNEO Y LA CUESTIÓN DE LA DIGNIDAD HUMANA

Admitiendo que el tiempo sigue siendo un enigma a pesar de los esfuerzos hermenéuticos de filósofos y científicos a lo largo de muchos siglos¹⁴, Marcos empieza a aprender a saber mirar la realidad y a reflexionar sobre cómo el tiempo influye en esa aprehensión en el mismo momento en el que acepta el reto de Montes: buscar “lo peor”, esto es, los aspectos más problemáticos, complejos y perturbadores de la realidad cotidiana porque, según el mismo artista: “Lo peor está siempre delante de nuestras narices. Recuerda el cuento de Poe; la mejor manera de esconder algo es ponerlo a la vista de todos” (Hernández, 2013: 91)¹⁵.

Ahora bien, serán dos las realidades con las que Marcos entrará en contacto directo y gracias a las cuales podrá adoptar un punto de vista

¹³ Augé, 2009 y Augé, 2010.

¹⁴ Buena prueba de ello es el brillante ensayo de Rovelli, *L'ordine del tempo* (Rovelli, 2017), en el que este experto internacional de física cuántica llega a afirmar que: “Capire noi stessi significa riflettere sul tempo. Ma capire il tempo significa riflettere su noi stessi” (Rovelli, 2017: 152), esto es: “Entender a nosotros mismos significa reflexionar sobre el tiempo. Pero entender el tiempo significa reflexionar sobre nosotros mismos” (a partir de aquí, todas las traducciones de este texto del italiano al español serán mías).

¹⁵ El cuento al que se refiere aquí Montes es *La carta robada*; Poe, 2009, además de Poe, 2004. Se trata de un cuento que, acorde con la tensión hermenéutica de la escritura del narrador, bien conecta con la temática del “saber mirar” la realidad que nos rodea.

nuevo, inédito y, en parte, aleccionador: nos referimos a los locutorios y a las gasolineras de su ciudad natal, esto es, a dos “no-lugares” frecuentados especialmente por una categoría precisa de ciudadanos, los inmigrantes, esto es, los que se han visto obligados a dejar sus países de origen para intentar ganar dinero tanto para su supervivencia como para la de sus familiares. Y esto es lo que observa Marcos, en búsqueda de material “útil” para Montes:

Observé con detenimiento el locutorio y advertí que allí la gente seguía “yendo a llamar” y que, para ellos, ese lugar seguía estando más cerca de casa que otros sitios. Allí pervivían aún modos de experiencia que en otros lugares habían desaparecido. Era como si las cosas se movieran a diferentes velocidades y no desaparecieran del todo, como si todo se solapase y los mundos se entrecruzasen unos con otros. [...] En el locutorio se daban la mano todos los tiempos. El videochat convivía con el envío de dinero, el e-mail con las postales, la impresión de imágenes digitales con las fotografías que se recibían y se revelaban, los DVD y los CD con las cintas de casete y los vídeos VHS. Y todo funcionaba y seguía sirviendo a su propósito original. No había lugar para la obsolescencia. El tiempo allí era múltiple y complejo (Hernández, 2013: 89).

Si del plano de la ficción nos trasladamos al de la realidad, resulta fascinante, cuando no iluminador, constatar cómo ya en el 2008 (esto es, cinco años antes de la publicación de *Intento de escapada*), Miguel Ángel Hernández había dedicado sus investigaciones al análisis del tiempo en cuanto enigma y, al mismo tiempo, en cuanto elemento clave y perturbador de muchos fenómenos artísticos contemporáneos, algunos de los cuales están relacionados directamente con la diferente percepción del tiempo en el mundo globalizado, por un lado, y en el mundo de la interculturalidad, por el otro. Si en el fragmento citado Marcos se da cuenta de la “heterogeneidad” de la percepción del tiempo dentro del espacio del locutorio (un espacio que, para el inmigrante, se convierte en un puente real hacia sus raíces y sus afectos familiares), en el prólogo de la

recopilación de ensayos *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, el autor ya había llegado a estas conclusiones:

Probablemente vaya siendo hora de superar el modelo temporal de la interculturalidad. Quizá sea más productivo pensar la convivencia de tiempos como una colisión y tensión irresoluble. Como una diacronía fundamental imposible de asimilar. Un inmigrante cambia de hora, se desplaza en el tiempo, pero ese cambio nunca es limpio, nunca es total. Siempre hay un excedente, algo que no puede moverse, algo que permanece inmóvil. Hay algo crónico, en el sentido de algo específico y propio, como una enfermedad crónica, que no puede ser movilizad, algo que nunca puede ser adecuado. Hay una dimensión crónica en la cronología. Hay un "real", por decirlo con Lacan, que no puede ser asumido. Y ese "real" es lo que produce la contradicción, el que rompe la ilusión de la integración. La adecuación, entonces, nunca es posible (Hernández, 2009: 12)¹⁶.

Así, pues, en el plano de la ficción Marcos llega a similares conclusiones a las de su creador (o autor en carne y huesos):

¹⁶ El autor volverá a analizar y ampliar este nudo (central para poder entender la cuestión del tiempo en la contemporaneidad, además del valor de determinados fenómenos artísticos contemporáneos) en el artículo "Desincronizados: tiempos migratorios e imágenes del desplazamiento" (Hernández, 2010: 9-24); resulta curioso, y también llamativo, el que en las conclusiones del artículo el autor se refiera a las obras de arte que analiza como "intentos de escapar", expresión que, tres años después, se convertirá (casi literalmente) en el título de la novela que estamos analizando aquí: "Estas estrategias artísticas, al final, pueden ser consideradas *intentos de escapar* de la linealidad del tiempo, pero sobre todo ejemplos de maneras de evidenciar las discontinuidades, interrupciones y multiplicidad de caminos sepultados debajo del imperialismo cronológico de la 'hora occidental'" (Hernández, 2010: 21). Sin embargo, nos ilustra la importancia que cobra la historia y la recuperación de una investigación de tipo histórico en el ámbito del arte contemporáneo en Hernández, 2012. No será luego casualidad el hecho de que, además del título general, también cada sección en la que se estructura y se divide su segunda novela, *El instante de peligro* (Barcelona, Anagrama, 2015 –finalista del Premio Herralde de ese año–), tome su título de varias citas de las "Tesis de filosofía de la historia" del mismo Walter Benjamin.

Miré de nuevo los relojes en la pared con los diversos husos horarios y pensé que aquella hora no sólo era la hora cronológica, sino que en aquel tiempo iba implícito mucho más. En el fondo, todo era una cuestión de tiempo. Tiempo de espera, tiempo de trabajo, tiempo de experiencia, tiempo de vida. Migrar, pensé, es moverse en el espacio, ir de un lugar hacia otro, pero, incluso más que eso, es también moverse en el tiempo. El inmigrante es, lo tuve claro en aquel momento, un viajero que atraviesa el tiempo y que siempre habita una hora que no es la suya. Y es que entre todos los relojes que poblaban la pared había uno que ofrecía una hora que dominaba las demás: el reloj con la bandera de España, que marcaba la hora a la que había que ajustarse. Ésa era la medida de las cosas. Ése era el tiempo que reinaba en el afuera. Aunque allí, entre todos los relojes, era un tiempo más. Quizá, como decía el joven del locutorio, todavía uno podía elegir la hora (Hernández, 2013: 89).

Si en el prólogo a *Heterocronías*, Hernández nos permite entender en qué sentido se puede desenmascarar tanto la falsedad (o ilusión) de un tiempo "único" y "unívoco" (el tiempo occidental, el que, en la escena del locutorio, el personaje de ficción asocia a la "bandera de España") como la peligrosidad de aceptar la existencia de un tiempo de la "interculturalidad" (el que Marcos llega a percibir gracias a la pared con los múltiples relojes de los diferentes husos horarios), cuando, en realidad, podríamos formular la hipótesis de un tiempo "otro", que no se dobla (ni puede doblarse, en realidad) a la "adecuación", pues bien, incluso las teorías más recientes del ámbito de la física cuántica tienden a defender la idea de que, en realidad, no solo el inmigrante, sino todo ser humano tiende a "habitar una hora que no es la suya". Es lo que demuestra, entre otros, Carlo Rovelli cuando, en su ensayo titulado *L'ordine del tempo*, explica que "Non solo non esiste un tempo comune, ma non esiste neppure un tempo unico in un singolo luogo", esto es: "No solo no existe un tiempo común, sino que tampoco existe un tiempo único en un único lugar" (Rovelli, 2017: 41): en este sentido, el "locutorio" se convertiría en el "lugar privilegiado" (o en el "no-lugar" por excelencia) en el que comprobar la heterogeneidad de la percepción del

tiempo en el planeta (siendo superponibles los relojes de varios husos horarios). Pero el problema es que, tal y como reconocerá Marcos, tampoco el reloj de España es el que mide el tiempo real, el tiempo "único" y "unívoco" de un mismo "lugar". Y esto depende del hecho de que, como afirma Rovelli, además de perder su "unicità" (no existe un "tiempo único") y su "direzionalità" (del pasado al futuro, pasando por el presente), el tiempo ha perdido también su "presenzialità", a favor de lo que Einstein definió como "presente esteso":

L'idea che esiste un adesso ben definito ovunque nell'universo è quindi un'illusione, un'estrapolazione illegittima della nostra esperienza. È come il punto dove l'arcobaleno tocca la foresta: ci sembra di intravederlo, ma se andiamo a guardare non c'è (Rovelli, 2017: 44)¹⁷.

Esta triple pérdida que sufre el tiempo –la de la "unicidad" (no existe un tiempo "único" ni "unívoco"), la de la "direccionalidad" (no existe ninguna flecha o movimiento regular y lineal del tiempo desde un pasado hacia un futuro concretos pasando por un presente también concreto) y la de la "presencialidad" (no existe un "presente" o un "ahora" que pueda ser aplicado a toda la superficie terrestre)– es lo que comprueba tanto Marcos, en cuanto personaje de ficción, como Miguel Ángel Hernández, en cuanto estudioso de Historia del Arte que intenta estudiar cómo funcionan determinadas obras de arte como las que se construyen a partir de lugares "en la frontera" o "en los márgenes" como los locutorios.

La capacidad de "saber mirar" de Marcos, en realidad, va aun más allá: al contemplar a una madre boliviana que, a su vez, está contemplando a su hija pequeña en la pantalla del ordenador, Marcos se sorprende de cómo la niña se queda inmóvil, como si estuviera posando para una

¹⁷ "La idea de que existe un ahora bien definido en cualquier lugar del universo es, entonces, una ilusión, una extrapolación ilegítima de nuestra experiencia. Es como el punto en el que el arcoíris toca el bosque: nos parece entreverlo, pero si vamos a mirar ya no está".

fotografía. Solo tras hablar con el gerente del locutorio, descubrirá que el fenómeno depende del hecho de que la velocidad de conexión de Bolivia es mucho más lenta que la que se establece con el ordenador español desde el que la madre realiza la videoconferencia. La contemplación extasiada de la madre hacia su hija viene comparada con “Una grieta de luz en medio de la oscuridad” (Hernández, 2013: 90)¹⁸. Y a lo mejor es esa grieta la que permite concebir lo que el Hernández define como un “cuarto modelo de tiempo”, esto es: “Un tiempo discontinuo y antagónico, que no puede ser sumado ni restado, ni, por tanto, representado. Una temporalidad móvil y cambiante, múltiple y absurda” (Hernández, 2009: 14) que, por lo visto, y por lo que afirma el ya citado Rovelli, parece ser la misma de la que se ocupa la física cuántica más reciente¹⁹.

Pero el locutorio solo representa un primer polo o eje espacial, siendo el segundo el que encarnan las gasolineras. Enésimo ejemplo de “no-lugar” son las gasolineras de las afueras de su ciudad los lugares en los que Marcos tomará conciencia de otro grave problema relacionado con la realidad externa: el de la explotación de los inmigrantes por parte de aquellos españoles que los utilizan para las tareas más duras del campo. Si en un primer momento Marcos se sorprende a causa de la paciencia sobrehumana con la que muchos inmigrantes soportan esa misma

¹⁸ Sobre las imágenes híbridas (aquí un vídeo que parece una fotografía), Hernández y Cruz Sánchez, 2004. De imágenes híbridas hablará también el narrador de *El instante de peligro* (allí una película de 46 minutos que parece un cuadro por representar tan solo el leve movimiento de una sombra en una pared).

¹⁹ Rovelli, 2017: 92: “L’assenza del tempo non significa quindi che tutto sia gelato e immoto. Significa che l’incessante accadere che affatica il mondo non è ordinato da una linea del tempo, non è misurato da un gigantesco tic-tac. Non forma neppure una geometria quadrimensionale. È una sterminata e disordinata rete di evento quantistici”, esto es: “La ausencia de tiempo no significa, entonces, que todo está helado e inmóvil. Significa que el incesante acontecer que cansa al mundo no está ordenado según una línea del tiempo, no se mide con un gigantesco tic-tac. Tampoco forma una geometría cuádr dimensional. Es una exterminada y desordenada red de eventos cuánticos”. Y más adelante añade (Rovelli, 2017: 171): “Siamo memoria. Siamo nostalgia. Siamo anelito verso un futuro che non verrà. Questo spazio che viene così aperto dalla memoria e dall’anticipazione è il tempo, che forse a volte ci angoscia, ma che alla fine è un dono”, esto es: “Somos memoria. Somos nostalgia. Somos anhelo hacia un futuro que vendrá. Este espacio que memoria y anticipación nos abren es el tiempo que, a lo mejor, a veces nos aterriza, pero que, a fin de cuentas, es un don”.

explotación física y moral (ganar unos pocos euros para trabajar una entera jornada en el campo), en un segundo momento Marcos se sorprenderá al constatar que solo una “mirada cercana” puede permitir reconocer el rostro del inmigrante, cuyo cuerpo tiende a diluirse en la anonimidad de la masa de los que se ofrecen como mano de obra barata (en España y en el resto del mundo) o en la anonimidad de los que sufren naufragio en las costas del Mediterráneo²⁰.

Si en un primer momento, Marcos experimenta en su propia piel una *misunderstanding* casi tragicómica (aparcando su Renault Laguna en las cercanías de la gasolinera, un grupo de jóvenes africanos se monta en su coche, porque creen que es quien les ofrecerá trabajo para ese día), en un segundo momento entrará en contacto con Omar, un nigeriano que le permitirá descubrir en qué condiciones viven o, mejor dicho, sobreviven los demás compañeros de desventura. Y es solo el contacto y el diálogo directo, cara a cara, el instrumento visual y verbal que permite el descubrimiento del Otro (del que viene de otro país, habla otro idioma y tiene otro color de piel):

Mientras observaba su mirada perdida, me fijé en su rostro. Era curioso, pensé, era la primera vez que estaba cara a cara con alguien de color. Al menos a esa distancia. Percibía la textura de su piel oscura y me sorprendía el brillo especial que brotaba de ella. La intensidad de su color hacía que el blanco de sus ojos pareciera fluorescente. Su nariz era ancha, casi aplastada, y sus labios carnosos apenas podían ocultar unos dientes grandes y algo amarillentos. Pero lo que más llamó mi atención fue su mirada, algo apagada pero cargada de fuerza e inteligencia. Fue realmente en ella donde creí descubrir a Omar. Lo podría reconocer otra vez si lo viera por la calle. Había dejado de ser una gorra y una camiseta y se había convertido en un rostro. Un rostro y un nombre. Quizá eso es lo que nos

²⁰ Es la misma impresión que recibe el autor al contemplar escenas de naufragios de inmigrantes por los telediaros: Hernández, 2016, y Hernández, 2017.

hace personas, pensé. Que los demás nos reconozcan y sepan cómo llamarnos (Hernández, 2013: 110).

Un rostro y un nombre: son estos dos elementos reconocibles y, aquí, reconocidos por primera vez por parte del joven protagonista, los que determinan la identidad del Otro que se convierte, así, en un ser humano, esto es, en alguien cercano a nosotros, con el que podemos compartir diálogos y experiencias. Y es a partir de esta escena donde la novela empezará a investigar las diferentes posturas de Montes y de Marcos, del artista "rompedor" y del alumno de Historia del Arte que empieza a problematizar el arte del maestro: si Montes se aprovechará del deseo de Omar de ganar dinero para su supervivencia y la de sus familiares, Marcos empezará a alejarse del proyecto de la nueva instalación de Montes, que consistirá en encerrar en la caja (con la que arranca la narración) al mismo Omar. El problema de la dignidad humana se convierte así en un tema de fondo del resto de la trama novelesca. Y si frente a la "obra" de Bob Flanagan se plantea el problema del choque entre ética y estética, a partir del triángulo que se instaura entre Montes, Marcos y Omar, se desarrollará otro nudo existencial: hasta qué punto puede el artista llevar su ideal pisoteando la dignidad humana; y hasta qué punto un ser humano puede "prostituir" su cuerpo y su moral con tal de ganar dinero para poder sobrevivir en condiciones adversas²¹. Si el locutorio se convierte en el "no-lugar" específico para poder percibir de forma inédita el tiempo (y su paso)²², la gasolinera se convierte en el "no-lugar" en el que el joven narrador y protagonista podrá empezar a contemplar con cierta preocupación el abismo que se abre entre ética y estética cuando el artista pretende llevar al extremo el objetivo de "romper la abstracción y las ideas

²¹ Pozuelo Yvancos (2017: 355) afirma acertadamente: "Miguel Ángel Hernández ha creado una ficción inteligente que parece en primer término tratar sobre el mundo del Arte Contemporáneo, pero en realidad trata de la explotación del ser humano y de las renuncias diversas del Arte a sus ideales redentores por su sumisión a la capacidad de corrupción del dinero".

²² No es casualidad, entonces, que el blog de Hernández se titule precisamente "No (ha) lugar": Hernández, online: <http://www.mahernandez.es/blog-no-ha-lugar/>.

puras y llevarlas a su realización” (Hernández, 2013: 161)²³. Se trata de una ruptura peligrosa que no puede no obligarnos (en cuanto lectores y, al mismo tiempo, en cuanto espectadores) a reflexionar sobre qué miramos cuando miramos algo, además de una ruptura que podría hacer tambalear el concepto de arte en cuanto producción de significado a partir de la manipulación del sentido y de los sentidos.

5. REFLEXIONES CONCLUSIVAS

A estas alturas, podemos afirmar que *Intento de escapada* es una obra literaria que nos empuja (y, en algunos fragmentos, nos obliga) a “saber mirar” mejor qué es arte y cómo es la realidad (en su contexto socio-cultural) que nos rodea. En este sentido, Miguel Ángel Hernández parece invitarnos a tomar partido, a ser más conscientes de qué miramos cuándo miramos algo, porque, como afirma George Didi-Huberman: “[...] miramos también con las palabras, y a veces miramos muy mal. Necesitamos tomarnos el tiempo para mirar un poquito mejor”²⁴.

Estas afirmaciones van en consonancia (creando una especie de “rima” interna o implícita) con las siguientes palabras de Emilio Lledó:

²³ Sobre este abismo es fundamental la cita de un poema de Bertold Brecht que Marcos descubre gracias a Montes porque este lo había citado para otra instalación previa: “Me han contado que en Nueva York, / en la esquina de la calle Veintiséis con Broadway, / en los meses de invierno, hay un hombre todas las noches / que, rogando a los transeúntes, / procura un refugio a los desamparados que allí se reúnen. / Al mundo así no se le cambia, / las relaciones entre los hombres no se hacen mejores. / No es esta la forma de hacer más corta la era de la explotación. / Pero algunos hombres tienen cama por una noche, / durante toda una noche estarán resguardados del viento / y la nieve a ellos destinada cae en la calle” (Hernández, 2013: 201). El poema se titula *Refugio nocturno* y Brecht lo escribió en 1931, muy cerca del desastre económico del '29: la idea central es que no se puede hacer el bien *in abstracto*, que las relaciones entre los seres humanos no mejoran con pequeños gestos altruistas, pero que, al mismo tiempo, son precisamente esos pequeños gestos los que pueden ayudar al que viene explotado o no tiene dónde resguardarse: estética y ética, en este caso, van de la mano; es más, Brecht es un ejemplo clave del arte así denominado “comprometido”: Brecht, 2002: 59-60.

²⁴ Engler, 2017. Javier Marías, de entre los primeros escritores españoles en introducir fotografías e imágenes en sus novelas, llega a una misma conclusión: “Nadie quiere saber nada, nadie quiere ver, y si ven, hacen como que no han visto. Nuestra capacidad de engaño es extraordinaria. El escritor *se obliga a mirar un poco más*, a no engañarse”: Marías, 2017: 374.

Porque, efectivamente, ¿quién puede hoy dudar del poder de las imágenes? Pero ese poder es absolutamente destructor o ciego si el espectador, el contemplador, no es, él mismo, un lenguaje, una posibilidad de leer, de interpretar, de sentir. El mundo de las imágenes es un mundo sin palabras, un mundo sordo y ciego para quien no sabe rechazarlas o amarlas, para quien no sabe dialogar con ellas, o para quien no sabe descifrar la manipulación que, tantas veces, las contamina (Lledó, 2017: 33).

Frente a estas reflexiones tan actuales y tan importantes para la posibilidad de imaginar de verdad una futura “educación para las imágenes” que pueda ayudar a los futuros lectores y espectadores a ser “observadores” adultos, capaces y conscientes de lo que se puede esconder detrás de las imágenes y, también, de la enorme responsabilidad que tenemos a la hora de saber leerlas y mirarlas, resulta particularmente llamativo el análisis de otro elemento del texto que pertenece a lo que Gérard Genette definiría como “epitexto” (parte de los así llamados “umbrales” del texto mismo – Genette, 2001). Se trata de algo que, de tan escueto y breve, podría incluso pasar desapercibido al lector de la novela, esto es, podríamos no verlo, como la “carta robada” de E. A. Poe: nos referimos al *éxplícit* que en *Intento de escapada* se camufla de epitexto:

Este libro se escribió con motivo de la exposición Intento de escapada: Jacobo Montes y la ética de la distancia, celebrada en el Centro Georges Pompidou entre el 20 de febrero y el 15 de mayo de 2013. El autor agradece a Helena Román, conservadora del museo, su colaboración e implicación en el proyecto. Del mismo modo, quiere hacer explícito un profundo reconocimiento a la Fundación Jacobo Montes, que durante tres meses le permitió la redacción de este texto en la ciudad de París (Hernández, 2013: 239).

Pues bien, este *éxPLICIT* contradice o pone en entredicho (de forma irónica o, al contrario, de forma dramática y casi nihilista, dependiendo del cristal con que se mire) el otro final, el que aparece justo en la página anterior a este epítexto: cuando Montes le pide a su exadmirador que le escriba una presentación para su exposición en el Centre Pompidou para *Intento de escapada*, Marcos que, mientras tanto, ha optado por alejarse de la nave industrial en la que Montes había empezado a realizar su obra encerrando a Omar dentro de la caja para ver hasta qué punto habría aguantado sin salir, decide no participar en la obra, esto es, pone distancia (física y moral) entre él, Montes y Helena, que también lo quiso involucrar en la hazaña. Y esta es la respuesta de Marcos a su antiguo maestro:

Por eso al final me negué a hacerlo. Seguro que tarde o temprano terminaría volviendo a escribir crítica de arte y continuaría siguiéndoles el juego a todos. Volvería a comisariar exposiciones, a dar conferencias sobre arte, a escribir en catálogos, a legitimar toda clase de disparates y banalidades en las que no creía. Seguro que volvería al arte en algún momento. Pero no ahora, no en este momento, no con Montes. Al menos, por una vez intenté mantener la dignidad. Era muy poco. Casi nada. Pero eso ya era algo. Como el correo que acabé enviando. Breve y conciso: I would prefer no to (Hernández, 2013: 237).

Si la novela terminase con estas palabras, si este fuese el final, entonces sí, podríamos afirmar que Marcos se niega a participar en el juego sucio de Montes; haciendo suyas las palabras emblemáticas del famoso personaje de Herman Melville, Marcos se presenta aquí como un nuevo Bartleby que ha optado por dejar de escribir sobre esos fenómenos artísticos que chocan al espectador y que tendrían que trastocar la realidad²⁵. Pero si consideramos que la novela no termina aquí y prosigue en (y con) el epítexto citado más arriba, en el que el mismo Marcos se

²⁵ Sobre Bartleby: Melville, 2012; para una lectura filosófica del texto, Pardo, 2000.

presenta como autor (real) del ensayo (o novela) que acabamos de leer y que consigue publicar precisamente gracias al apoyo de su profesora Helena y al apoyo (se supone que también económico) de la Fundación que lleva el nombre de Jacobo Montes, entonces, podríamos llegar a la consiguiente doble conclusión: o que, por un lado, Marcos lleva a cabo hasta sus últimas consecuencias su venganza contra Montes llegando a publicar una novela (que no ensayo) sobre la inutilidad o artificialidad falsamente revolucionaria de su arte; o que, por otro lado, Marcos, aun sabiendo mirar lo que mira, tampoco consigue escapar del sistema (de las artes, de las especialidades académicas, del trabajo) que los engloba. Si aceptáramos la primera conclusión, se trataría de apreciar el valor sarcástico del gesto de Marcos; si aceptáramos la segunda, en cambio, se trataría de comprobar que, desgraciadamente, en el mundo contemporáneo y en el ámbito de este tipo de arte, nadie puede intentar escapar (nadie puede aprender a saber mirar). O, de todos modos, se trataría tan solo de un "intento" de escapada.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, G. (1995) *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino: Einaudi.

AGAMBEN, G. (1998) *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino: Bollati Boringhieri.

ARGULLOL, R. (2010) *Visión desde el fondo del mar*, Barcelona: Acantilado.

ARGULLOL, R. (2015, marzo 6) "Vida sin cultura", *El País*: https://elpais.com/elpais/2015/03/02/opinion/1425310111_943827.html (acceso el 09/11/2017).

ARISTÓTELES (1998) *Metafísica*, ed. y trad. de Tomás Calvo Martínez, Madrid: Gredos.

AUGÉ, M. (2009) *Nonluoghi. Introduzione a una antropología della surmodernità*, Milano: Elèuthera.

AUGÉ, M. (2010) *Che fine ha fatto il futuro? Dai nonluoghi al nontempo*, Milano: Elèuthera.

BAL, M. (2016) *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*, Madrid: Akal.

BARRAGÁN, P. (2013, abril 1), Entrevista a Miguel Ángel Hernández, *Artishock*: <http://demo.d6.cl/artishock/?p=30518> (acceso el 09/11/2017).

BRECHT, B. (2002) *Poemas y canciones*, versión de Jesús López Pacheco sobre la traducción de Vicente Roma, Madrid: Alianza.

ECO, U. (2004) *Historia de la belleza*, Madrid: Lumen.

ECO, U. (2007) *Historia de la fealdad*, Madrid: Lumen.

ENGLER, V. (2017, junio 19) "Las imágenes no son sólo cosas para representar. Entrevista a George Didi-Huberman, *Página12*: <https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar> (acceso el 09/11/2017).

DIDI-HUBERMAN, G. (2004) *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós.

DIDI-HUBERMAN, G. (2008) *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Machado.

DIDI-HUBERMAN, G. (2008b) *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Milano: Bruno Modadori.

FUSILLO, M. (2009) *Estetica letteraria*, Bologna: il Mulino.

GARRONI, E. (1986) *Senso e paradosso*, Roma-Bari: Laterza.

GARRONI, E. (1999) "Verità e Arte", en *Il Grillo*, RAI Educational: <https://youtu.be/Lv-hXujJtSk> (acceso el 09/11/2017).

GARRONI, E. (2003) *L'arte e l'altro dall'arte*, Roma-Bari: Laterza.

GARRONI, E. (2010) *Immagine, linguaggio, figura*, Roma-Bari: Laterza.

GARRONI, E. (2010b), *Creatività*, Macerata: Quodlibet.

GENETTE, G. (2001) *Umbrales*, México: Siglo XXI.

- GINZBURG, C. (2015) *Paura, riverenza, terrore*, Milano: Adelphi.
- HERNÁNDEZ, M. Á. Y CRUZ SÁNCHEZ, P. A. (2004) *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*, Murcia: Región de Murcia.
- HERNÁNDEZ, M. Á. (2009), "Presentación. Antagonismos temporales", en VV.AA., *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, ed. de Miguel Ángel Hernández, Murcia: CENDEAC.
- HERNÁNDEZ, M. Á. (2010) "Desincronizados: tiempos migratorios e imágenes del desplazamiento", *Arte y políticas de identidad*, 2, 2010, 9-24: <http://revistas.um.es/api/article/view/117251/110901> (acceso el 09/11/2017).
- HERNÁNDEZ, M. Á. (2012) *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia: Micromegas.
- HERNÁNDEZ, M. Á. (2013) *Intento de escapada*, Barcelona: Anagrama.
- HERNÁNDEZ, M. Á. (2015) *El instante de peligro*, Barcelona: Anagrama.
- HERNÁNDEZ, M. Á. (2016) *Presente continuo*, Murcia: Balduque.
- HERNÁNDEZ, M. Á. (2017) *Diario de Ithaca*, Murcia: Fundación NewCastle.
- LLEDÓ, E. (2017) *Imágenes y palabras*, Barcelona: Taurus.
- MARÍAS, J. (2017) *Las huellas dispersas*, ed. de Inés Blanca, Barcelona: DeBolsillo.
- MELVILLE, H. (2012) *Bartleby el escribiente*, ed. de Eulalia Piñeiro, Madrid: Espasa.
- ORDINE, N. (2013) *L'utilità dell'inutile. Manifesto*, Milano: Bompiani.
- PANTINI, E. (2002) "La literatura y las demás artes" A. GNISCI (ed.) *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, 215-240;
- PARDO, J. L. (ed) (2000) *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo*, Valencia: Pre-Textos.

- PERNIOLA, M. (1994) *Il sex appeal dell'inorganico*, Torino: Einaudi.
- PERNIOLA, M. (2000) *L'arte e la sua ombra*, Torino: Einaudi.
- PERNIOLA, M. (2015) *L'arte espansa*, Torino: Einaudi.
- PHILLIPS, A. (2006) *La caja de Houdini. El arte de la fuga*, Barcelona: Anagrama.
- PITTARELLO, E. (2015), "Che ci fanno le fotografie nei romanzi?", A. GUARINO (ed.) *Le geometrie dell'essere*, Napoli: Pironti, 249-275.
- POE, E. A. (2004) *Todos los cuentos*, trad. de Julio Cortázar, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- POE, E. A. (2009) *I racconti (1831-1849)*, trad. de Giorgio Manganelli, Torino: Einaudi.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2017) *Novela española del siglo XXI*, Madrid: Cátedra.
- ROVELLI, C. (2017) *L'ordine del tempo*, Milano: Adelphi.
- SHAKESPEARE, W. (1997) *Amleto*, trad. de Eugenio Montale, ed. de Anna Luisa Zazo, Milano: Mondadori.
- SHAKESPEARE, W. (2002) *Hamlet*, trad. y ed. de Ángel-Luis Pujante, Madrid: Espasa.
- TODOROV, T. (2011) *Di fronte all'eterno. Vita e morte nei lager e nei gulag*, Milano: Garzanti.