

La substitución de Alberto Cardín por un texto. (En contra de la performance)

Carles Guerra*

"No era solamente que poseyera cultura, sino que los que lo rodeaban llegaban a percibir que todo lo que recordaba formaba parte de una melodía que entrelazaba a la persona con su circunstancia secreta".

José Lezama Lima

Estas palabras fueron, en realidad, revertidas sobre el propio José Lezama Lima, el autor de *Paradiso*. Me ha sido imposible resistir la tentación de robarlas y ponerlas aquí, en el encabezamiento, para dedicarlas esta vez a Alberto Cardín. Él mismo admiraba abiertamente la escritura del cubano. Y creo sinceramente que le sientan tan bien como al primero. Nora Catelli ya expuso con sobrada claridad la afinidad que despertaba en Alberto Cardín la figura de ese escritor. La referencia a J. Lezama Lima, aquí, no ha de servir para iniciar un comentario literario, sino que está puesta para dar pie a algunos comentarios sobre la experiencia del conocimiento crítico y la relación personal con el saber. En esta ocasión, yo preferiría actualizar su persona para potenciar una lectura optimista de su herencia intelectual.

Al hablar de Alberto Cardín quería hacerlo sobre sus aportaciones al ámbito específico del arte y sobre el efecto de su enseñanza en éste. Pensé, en un primer momento, que su colaboración en la revista de pintura *Trama* podría ser una buena excusa para referirme con sus propias palabras, a ciertas ideas y posiciones teóricas dentro del arte contemporáneo, sobre las que yo quería discutir.

* Carles Guerra es becario de investigación adscrito al área de Ciencias Sociales y de la Educación de la Facultad de Bellas Artes.

En *Trama* colaboraron pintores afiliados a lo que se llamó pintura-pintura, Grau, Tena, Rubio, Broto y teóricos como Federico Jiménez Losantos, compañero de otras empresas en las que también participó Alberto Cardín, tales como las revistas *La Bañera* y *Diwan*. De la revista sólo se conocen tres números (nº0, nº1 y nº2), que en vano he podido reunir juntos, y ni tan siquiera consultar, excepto el nº0 que sí está disponible en la Biblioteca dels Museus d'Art. Pero de los otros dos nadie puede decir más que es imposible localizarlos. Renuncié pues a la idea de utilizar *Trama* como un ejemplo de debate crítico, y medio de difusión del discurso dominante en la práctica de la pintura. Ciertamente, en nuestro estado, un ejemplo único en el intento por inflexionar teoría en el arte, y de reflexión y diálogo entre artistas y llamémosles teóricos, entre los que estaría Alberto Cardín. En el fondo he de admitir que no me interesaba *Trama* por sí misma, sino como tópico del que partir hacia a la argumentación sobre la necesidad de mantener un discurso crítico sobre el arte. Sin poder acceder a esos tres números me vi obligado a buscar un nuevo soporte que me permitiese advocar a través de las palabras de Alberto Cardín lo que yo quería expresar en este momento. No obstante, el hecho de no poder llegar a disponer de esos tres tristes ejemplares -a pesar de mis reiteradas peticiones a la Biblioteca de la Universidad- me hizo pensar en lo difícil que nos ponen la investigación en esta universidad y en este país en general.

Porque mi intención era dilucidar si de la experiencia de Alberto Cardín podría deducirse algún tipo de conclusión respecto a cómo organizar el pensamiento que empleamos en el arte. Dicho de otro modo, si entre lo que dijo y escribió Alberto Cardín había alguna respuesta al problema de los métodos y paradigmas que deben ser empleados en la investigación artística, fuera del perenne recurso al historicismo. Me preguntaba si el cuerpo escrito de A. Cardín podría ser reanimado a fuerza de tomarlo como punta de lanza en los debates que nos sobrevienen en la actualidad. Porque, en pocas palabras, los que hemos estudiado Bellas Artes en la misma Facultad que Alberto Cardín ha impartido Antropología Cultural hemos tenido, a menudo, la impresión de que la interpretación del arte en manos de las visiones historicistas derivaba en interpretaciones reiteradamente unívocas. Si

frente a todo lo que te ocurre repites siempre la misma explicación, no tardas en dudar de la validez de los asertos que uno mismo profiere guiado por el método al que se acoge. El problema no era la Historia por ella misma, como forma discursiva y método que ofrece pautas para la explicación de las pinturas y las cuestiones que las rodean, sino su incapacidad para admitir dentro de ella misma el diálogo con otras perspectivas interpretativas de la fenomenología artística, y su inocente capacidad represiva de todo debate en torno a la investigación en arte.

La Antropología Cultural, tal como la presentaba Alberto Cardín no tenía, a primera vista, nada que ver con el arte. Era más bien el efecto de contraste con el entorno pedagógico de la Facultad el que hacía de esa asignatura un refugio de dudas. Precisamente en la duda es donde uno se da cuenta que debe ordenar y clarificar su relación con el entorno. Aquí se establece claramente el problema del que yo quería hablar, y esto que sí tiene una relación estrecha con la cita de encabezamiento que he dedicado a Alberto Cardín: ¿cómo relacionarnos personalmente con el conocimiento en el que estamos implicados?, ¿cómo hacerlo prescindiendo de la confianza ciega en los métodos que se adoptan bajo el criterio de autoridad? En realidad, si planteamos el problema del arte como un problema de comunicación entre la individualidad subjetiva y el entorno social, reconoceremos que la pregunta entre interrogantes es equivalente a esta otra formulación.

Desde la perspectiva del momento actual no se trata únicamente de derribar el monolitismo discursivo que pueda representar la Historia, como género omnipotente, ya que dicho tono lo podría ostentar en su lugar cualquier otra disciplina diferente. Lo que verdaderamente ocurre es que el problema ha asimilado, además, las respuestas críticas que los profesores han dirigido hacia ese tono monolítico. Desde el enclave preciso en el que nos encontramos somos los herederos de una lección crítica que nos ha despojado de argumentos de autoridad, que, en definitiva, nos ha dejado solos frente a una cultura que nos exige progresar. Heredamos la responsabilidad de continuar pero no se nos permite usufructuar los métodos y las teorías de antaño.

Cuando los maestros ya han sido críticos, ¿qué pueden hacer los alumnos?. ¿reproducir los mismos resentimientos que les han movido a ellos? Esta es la prueba a la que nos somete la desaparición de Alberto Cardín, ¿cómo podemos continuar con la herencia de un conocimiento crítico que heredamos de nuestros profesores? Pues su experiencia, para nosotros, ya no puede ser más que un texto. Y nuestra experiencia real no es aquéllo que él pronunciara, sino el traspaso y el efecto de su labor, la configuración de una encrucijada que es el resultado de su propia actuación.

Es evidente que no se puede ser crítico porque a alguien le hayan dicho que es mejor ser crítico. Nos vemos obligados a convertir en texto lo que para otros fue una experiencia sentida y vivida personalmente. Recuerdo que , en *Tectonic Plates*, un montaje teatral concebido por el *Théâtre Repère* de Quebec y dirigido por Robert Lepage, se representaba una escena que tenía lugar en la biblioteca de una universidad canadiense. La situación -de lo más elocuente para ilustrar esta confluencia- reflejaba a unos profesores que descubrían a sus alumnos enfrascados en el estudio de lo que fueron sus propias experiencias vitales veinte años atrás, y así la revolución sexual, en manos de los estudiantes de ahora se convertía en frío objeto de tesis doctoral. Los profesores no podían esconder su propia sorpresa al comprobar que lo que unos viven azarosamente en primera persona, otros lo estudian aplicadamente en los libros. La vida se convierte en un texto.

Yo también me imagino a Alberto Cardín sonriendo comedidamente al vernos en la situación que nos encontramos. Entre la falta absoluta de confianza en las teorías y la urgente necesidad de expresión.

¿Y cómo nos sentimos al heredar las experiencias de nuestros padres académicos? La conquista de una cierta libertad en las últimas décadas, para nosotros, resulta una herencia engorrosa y ciertamente poco festejable, y en parte porque ya ha sido deconstruida por los mismos que la proclamaron. Hemos visto muy pronto que la libertad es otra forma de control. Tampoco nos sirve el sentido de responsabilidad histórica, porque simplemente no habitamos más en

la historia. Lo que ahora tenemos es una relación con la historia. Cada cual estipula sus reglas de coherencia, su marco legal, porque está claro que si en algo somos libres es, únicamente, en la capacidad de proporcionarnos normas a nosotros mismos.

¿Cómo hablar en público y conseguir que nos crean? De hecho, si tuviésemos que proponer cuál es el problema central en la investigación artística en este momento, entendiendo por ello tanto el pensamiento que se aplica en la creación contemporánea y la mentalidad con la que afrontamos su comprensión, diríamos que se trata de recomponer la subjetividad, o más concretamente, de ensayar la puesta en práctica de la subjetividad. La subjetividad no es un problema personal, como apresuradamente se interpreta con frecuencia, es más bien un problema de tácito acuerdo con la exterioridad. "Confía en tus propias ideas, anima Emerson a los jóvenes académicos, porque ellas responderán mejor en público. Confía en las asociaciones que tienen algún sentido para ti, incluso cuando parezcan fuera de tono o inarticuladas o inconsistentes: permíteles que hablen. La confianza en uno mismo es la forma de conjurar la conformidad"¹. Es el momento de introducir nuestras intuiciones. De la misma manera que hasta ahora andábamos ocupados organizando nuestro aprendizaje, ahora debemos empezar a gestionar nuestras propias intuiciones.

Como dice Charles Bernstein "La cuestión no es retroceder los pasos dados en el proceso sino responder al descubrimiento"². Y nuestro descubrimiento, en el momento en el que pretendemos desbloquear nuestra subjetividad, es el de un «yo» empobrecido. Nos enfrentamos a un concepto de la individualidad que después del auge de lo público exige su recomposición. En cambio, lo que no tendría sentido, frente a la necesidad de matizar nuestro acuerdo con la exterioridad, es refugiarnos repentinamente en una interioridad comunicativa, aunque de hecho, en el ambiente de la cultura ya hayan aparecido síntomas que así lo demuestren. Véase la xenofobia creciente, y véase también en un terreno más familiar cómo el discurso dominante en el arte contemporáneo se ha embriagado -a fuerza de reivindicar un modelo de artista personalista-, de una obsesión por la intimidad del artista y la sentimentalidad, pretendiéndolas el contenido auténtico y

veraz del arte. El beneplácito de la crítica de arte al recuperar la «performance» como género apto todavía, quiere volver a abrir las heridas del autor, como un Ecce Homo, para que la interioridad (o la intimidad) fluyan hacia afuera ³. Estos últimos parecen no percibir la trampa que supone la expresión de los sentimientos: "La expresión de un sentimiento no falseado es siempre banal. Cuanto menos falseado más banal. Para que no lo sea hace falta esfuerzo" nos dice Verlaine. Por más sinceridad que empleemos en la expresión de los sentimientos no solucionamos el problema de la verdad.

Parece como si, aquéllos mismos que durante tiempo han prohibido el discurso sobre el arte, o cuando menos lo han desmerecido por parecerles contaminante de la verdad y falseador, de repente se ocupen de proferir públicamente sus creencias con el afán de entrar en juego con la discusión que unilateralmente se mantenía desde posiciones de tendencia racionalizadora. Y no se trata de añorar un dominio sin enemigos, sino de exigir que quien participe en el juego lo haga respetando las reglas de un debate, y la forma de hacerlo es promoviéndolas mientras se participa en el mismo debate.

¿Cuál ha sido la aportación de Alberto Cardín a la investigación sobre el arte? Su aportación efectiva la encontraremos al tematizar el problema de la constitución del «yo» que escribe. Porque en arte, es de sobras conocido el paradigma sentimental y pseudo-subjetivo que da predominio a la expresión individual como el tipo de enunciado más pertinente en este tipo de conocimiento. El problema no es tanto el predominio que se le conceda a un extremo u otro, sino más bien el oportuno cruce entre ambos, que es donde parece encontrarse la expresión más completa del problema. Porque el problema como tal no exige ser reprimido o enmascarado, antes debería ser planteado.

No debería utilizar a A. Cardín como reducto de la autenticidad en este debate, me gustaría eso sí, reflexionar y afinar en sus formas lo que de él se pueda deducir. Nos ha dejado una experiencia de resentimiento hacia muchas cosas. Pero alguien que estuvo en su última clase de la Facultad me ha dicho que puso mucho énfasis en aconsejar que no perdiésemos el tiempo. Puede ello significar que no ofrezcamos a nuestros enemigos. Yo no creo que haya enemigos,

sinó ideas que ganan su lugar como la oportunidad de ser expuestas en el debate.

Como si nada.

En *Como si nada*, un libro de A. Cardín ⁴ que no se clasifica fácilmente, he encontrado un bastión desde el que se podría defender una posición dialógica para enfrentarnos a la situación que he descrito hasta aquí. El mundo al que se refiere este libro, es el mundo de la cultura fijado en sus representantes, los intelectuales y voceros, concebido en términos que oscilan entre lo que Gouldner denomina como una nueva clase de intelectuales ascendidos al calor de un CCD (Careful and Critical Discourse/Discurso Crítico y Cuidadoso) ⁵ y lo que A. Cardín tilda de «chascarrillos del Villorrio Global».

El beneficio para nuestro debate, en el ámbito del arte, se extrae del carácter sistemático que adquieren sus proposiciones sobre los discursos críticos en la cultura. A pesar de la personalización en la que basa sus críticas, estas tienen un anclaje en el marco general de la cultura justo en el momento en que ésta se hace pública. A través del periodismo sobretodo, lo cual parece profetizar la tendencia actual de la cultura y del arte atomizándose en los medios de comunicación.

"El problema de todo dominio de la cultura -conocimiento, moral, arte- puede ser entendido, en su conjunto, como el problema de las fronteras de ese dominio"⁶, según Bajtin, de quien en estos momentos se deduce el principio del dialogismo. Un principio, éste, que se funda en la idea de que los libros no son otra cosa que personas hablando públicamente. A. Cardín, en *Como si nada* no cita de manera explícita a Bajtin, pero sí que proporciona alusiones y sugerencias que pueden identificarse de lleno con un planteamiento dialógico. Pero en definitiva, lo que subrayaríamos del dialogismo es su naturaleza conflictiva, por encontrarse ubicado, tal como pretende Bajtin, en las fronteras. En nuestro caso la frontera sitúa al arte y la cultura contiguamente.

El problema que hemos planteado unas líneas más arriba, podríamos replantearlo ahora como la necesidad de establecer un debate formal,

o por lo menos, precisar las intersecciones entre los ámbitos públicos y los privados, entre la subjetividad y la exterioridad, con el fin de legalizar⁷ las confrontaciones que surgen en el marco del arte y de la cultura. Y tal como sugeríamos antes, también, iniciar una teoría del «yo» se supone imprescindible, no para saber más del «yo», sino para hacernos una idea de cómo puede conectarse éste con «la otredad».

"Tanto esta teoría del yo que habla, someramente expuesta como validación, como el hecho mismo de este libro, [A. Cardín se refiere al mismo libro que estamos comentando], tienen razones con nombre y apellidos, y son fruto de circunstancias concretas que nombraré. Pero ni los nombres ni las circunstancias tendrían valor de conocimiento alguno, ni pasarían del simple memorial de agravios si no hubiera un intento de elevarlos al concepto"⁸. Entenderíamos mejor a A. Cardín si admitiésemos que Ch. Bernstein dice lo mismo al transmitimos que, si está motivado a escribir sobre alguien o sobre algo, es en parte porque tiene algo que defender que de otra manera no se defendería, y no precisamente porque tenga alguna idea abstracta que expresar⁹. Los conceptos están unidos a nombres propios, pero no de las entidades que representan, sino de las personas que los pronuncian, "[...] pero hay que palpar a veces la encarnación de las ideas para ver como en realidad estas funcionan: [...]"¹⁰, diría en otro lugar A. Cardín.

La necesidad de fijar el punto de intersección entre lo individual y lo público enmascara otra confluencia que es la teoría del yo y la puesta en escena de un discurso crítico. El pecado del yo se resuelve con críticas. "Hay una herida narcisista, que pide expiación, y que se aplaca con la crítica de aquello que presentifica la constancia de la herida, pero hay un pecado radical, inexpiable, que es el <<yo>>, al que no bastarían todas las críticas y ataques del mundo, para ser aplacado"¹¹.

Este tipo de conciliación combativa con el mundo, que es la que Alberto Cardín escogió, me temo que no encuentra las cosas fáciles ahora (tampoco las encontró él), y menos en estos tiempos de diplomacia y connivencia al fin. En la conspicua traducción al ámbito del arte, a la que estamos sometiendo las proposiciones de A. Cardín,

domina el modelo que Donald Kuspit bautiza con la fórmula del «artista suficientemente bueno». "El artista suficientemente bueno acepta el hecho de que uno es siempre, en cierto sentido, parte de la sociedad -lo cual no dificulta tanto una relación crítica con ella, como que hace especial esa relación- a diferencia del artista reeducador, que arrasa con sus conclusiones"¹². A estas alturas cabría recordar que nos hemos propuesto no excedernos en la instrumentación del cuerpo escrito de A. Cardín, aunque él mismo tuviera ya la precaución de relativizar sus críticas: "Ni es mi misión hacer de mesías en este embrollo, ni quiero erigir mi presente modo de actuar como norma, siquiera sea de futuras actuaciones mías. Sí digo, en cambio, que el libro que aquí prologo [sigue refiriéndose a *Como si nada*] nació de unas condiciones muy concretas, tanto subjetivas como objetivas, y que si las condiciones subjetivas que actúan ahora, a la hora de dar explicaciones en un prefacio, han cambiado en gran medida, las objetivas siguen igual, o quizás peor, y sería injusto con mi propio yo intelectual callar la culpa que tales condiciones puedan tener, por un exceso de honestidad, vuelto en su contrario"¹³. Podemos seguir pensando que las condiciones objetivas no han cambiado, y que, efectivamente es nuestra subjetividad cambiante la que nos ha arrojado a esta comprometida encrucijada que nos demanda el compromiso público, sin que por otro lado concibamos la posibilidad de reprimir la pujanza de la subjetividad.

El temor a sobredimensionar la subjetividad no hace más que señalar el fantasma de la razón, de la posesión de la verdad, el hecho de que haya ciertos estilos que detentan más estatus que otros, y la irremisible tendencia de ciertas conclusiones que alcanzan el consenso, con la ayuda de justificaciones que, sin que lo sepa el usuario, le posicionan en la esfera pública de las ideas, porque uno no asume el enunciado de una verdad simplemente, sino que admite con ella los implícitos que la soportan. En el pensamiento de A. Cardín -debe subyarse- no hay conclusión: "No los remito, pues, a ningún juicio último, aunque el movimiento agresivo que empuja a mi yo a defenderse, dé a mis palabras un aire judicial. O mejor dicho, hay juicio y condena, puesto que hay conclusión de un razonamiento, pero no hay pena ni intento de convencimiento, porque es a mí y sólo a mí a quien intento convencer,[...]"¹⁴. Esta ausencia de voluntad de

pronunciamiento en el sentido orteguiano, por otro lado tan afín a los gustos de A. Cardín, es otra característica a añadir al modelo dialógico que ordena los debates de la cultura.

En el espacio de la cultura lo que hay es diálogo y confrontación, pero nunca una verdad inmanente. "En el espacio de la cultura, [dice A. Cardín] donde la verdad resulta imposible de alcanzar como sistema de todas las posibles opiniones, y donde en consecuencia la acción más eficaz es la que puede permitir la proliferación de ideas y sus mutua confrontación -por la que aquéllas se liman y ofrecen combinatorias alternativas para la explicación de un mundo en constante cambio-, [...]"¹⁵. Aquí es, diría yo, donde la «performance», tomada como síntoma, como cualquier acto de sinceridad que se quiera público, entraría en flagrante obsolescencia, y algo más importante, donde se muestra resueltamente decidida a ser la forma que instaure la inmanencia como reflejo de la verdad. Con el "barrer la casa", como metáfora de un deseo higiénico que pretende replegar la imagen personal que ha proliferado en público, y que fue esgrimida por las artistas-performers Marina Abramovic y Eulàlia Valldosera en una conferencia reciente sobre su propio trabajo, recibimos -en realidad- la expresión del deseo de recuperar una subjetividad inmanente, como si ésta fuese la depositaria del verdadero «yo». (Cuando lo único que consiguen es recomponer un yo doliente, tan acertado estéticamente para estos tiempos, que nadie es capaz de resistirse a sus poses, en el fondo débiles, y por ello afines también al sentimiento *fin de siècle*. "Tengo el sentimiento de que tengo sentimientos", se diría de ellas). Pero, la creencia de que resistirse a liberar las diferentes subjetivaciones que operan en la esfera pública ayuda a acotar la individualidad no es más que el resultado, como dice Félix Guattari, de una proyección cognitiva: "Señalemos solamente que su evolución general irá en el sentido de una acentuación de la individuación de la subjetividad, de una pérdida de su polivocidad -que soñamos simplemente con la multiplicación de los nombres propios atribuidos a un individuo en gran parte de las sociedades arcaicas- y de una autonomización de los Universos de valor, del orden de lo divino, del bien, de lo verdadero, de lo bello, del poder... Esta sectorialización de los modos de valoración está tan enraizada en los modos de aprehensión cognitiva de nuestra época,

que nos es difícil ahorrárnosla cuando intentamos descifrar las sociedades del pasado"¹⁶.

Y esto, el error inevitable del que nos advierte Guattari al emplear proyecciones cognitivas para comprender nuestro pasado e igualmente nuestro entorno, es otra forma análoga de expresar la desconfianza hacia las teorías. Entonces, a pesar del excurso que nos ha conducido hasta aquí, reaparece la pregunta del principio, ¿y qué posibilidades quedan de continuar?

Habrá que admitir, que al hablar de la cultura y del arte arrojamos nuestro cuerpo al balcón que comunica con lo inefable. Lo inefable, como el territorio que se resiste a la teoría y a los planes racionales, que -nunca mejor dicho- por sistema, refutan lo desconocido. A. Cardín, frente a la intuición de que la discursividad fuese otra forma represiva de la subjetividad intuyó que eran necesarias armas diferentes."¿Por qué seguir sosteniendo la mala fe que supone dar norma discursiva a los instintos puramente reactivos que sustentan mi yo? ¿Sería tal vez más adecuado resolverme por ese espacio, el del humor, situado entre la imposible exigencia de la norma ética y la imposibilidad de colmar el salto hacia lo inefable?"¹⁷. ¿Y por qué no el insulto también? "[...] ¿qué es el insulto sino aquello que disuelve el acorazamiento mórbido del sujeto, para permitir el relanzamiento de un debate atrincherado en los baluartes que forman las personas?"¹⁸. Insultos y humor pues, como antídotos de la racionalidad.

Así desvela que, una forma de continuidad posible es el debate, su relanzamiento constante como él mismo ha dicho. El debate, finalmente, requiere sin defecto al diálogo. No queda más remedio, pues, que convertir esta propuesta de diálogo en método. El método que yo quería encontrar en la escritura de otro, y por el que nos preguntábamos al iniciar este recuerdo de A. Cardín, emerge ahora de su propia experiencia personal, con lo cual su lección revierte de nuevo -tal como temía- en una responsabilidad individual. Pero sigo pensando que a pesar de ello, se mantiene un compromiso epocal que sólo resolveremos, con el debate, con el diálogo, en la puesta en práctica de una forma dialógica que nos permita mantener las posiciones personales sin concebimos como enemigos, y al mismo

tiempo, dándonos la oportunidad de elaborar nuestra subjetividad. Cabe siempre, eso sí, recordar lo que una experiencia de este tipo ya le deparó a A. Cardín. "De estas «hipótesis del método», que llamo así por prudencia, pero que han de ser verdades para mí, para poder verificarlas, una -ya casi enunciada-es que el «yo», cuando más pretende desvelarse más se oculta, demostrando así su carácter de puro fetiche. Lo cual no es ninguna novedad para el psicoanálisis, pero sí, para mí, una guía práctica, frente a algo que no por nada practicado por mí dejaba de tener la fascinación de una verdad a demostrar: la posibilidad de escribir <<verazmente>> sobre mí mismo. La posibilidad de evitar por una vez la parodia, el encubrimiento y la ironía, para mostrarme «en mi verdad» *ante ora omnium*" 19.

Con el reconocimiento que nos permite el recurso a las citas de quién ya no está aquí para darles su sentido preciso, esta vez nos tomamos la libertad de extremar su valor y proponemos a A. Cardín como modelo para gestionar el método del saber, como modelo de sujeto... "En el sentido de que el desplazamiento de las resistencias que se efectúa mediante la escritura, cuando el sujeto consigue efectuar una transferencia con los significantes que el proceso de escritura va presentando como <<otros>> donde articular su inconsciente, hace aparecer la verdad de éste. Verdad que no es <<Toda la verdad>>, sino la verdad del sujeto en una relación dialógica controlada, [...]"²⁰.

La angustia que produce pensar sobre la base de un discurso en el que nunca aparecen conclusiones estables nos lleva a tomar A. Cardín como un modelo. Pero convertirlo en texto sería fijarlo en la corriente de las ideas. Mejor convertirlo en un modelo dialógico en sí mismo, tal como él se autorretrata (y fijaros que es precisamente una cita textual la que nos permite hablar en presente de él). Sin tener miedo a utilizarlo para contrastarnos con su escritura, conseguiremos actualizar ese modelo dialógico que es su propio cuerpo de ideas, y así, siempre que lo critiquemos, airearemos su pensamiento y lo reanimaremos. Paradójicamente, tal vez ocurra, también, lo que Freud observó en las relaciones familiares. "La imaginación del niño llega un momento en el que se ocupa de liberarse de los padres [...] y de reemplazarlos por otros /estos esfuerzos de ficción [...] que

parecen llenos de hostilidad, no esconden en realidad ninguna mala intención [...] aún conservan, bajo un ligero disimulo, el afecto original del niño por sus padres [...] de hecho el niño no se está deshaciendo de su padre, sinó exaltándolo (por medio de las substituciones)"²¹.

¹Bernstein, Charles: *Optimism and Critical Exces (Process)*. *Critical Inquiry* Summer 1990. P. 831-58. Chicago University Press. "Trust your private thoughts, Emerson urges his young scholars, because they will speak the most publicly. Trust the associations that make sense to you, even if they appear out of tune or inarticulate or inconsistent: allow them to speak." "Self-reliance is the aversion of conformity." P. 839

²Bernstein, Charles: Op. cit. "The point is not to retrace the steps but to respond to the process of discovery." P. 851

³Marzo, J. Luís. : *L'actualitat de la performance*. en *Suplement d'art*. Avui. Barcelona, dimecres 24 de juliol. 1991

⁴Cardín, Alberto: *Como si nada*. Pre-textos, Valencia, 1981.

⁵CCD, en castellano ha sido traducido por «Cultura del discurso crítico». A mí me parece que no es lo mismo que quiere expresar el término inglés. Verlo en A. W. Gouldner: *El futuro de los intelectuales y el ascenso de la nueva clase*. Madrid, Alianza, 1980.

⁶ P. 30, en Bajtin, M. (1975): *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.

⁷Legalizar en el sentido de compartir un mapa de los tópicos.

⁸P. 6 en Cardín, A. Op. Cit.

⁹En esta referencia modifíco ligeramente lo que dice Bernstein, Charles: Op. cit. : "I'm motivated to write about someone or something partly because I have something to advocate that is no otherwise advocated, not just because I have some abstract idea to express." P. 837

¹⁰P. 9 en A. Cardín: Op. Cit.

¹¹P. 75 en A. Cardín: Op. Cit.

¹²P. 39 en Kuspit, Donald (1992): *El artista suficientemente bueno. Más allá del artista de vanguardia*. Creación N. 5. Mayo 1992.

¹³P. 49 en A. Cardín: Op. Cit.

¹⁴P. 18 en A. Cardín: Op. Cit.

¹⁵P. 31 en A. Cardín: Op. Cit.

¹⁶P. 48 en Guattari, Felix: *El nuevo paradigma estético*. Creación, op. cit.

¹⁷P. 7 y 8 en A. Cardín: Op. Cit.

¹⁸P. 66 en A. Cardín: Op. Cit.

¹⁹P. 82 en A. Cardín: Op. Cit.

²⁰P. 78 en A. Cardín: Op. Cit.

²¹En, Sigmund Freud: *Family Romances*, 1908

