

DEL RÍO, Víctor: *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Prólogo de Simón Marchán Fiz. Madrid: Abada Editores, 2010, 235 páginas.

Un autor menos factográfico seguramente la hubiera situado al inicio, como golpe de efecto. Quizá supusiese incurrir en alguna de las múltiples trampas que investiga el libro, pero desde luego habría preparado al lector para el desasosiego que encuentra al concluir el volumen. Me refiero a una de las afirmaciones que mejor presenta la clave del, por muchas razones, apasionante *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*, de Víctor del Río: “el caso del estalinismo es, en esto, un modelo fundacional de la supuesta era posmedia” (217). Lo insinúa desde el comienzo, por supuesto, y en más de una ocasión deja claro que las estrategias factográficas deben contextualizarse en torno al ascenso al poder de Stalin, pero sólo en las páginas finales puede expresarlo de un modo tan directo, cuando el lector toma conciencia de que el propio desarrollo de la investigación ha convertido el significado estético de factografía en algo casi anecdótico. Porque, sin duda, de eso trata el libro, del vínculo extremo entre el arte y los medios de comunicación de masas, de lo que supone tal vínculo para las prácticas y teorías artísticas, de lo que significa el acceso definitivo a “una política de las representaciones” (215) en la que lo factográfico diluye su sentido estético para convertirse en herramienta dominante en el sistema de los medios.

De ahí la pregunta fundamental, la conclusión que, como debe ser, no finaliza nada sino que lo abre todo, que incluso parece volver del revés el resto del libro, como si anunciase su *autodestrucción al finalizar la lectura*: “¿Cómo es posible que el rastro de la factografía se pierda hasta convertirse en un débil hilo argumental en algunos relatos de la historia de las vanguardias mientras que la mayor parte de la producción de imágenes se da bajo las premisas testimoniales y narrativas asimilables a los problemas planteados en el origen soviético?” (208). Lo verdaderamente apasionante es el modo de llegar a esa pregunta. Consiste en el análisis de una metamorfosis, la de la doble conversión de cierta categoría estética, analizada con minucioso detalle durante unas doscientas páginas, en *débil hilo argumental* y en “hecho anecdótico” (206) si se la sitúa en relación a prácticas y teorías artísticas, pero en clave fundamental, en arma poderosísima, si abandonamos el mundo artístico para alcanzar el de la comunicación de masas. Como si realmente se hubiese hecho efectiva la desaparición del arte en la sociedad, pero, por supuesto, con un sentido completamente opuesto al viejo sueño utópico, revolucionario, de las vanguardias

clásicas. Pocas veces lo he leído en palabras más acertadas: “la vanguardia es a la revolución lo que la neovanguardia es a la comunicación de masas” (217). Sólo percibo un leve problema en todo esto: que las múltiples ramificaciones de la investigación que conducen a estas afirmaciones e interrogantes finales dificulten la comprensión del libro o malinterpreten el que entiendo como su verdadero significado.

A primera vista, observando únicamente la estructura y el desglose de capítulos, *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas* no parece incluir ningún “argumento oculto”. La expresión la utiliza Victor del Río para definir el modo como Chuzhak entendía la factografía: “Para Chuzhak, el trabajo de la factografía consistía en el desvelamiento de un argumento oculto de la cotidianidad que, a su vez, permita reconocer la estructura latente de los comportamientos humanos” (130). Creo que es necesario encontrar este argumento oculto en el conjunto del libro. Porque lo tiene, y remite a las ideas finales que comentaba en los párrafos anteriores. Tal argumento oculto aparece sobre todo en los dos últimos capítulos. Antes de llegar a ellos, el autor ha utilizado una estructura y una metodología aparentemente clásicas, que podrían desglosarse en tres partes: un primer análisis, amplio, detallado, meticuloso, de las estrategias factográficas en su contexto inicial, el de la vanguardia rusa; una segunda parte que hace las veces de mediación, con Walter Benjamin como herramienta principal, dedicada a investigar las primeras recepciones de la categoría fuera del contexto soviético; y una tercera sección cuyo objetivo sería examinar la cultura factográfica en la neovanguardia, sobre todo en el arte conceptual. Todo esto permitiría entender el libro como un análisis de la factografía en su pasado y en su futuro, en sus orígenes y en sus consecuencias. Ya sólo por ello deberíamos felicitarnos, en tanto realiza por primera vez en España el estudio de esta categoría fundamental. Y, sin embargo, el libro es mucho más. Lo es, incluso, desde antes de su inicio, desde el acierto en la elección de la categoría objeto de la investigación: la factografía.

Si quisiéramos iniciar el análisis de las estrategias factográficas mediante la habitual protección del clásico, creo que no es lo más adecuado aludir al *verum esse ipsum factum* de Vico, que Hito Steyerl y algún otro utilizan al comenzar a estudiar el tema¹. Puestos a encontrar citas, mucho más adecuada sería aquella de Goethe

¹ HITO STEYERL, «La verdad deshecha. Productivismo y factografía», en VV.AA., *Los nuevos produc-*

que tanto gustaba a Ortega: *todo lo fáctico es ya teoría*. Porque de eso exactamente se trata, de la relación entre el hecho, lo supuestamente objetivo, y el registro técnico que lo captura, del mito del registro directo de la realidad, sin mediaciones, anterior a cualquier interpretación. De ahí las estrategias documentales o fotoperiodísticas, las crónicas o las imágenes supuestamente asépticas..., la “escritura de los hechos”. En el contexto de la vanguardia rusa, este sueño del registro directo, a través de medios técnicos y organizado en su pluralidad mediante el montaje, obedecía a objetivos diversos: la integración entre arte y vida, la crítica al arte de caballete o a las estrategias ficcionales, la búsqueda del efecto de agitación, el intento de formación integral del sujeto a través del arte... Pero las preguntas surgen de inmediato. Si, como afirma Víctor del Río en la introducción al volumen, ante las prácticas documentales, el reportaje periodístico o ciertas crónicas con pretensiones de fidelidad a lo real, es decir, ante todo lo que rodea al término *factografía*, el resultado es que «esa “realidad” no es otra cosa que una creación imaginaria, una representación técnica» (21), qué hacer cuando, como sucede en nuestro tiempo, hasta las creaciones imaginarias se han vuelto del revés, qué cuando la necesaria dialéctica entre imaginación y realidad, o entre la realidad y sus representaciones, deja de tener sentido, o lo que quizá venga a ser lo mismo: que lo tiene más que nunca, sólo que ya no es el mismo. Dicho de otro modo: si desde el propio contexto inicial había conciencia de “la imposibilidad de una completa asepsia de la mirada documental” (104), ¿qué ocurre cuando los medios técnicos, los soportes necesarios para llevar a cabo tal mirada modifican sus significados e intenciones? ¿Qué cuando el objetivo final de la factografía se transforma en su contrario, es decir, en la sustitución de lo real por el reportaje... basado, eso sí, en hechos reales?

Víctor del Río analiza minuciosamente el origen de estos temas en las distintas ramificaciones que supone la cultura factográfica en el contexto ruso. En la dialéctica entre constructivismo y productivismo, en las teorías formalistas, en el cine, la literatura o, por supuesto, la fotografía, y, sobre todo, en el significado político que inherentemente conllevan. No le resulta difícil encontrar a Benjamin, sobre todo el Walter Benjamin de «El autor como productor» en su conexión con Tretiaikov, como vínculo con el futuro de la factografía. Y en este caso, el recurso no es la

tivismos. Barcelona, MACBA / Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, p. 95.

enésima aparición de Benjamin repleta de frases hechas y obviedades. No, es una estrategia acertadísima, pues, al margen del detalle de la investigación, le sirve a Víctor del Río para bifurcar la recepción de la factografía en un doble contexto: el de la práctica artística y el de su teoría. Si la primera nos traslada a las prácticas documentales y de registro en los artistas conceptuales, la segunda conduce al análisis de las lecturas de Buchloh, Roberts o Fore. Es un modo perfecto, muy elegante, para continuar el desarrollo y disponer el final del volumen, pues el vínculo entre arte y política que aparecía en la factografía *original*, el de la vanguardia soviética, adquiere con el conceptual y sus interpretaciones un sentido nuevo, el sentido que, iniciado en la neovanguardia, llegará hasta la situación actual: un arte asimilado, un arte del que sólo quedan sus estrategias, factográficas, sí, pero con un sentido ya no demasiado estético, el de las herramientas habituales de la comunicación de masas. Expresado en los términos del autor, “la factografía de la neovanguardia revela un modelo de subjetividad no encriptado por los códigos del arte moderno, sino asimilado al estatuto de la imagen en los medios de masas” (194).

Y es que, por supuesto, son los medios técnicos, o, mejor, la modificación de su significado, lo que imprime el nuevo sentido. En efecto, es en la política de los medios, en la creación de una supuesta realidad *más real*, en la de la economía de los imaginarios, donde reside la factografía en su final. Víctor del Río deberá llevar a cabo la teoría de los medios que anuncia hacia el final del volumen para analizar con detalle estos contextos. Seguramente le conduzca a teorías políticas y mediológicas, claro, pero también, quizá sobre todo, a llevar hasta sus máximas consecuencias el estudio de lo que hoy significa metahistoria, o, sin más, filosofía de la historia. En el fondo, eso es lo que ya ha iniciado en este brillante *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*, y lo que explica la inteligentísima estrategia utilizada ahora: la elección de una categoría que se autodestruye en el arte, que no se conforma con los devaneos estéticos y se desliza sin remisión hacia otro lugar mucho menos amable, y mucho más peligroso. Es cierto que “el ámbito de experimentación del arte durante el siglo XX puede indicarnos algunas de las claves de este proceso que ha llegado a instalarse bajo la forma de un presupuesto invisible” (207). Es cierto, sí, pero, como nos ha enseñado el propio Víctor del Río, también lo es, en primer lugar, que la condición de la factografía como antecesora del documentalismo y estrategias estéticas similares “no es comparable a su condición de prefiguradora del estatuto ideológico de los medios contemporáneos” (218) y, segundo, que,

recuérdese, la historia del estalinismo podría ser una de las claves interpretativas de tal estatuto ideológico, el de la era posmedia. Esperemos que sólo sea eso, una de las claves interpretativas, porque el final de aquella historia ya lo conocemos...

Domingo Hernández Sánchez
dhernan@usal.es