

Kate Moss Machine

ATALAYA

383

CHRISTIAN SALMON

Kate Moss Machine

PRÓLOGO DE MIGUEL ROIG
TRADUCCIÓN DE INÉS BÉRTOLO



EDICIONES PENÍNSULA

BARCELONA

Título original francés: *Kate Moss Machine*

© Christian Salmon, 2010

© Éditions La Découverte, Paris, 2010

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

Primera edición en castellano: abril de 2010

© de esta traducción: Inés Bértolo, 2010

© del prólogo: Miguel Roig, 2010

© de esta edición: Grup Editorial 62, S.L.U., 2010

Ediciones Península,

Peu de la Creu 4, 08001-Barcelona.

info@edicionespeninsula.com

www.edicionespeninsula.com

VÍCTOR IGUAL · fotocomposición

REINBOOK, S.L. · impresión

DEPÓSITO LEGAL: B. 5.066-2010

ISBN: 978-84-9942-004-2

Cuando el teatro se acaba, empieza
la mecánica humana.

JEAN BAUDRILLARD, *L'Échange symbolique
et la mort*, Gallimard, París, 1976

ÍNDICE

Prólogo: Madame Bovary ya no trabaja aquí, de Miguel Roig	11
Introducción: «So Kate...»	23
¿Icono, musa o mito?	23
Mánager y Cenicienta	25
Escritos legendarios	28
«Una <i>vamp</i> , no un vampiro»	30
I. «UNA FLOR IMPOSIBLE EN EL PAÍS DE LA TÉCNICA»	33
Una belleza imperfecta	34
Investigación sobre Kate	37
El tercer verano del amor	39
<i>Anekdiegesis</i> : la experiencia sin relato	42
La situación de impás narrativo	43
La «Biblia de lo <i>cool</i> »	47
La mezcla de las décadas	50
<i>Dirty realism</i>	52
Cuerpos de fábula, relatos incorporados	54
2. «PERSEGUIDA POR LOS LOBOS...»	59
Una belleza camaleónica	60
Un budismo de <i>open space</i>	63
<i>British invasion</i>	65

ÍNDICE

La «conciencia moda» de los suburbios	68
<i>What is the story?</i>	70
El símbolo de la «modernidad líquida»	73
«Porque yo lo valgo»	76
3. LO SALVAJE EN EL CORAZÓN	81
Para mayor felicidad de los heroinómanos	82
Una moda sin historia	83
La novela de la moda	87
En el ojo del huracán	89
Cómo la industria de la moda mató a la niña de la calle	92
Robinsonadas y <i>reality shows</i>	97
«La república democrática del <i>look</i> »	99
El ideal del individuo <i>fashionable</i>	103
4. ¿UN NUEVO MITO?	107
La Pasión según Kate Moss	108
Una resurrección simbólica	110
Las mudas de Kate Moss	113
El icono de la <i>Cool Britannia</i>	114
¿Qué es un mito?	119
«Una <i>Venus atada</i> de nuestra época»	122
Un destino neoliberal	124
Conclusión: Diosa o cyborg	131
Notas	141

PRÓLOGO

MADAME BOVARY YA NO TRABAJA AQUÍ

Me acuerdo de Georges Perec. Al leer *Kate Moss Machine* de Christian Salmon, vienen a mi memoria muchos de los recuerdos que Perec reúne en su dietario, entradas que fijan la memoria particular y colectiva convirtiendo su pequeño libro *Me acuerdo* en una suerte de calidoscopio empírico. Perec se acuerda de la guerra, del nombre del general Laminart, del día en que capituló Japón, de la revista *L'Illustration*, que fijó en imágenes el relato bélico, del pan amarillo que hubo que comer una vez acabado el conflicto. Se acuerda de un edificio de diez plantas que acababa de construirse: el más alto de París; de los cigarrillos que trajo su primo después de visitar una fábrica de tabaco, de lo que costó cavar los cimientos de los grandes almacenes de Saint-Germain, del trasatlántico *Andrea Doria*, de un tratado de la buena vida, de la precisión de los planos del metro de París que, junto a los nombres de las estaciones, consignaban las números y las calles de cada salida; de que Citroën puso un luminoso gigante en la Torre Eiffel. Se acuerda de los bolsos Hermès con sus pequeñas cadenas y que, a mediados de la década de 1950, lo *chic* consistía en llevar cordones de una finura exagerada en vez de corbata. Se acuerda de que Fidel

PRÓLOGO

Castro era abogado, de que Jean-Paul Sartre trabajó en el guión de *Freud* de John Huston, de Lumumba, de la Nouvelle Vague, de Malcom X, de Mayo del 68.

Menos impulsivo que Francis Fukuyama, que decretó el fin de la historia, Christian Salmon nos enfrenta en este libro al final de la experiencia, a «la muerte de los grandes relatos», en palabras de Jean François Lyotard. A finales de la década de 1980, reflexiona Salmon, el fin de la guerra fría desarticula el relato de la disuasión; la globalización de la economía disuelve el concepto laboral: se deslocalizan millones de puestos de empleo, el trabajo se torna entonces precario, lábil, efímero, un bien escaso cuya posesión no garantiza ni estabilidad ni futuro; el sida disuelve la experiencia de la revolución sexual, y las nuevas tecnologías de la información suprimen la idea que se tenía del tiempo y del espacio. Si desaparece la experiencia se disuelve de alguna manera el pasado y el futuro se carga de invisibilidad. Don DeLillo opina en *Las ruinas del futuro* que la Administración Bush sentía nostalgia de la guerra fría y que la caída de las torres gemelas convirtió en escombros la añoranza de una experiencia que hacía tiempo se había evaporado, para sustituirla por relatos anclados en un presente perenne, ya que el pasado quedó disuelto y ningún relato describe el futuro. La mirada de Georges Perec sí vislumbra un futuro porque el presente, en su cuaderno, se expresa a través de un pasado construido con experiencias sólidas: sabe lo que es una guerra, convive con el progreso, esboza una vía política, distingue signos de la moda, describe iconos culturales; el libro construye una línea circular que

PRÓLOGO

mira hacia atrás en el momento de la escritura pero cuya lectura sugiere un porvenir porque ningún relato ha caducado aún. Su antología de instantes no disuelve el tiempo; lo construye. Funciona como la cinta de Moebius: refiere pérdidas, levanta un espejo de la contingencia, registra una lista de mitos, pero el sentido de la enumeración nos lleva a un *continuará* que no está escrito: late en potencia. Pero su mirada es de la década de 1970, cuando Perec publicó el libro. Hoy su lectura es una mera experiencia arqueológica.

Siguiendo su fórmula escribo: me acuerdo del 31 de agosto de 1997. Ese día estaba en Londres y nos despertamos con la noticia de la muerte de Diana Spencer, conocida oficialmente como Diana de Gales, Lady Di para la prensa del corazón, simplemente Diana para los habitantes del Reino Unido, y para todos, después de aquellos días, «la princesa del pueblo», según la consagró Tony Blair. La noticia fue una conmoción no sólo por tratarse de una muerte inesperada, sino por la forma en que aconteció: en un Mercedes-Benz, a 200 kilómetros por hora y en compañía de quien era su pareja entonces, Dody Al-Fayed, hijo del multimillonario egipcio Mohamed Al-Fayed. Hasta esa mañana todo lo que yo había escuchado en Londres sobre Diana de Gales era una mezcla de indiferencia y cierto morbo por su relación con Dody Al-Fayed que circulaba a través de los relatos de los tabloides que se encontraban abandonados en los asientos del metro al final de la jornada. En cuanto a la monarquía, la opinión oscilaba entre el silencio y el desdén. Pero esa mañana, al llegar a la agencia donde trabajaba, encontré a

PRÓLOGO

la gente sumida en la tristeza y el desconcierto. Según fueron pasando los días, aparecieron fotos de la princesa recortadas de las revistas y los tabloides pegadas en los tabiques de los escritorios, e incluso un día, para mi asombro, alguien puso una imagen de Diana alumbrada por la luz de una candela en una repisa del área común: un altar improvisado para iluminar al mito. Las flores se acumulaban como los residuos en una depuradora frente al Palacio de Buckingham y en el de Kensington, lugar que había sido su residencia; las colas para firmar el libro de condolencias en el Palacio de Saint James, donde descansaban provisionalmente sus restos mortales hasta el día del funeral, eran infinitas. El hecho de estar allí aumentaba sin duda mi percepción de los acontecimientos, pero, al consultar la prensa extranjera, constataba que allí también la cobertura era desmedida. ¿Cómo se podía leer ese relato? Hasta la víspera de la tragedia, la princesa Diana era un icono más de una institución decadente, divorciada de Carlos de Gales, pero no de sus privilegios de princesa, y después del sacrificio en un amasijo de chatarra se había convertido definitivamente en un mito. Miraba las fotos que aparecían en *Paris Match*, *¡Hola!*, *Vanity Fair*, *Time*, *Newsweek*, y ante mí aparecía Diana de Gales en la proa de un yate con un bañador azul que se confundía con el mar y el cielo, con las piernas pendiendo en el aire, como una sílfide etérea; pisando un campo que cobijó minas antipersona, lleno de arbustos y piedras, en algún confín, vestida con abultados pantalones y camisa color caqui, pesados botines y el semblante grave de una militante comprometida; con una falda y una

PRÓLOGO

blusa sencilla, calzando zapatos bajos, sumisa, frente a la pequeña figura de la Madre Teresa con la versión más extrema de la pobreza como *atrezzo*; recostada en una *chaise-longue*, arropada en un delicado vestido negro, con una gargantilla ínfima y la mirada tibia del erotismo tranquilo; Diana de Gales con sus hijos Guillermo y Enrique en una mañana de compras, vestida informalmente con vaqueros, una chaqueta ligera y gafas de sol: la madre que podemos encontrar en cualquier *shopping*. Había más versiones aún de Diana pero yo las asimilaba todas a un mismo sujeto; es decir, veía a Diana y no a sus heterónimos. Como me ocurre con la iconografía de Eva Perón: o vestida lujosamente por su modisto Paco Jamandreu como cualquier mujer de un mandatario o en camisa y pantalón de trabajadora, fiel a su origen humilde; ambas versiones se corresponden con una sola persona, *Evita*, como la llamaban todos. En ese sentido pensaba que ahí fuera, en las calles, se estaba gestando el mito de la princesa que estaba en contra de las minas antipersona, a favor de la lucha contra el sida, junto a los excluidos —al menos en las imágenes— y lejos de la monarquía, ¿o acaso no había dicho Blair que era la «princesa del pueblo»? Eva Perón, antes de expiar, aseguró «volveré y seré millones». Ahí estaban los millones de Diana Spencer.

La lectura del libro de Salmon pone esta suposición en entredicho y, a través del sigiloso análisis de la figura de Kate Moss, la coloca, además, en contexto y la explica.

Salmon utiliza de manera inteligente la peripecia de Kate Moss en el mundo de la moda para describir el

PRÓLOGO

final de una época y el comienzo de otra, en la que estamos inmersos. Desde ese análisis señala las características de lo que nombra como *destino mossiano*: «Que los individuos ya no tienen otra elección que entre una vida intercambiable y, por lo tanto, estilizada, con *looks* cambiantes y un *coaching* permanente, y una vida no estilizada pero que no vale nada. En esta lógica exclusiva, todos somos modelos ingleses».

La experiencia da certidumbre y se expresa socialmente a través de la seguridad y es ésta la que ayuda a forjar una identidad, a darle un sentido al relato propio. Pero la ausencia de experiencia lleva a la simulación y se expresa mediante la vanidad que ocupa el vacío, la nada que deja esa ausencia. Frédéric Moreau, el protagonista de *La educación sentimental* de Gustave Flaubert, simulaba ser de una clase a la que no pertenecía, fingía escribir, pero no escribía; se decía pintor, pero no pintaba; las palabras que con cuidado preparaba para una mujer se las decía a otra, al igual que llegó a jurar amor y pedir matrimonio a tres mujeres al unísono. Frédéric en París, un escenario que no es el propio, finge para alcanzar el deseo de los demás y así ser uno de ellos; los seguidores de Kate siguen su modelo de impostura porque es un agente catalizador de sus deseos: desean a través de ella porque, sin experiencia, vienen de la nada, la misma hacia la que están lanzados. Habitan sin saberlo un nuevo totalitarismo: «Existe totalitarismo cuando se llega, de deseo en deseo, a la movilización general y permanente del ser al servicio de la nada», apunta René Girard en *Mentira romántica y verdad novelesca*, refiriéndose al personaje de Flaubert.

PRÓLOGO

O dicho de otra manera, en palabras de Christian Salmon: «Una generación aplastada por la conciencia de su identidad narrativa y de la imposibilidad de realizarla, condenada a producir sucedáneos de relatos para sustituir a la experiencia real».

El final de la experiencia, señala Salmon, viene signado por un cambio de orden económico en el que los consumidores de antaño se convierten en productores, o como lo definió Michel Foucault: «Sustituir un *Homo oeconomicus*, socio en el intercambio, por un *Homo oeconomicus*, empresario de sí mismo». En un mundo saturado de objetos de consumo, un orbe en el que el trabajo ha perdido su valor, la única salida es poseer una cartera de conductas posibles. Como afirma Richard Sennett en *La cultura del nuevo capitalismo*: «Cuanto mejor se comprenda cómo se hace bien una cosa, tanto más se preocupa uno por ello. Pero en las instituciones basadas en las transacciones a corto plazo y las tareas en constante cambio no hay lugar para esa profundidad». En este contexto, a partir de la década de 1990, aparece Kate Moss por vez primera, en la revista *The Face*, icono y portavoz de la denominada Generación X, protagonistas de la época, como un personaje que nada tiene que ver con la imagen dominante de la moda imperante hasta ese momento: está en las antípodas del hielo caliente de Cindy Crawford (paralizar y quemar al mismo tiempo) o del acero rubio de Claudia Schiffer. Salmon la define en su ensayo como *the waif*: la niña abandonada. Los cuerpos con senos turgentes y

PRÓLOGO

piernas infinitas dan paso a, en palabras de Kate, «chicas que están mucho más guapas haraganeando en casa en pijama fumando porros y bebiendo una copa de vino». Así veremos su salida a escena de la mano de la fotógrafa Corinne Day (con quien comparte el mismo origen de clase media que habita los suburbios londinenses), fotografiada desnuda, delgada como las seis en punto, con ecos de Twiggy, la musa del *Swinging London*, cubriéndose con un simple sombrero o con unas plumas de indio; en su propia casa —*the girl next door*—, vestida con unas braguitas y una camiseta abriendo una cómoda, mirando por la ventana... («haraganeando en casa...»). Corinne Day, señala Salmon, lleva a cabo una investigación con sus reportajes fotográficos sobre Kate Moss, sobre sí misma y sobre su generación. Una generación que no encuentra apoyo empírico y escribe relatos imantados de *kitsch*, y bruñidos por una estética de la miseria cultural y psicológica. El correlato de la moda, entonces es la mezcla, la fusión de elementos; nace el *vintage* y las tiendas de ropa de segunda mano y los rastrillos pasan a ocupar un primer plano. Corinne Day, citada por Salmon lo define así: «Ya no había ni ropa de día ni vestido de noche, no había diferencias entre lo caro y lo barato. En cierto modo, redefinía una nueva sofisticación». «Aquello no era el *glamour* de la década de 1980; tenía que ver con la calle», remata Kate.

Es la senda que nos lleva al *dirty realism*, el realismo sucio que dibuja ojeras, «construye» cansancio y abandono en el cuerpo, ahora mucho más importante que aquello que lo viste. Se trata de escribir en el cuerpo, y

PRÓLOGO

no con ropa, sino con un tatuaje, con una sombra o con una actitud. Jane Fonda, con sus clases de aerobio, ha ido a parar al museo de cera; ahora la calle la ha ganado Winona Ryder, que roba aquello que le gusta en los grandes almacenes.

Christian Salmon menciona el eslogan de la marca L'Oréal, «Porque yo lo valgo», y le otorga el carácter de consigna de la nueva cultura de la *performance*: «El valor ha perdido todo referente, se demuestra afirmándose». La calle se convierte en una pasarela. La publicidad, como ya explicara Salmon en su anterior ensayo, *Storytelling*, abandona la sugerencia y el estímulo para comunicar un beneficio y centra su capacidad en construir relatos, experiencias: la mirada ojerosa, la palidez, el abandono, el constante *spleen*, impregnan las imágenes. Queda clausurada la etapa de los modelos que se clonaban unas a otras: si uno de los rostros de la marca Dior, Sharon Stone, falsa duplicación del mito Marilyn, no hubiera cruzado sus piernas en *Instinto básico* ya no nos acordaríamos de ella. Si se consulta la lista de modelos de la década de 1980 en la web de Elite Model Management, la prestigiosa agencia de modelos francesa, se reconocerán muy pocos nombres si no se está vinculado al negocio de la moda. Kate Moss, al contrario que Marilyn, se inventa continuamente —gracias a un talento innato para ello—, «en una redistribución de signos, de identidades híbridas, un ballet aturridor de formas de vida y de hábitos», según lo explica Salmon. Es el tránsito de modelo de la imitación a la simulación. Diana de Gales, atenta al tiempo que le tocó vivir, no fue ajena a este modo de asumir su rol:

PRÓLOGO

la mujer *chic*, la militante, la solidaria, la madre, *the girl next door*, la amante de Dody Al-Fayed, todas juntas y cada una de ellas fueron las que conectaron con el mundo, y cuando se estrelló con el Mercedes-Benz en un túnel de París se manifestó públicamente esa conexión. Andy Warhol ya no la hubiese duplicado hasta el infinito como hizo con Marilyn; ¿cómo duplicar una atomización del *yo* en múltiples versiones? (Salmon infiere que Warhol creó un mito en la era de la fotocopiadora: no hay Marilyn sin Xerox.) Pero sí, posiblemente, hubiera incorporado la foto de la madeja de metal retorcido a su serie de coches chocados. La «princesa del pueblo» es el último rol al que su cuerpo sin vida no pudo renunciar, un epitafio que recoge todos los que había ejercido hasta la madrugada del 31 de agosto de 1997.

Estamos frente a un neobovarismo (otra vez Flaubert) sugiere finalmente Christian Salmon. Madame Bovary adopta modelos, copia conductas, se duplica una y otra vez para tener amantes. Pero el sistema ya no funciona así. El puesto de trabajo que ocupaba Madame Bovary también fue arrasado por la marea. No vale duplicar, copiar, clonar: es el tiempo de crear y simular; producir y exhibir. Ése es el cambio, la marca de este ciclo: el *homo oeconomicus* empresario de sí mismo que citaba Foucault. Los nuevos oficios, como por ejemplo el *Dj*, un *performer* que en lugar de ejecutar la música a través de instrumentos la genera con discos ajenos; el *coaching*, una suerte de mánager o psicólogo *sui generis*, que ayuda a construir un rol y a contribuir con su apoyo para que actúe de manera eficaz; el *cool*

PRÓLOGO

hunter, una especie de cazador de *performances* que pueden generar tendencia; el *manager shopper*, que elige y propone *looks* adecuados; los *bloggers*; *Facebook*, *Twitter* y toda las redes sociales que funcionan como altavoz de las diferentes neoconductas. Pero hay una herramienta digital que representa uno de los paradigmas de la simulación: el *chat*. Todos los días y en todo momento millones de personas cruzan conversaciones privadas con una identidad fingida.

Imaginemos una escena posible.

Un hombre de mediana edad trabaja en una consultora bursátil. Una mañana, mientras sigue el flujo de la información de los mercados en su ordenador entra una vez más con un nuevo *nickname* al *chat*. Del otro lado alguien le dice: *hola*. Él, contesta: *hola*. Y poco a poco, mientras las tiras del *Ibex 35*, el *Nasdaq* y la *Kapitalistendom* especulan con cifras, en un costado de la pantalla un hombre y una mujer virtual lo hacen con frases cortas que sueltan el tópico ramillete de aficiones, sugerencias y pequeñas confesiones; puro invento. Pasan los días y el diálogo continúa: se citan a una hora determinada en el *chat* y comparten su intimidad en ese espacio virtual que es la esquina de la pantalla. Pero, se sabe, ese tipo de discursos es sostenido y alentado por un vector que irremediabilmente avanza a un punto de cierre o de evolución. Las afinidades simuladas de alguien construido a partir de ellos, la ya no encubierta pulsión de dar un paso audaz y el azar de vivir en la misma ciudad, les llevan a pasar a una instancia superadora del lenguaje escrito, estimulante pero ciego para los cuerpos: dejemos que éstos hablen. En-

PRÓLOGO

tonces, fijan un encuentro. Van a poner la simulación en acto; ésa es la intención de ambos. La escena es en un bar que será discreto y a la vez acogedor para una cita como la que nos estamos imaginando. Se juntan, al fin, supongamos que en la barra, y obligándose a asumir y compartir la consecuencia de saltar de la pantalla a la escena real sin perder la impostura. Pero el salto es de la simulación a la realidad. Porque la mujer que entra en el bar reconoce en el hombre de la barra a su marido y éste, a se vez, se encuentra ante su esposa, la mujer con la que estuvo *chateando* durante meses. La *performance* acaba sin más. No hay más remedio que volver al punto de partida.

En *Storytelling*, Salmon nos alentaba a «desenfocar», ver sin mirar, parafraseando a Lars von Trier. Después de leer *Kate Moss Machine*, siento que la actitud debe ser similar, ya que la crisis del neoliberalismo no cambiará la formulación de relatos. Al igual que el hombre y la mujer de la fábula anterior, reunidos ante sí, guiados el uno frente al otro por una paradoja del sistema, ahora sin *performance* alguna, deberíamos «desenfocar» para ver la verdad del *otro* y percibir la nuestra. De lo contrario, estaremos en las antípodas de Georges Perec y, en lugar de enhebrar recuerdos en la red de la experiencia, nos perderemos en la diáspora de nuestros propios olvidos.

MIGUEL ROIG,
Director Creativo Ejecutivo
de Saatchi & Saatchi