

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 cadenitas 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 aeróbic, 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 las 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 irremediamente 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

INTRODUCCIÓN

«SO KATE...»

En 2006, en una de las raras entrevistas que concede, Anna Wintour, directora de la revista *Vogue* en Estados Unidos, se atrevía a afirmar: «Si observas cualquier gran foto de moda fuera de su contexto, hallarás tanta información sobre lo que pasa en el mundo como en la portada del *New York Times*».¹ Si lo que dice Anna Wintour es cierto, entonces la iconografía de Kate Moss, cuyas fotos inundan el planeta desde 1990, constituye una valiosa fuente de información sobre el mundo actual. En todo caso, es un testimonio irremplazable sobre nuestra época.

¿ICONO, MUSA O MITO?

Para el lector que desconozca su leyenda, el primer contacto con Kate Moss es cuantitativo. Cifras astronómicas de su fortuna personal, número de portadas de revistas, de marcas de las que ha sido imagen, de años en la cumbre del mundo de las modelos. Sea cual sea el tema, Kate Moss bate récords: de éxito, de escándalos, de longevidad, de fama, de dinero amasado, de amantes famosos, de consumo de alcohol... Es la

INTRODUCCIÓN

modelo mejor pagada, la más fotografiada, la más copiada. Cuando se evocan su personalidad, sus negocios o su talento, siempre es «demasiado»: demasiado *cool*, demasiado delgada, demasiado rica, demasiado guapa, demasiado escandalosa... Su leyenda está construida sobre el exceso.

Kate Moss es una retahíla de logos, una sucesión de nombres famosos. Trescientas portadas de *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Elle*, *Vanity Fair*, pero también centenares de portfolios en revistas inglesas más vanguardistas como *Another Man*, *The Face* o *W*, que anticipan las tendencias de la moda que viene y a veces las fabrican. Ha posado para los mayores fotógrafos del mundo: Helmut Newton, Richard Avedon, pero también Corinne Day, Patrick Demarchelier, Mario Sorrenti, Juergen Teller o Mario Testino. Ha acompañado a estilistas como Melanie Ward, John Galliano y Alexander McQueen; y representado a las mayores firmas de alta costura: Yves Saint-Laurent, Chanel, Calvin Klein, Longchamp, Burberry, Louis Vuitton, Stella McCartney, Gucci, Dolce & Gabbana, Versace, Dior, Bvlgari...

En los inicios del siglo *xxi*, se convierte en un icono del arte contemporáneo y de la cultura pop. Sus retratos entran en las galerías y los museos. Lucian Freud, el más importante pintor británico vivo, pinta su retrato. El periódico *The Guardian* declara en 2006 su extrañeza por este empeñamiento en retratar a una figura tan «hueca» y deplora la «muerte del arte británico»² que la ha convertido en su musa. Pero no es una paradoja más que en apariencia. Porque es justamente una figura hueca lo que la leyenda necesita para dar

INTRODUCCIÓN

forma y vida a nuevos personajes constantemente —y este vaciado del yo toma la forma de esta delgadez mítica, injustamente asociada con la anorexia—. Moss no encarna, por lo tanto, una deriva del sistema, sino su ideal-tipo. Es la rebelde integrada. El exceso asumido. No la transgresión de los códigos, sino un nuevo código contradictorio que hace de la transgresión una norma social.

MÁNAGER Y CENICIENTA

¿Qué es lo que la hace tan fascinante como para que un estilista como Marc Jacobs, que ni siquiera sabía su nombre en el verano de 1990, cuelgue por entonces en su taller la portada de *The Face* con su foto, desnuda de cintura para arriba, con su tocado de india y esa risa más bien crispante? ¿Será la indeterminación de su anatomía infantil donde despuntan ya los signos de la feminidad, o la ambigüedad sexual de una morfología andrógina que la moda y el cine cultivan desde la posguerra? ¿Será Kate Moss una reencarnación de la Lolita de la novela de Vladimir Nabokov (1955) y de la película de Stanley Kubrick (1962), o de Twiggy, la modelo filiforme descubierta en una peluquería en 1966, famosa por su delgadez: con dieciséis años pesaba 41 kilos («Escuchad, es Twiggy, que pasa por ahí», cantaba Laurent Voulzy, el paladín de los sixties)? Ella también provenía de las afueras de Londres, nacida de un padre carpintero y una madre cajera de supermercado. Una clase media más o menos aposentada, como

INTRODUCCIÓN

dirá Kate Moss al hablar de sus orígenes, antes de añadir como burlándose de sí misma: «Clase media no muy allá».

Es lo que por ejemplo la distingue de una Audrey Hepburn, otra figura de la androginia más aristócrata, hija de una baronesa neerlandesa que recibió una educación victoriana muy estricta en un internado de Inglaterra. Al reciclarse en la posguerra en la moda y el cine (cuando estaba destinada al ballet clásico), encarnó el rostro travieso y dinámico de la mujer moderna emancipada.

En el 2003, el artista inglés Alex Katz se aventuraba a dar esta explicación: «Kate Moss es completamente ordinaria. Es lo que la hace extraordinaria».³ «Hay algo en esta chica, no es simplemente belleza —analizaba en 2005 el fotógrafo Mario Testino—. Tiene personalidad, gusto, humor. Tiene un universo del que nos gustaría formar parte y, cuando estamos con ella, en cierta manera, sentimos que vivimos más intensamente. Hay gente así. Tenemos la impresión de que su vida es más excitante que la nuestra, un poco más fascinante, un poco más bendecida por los dioses. Es lo que las convierte en iconos».⁴ Para Katherine Kendall, su biógrafa americana, «son sus contradicciones las que explican la resonancia de Kate Moss en la época». Es a la vez «accesible e inabordable, vulnerable y fuerte, real y fantástica, delicada y feroz, sexual y andrógina».⁵

Leyendo los innumerables retratos que le ha dedicado la prensa, aparece a un tiempo como resistente y frágil, ordinaria y extraordinaria, nómada y terrestre, un objeto manufacturado y un mito caído del cielo, un

INTRODUCCIÓN

estilo inimitable y una sucesión aturdidora de logros: una belleza camaleónica que le permite cambiar de apariencia sin dejar de ser reconocible. Todo en ella es «*so Kate*», una definición tautológica que oculta justamente la dificultad para definirla. Todas las biografías de Kate Moss declinan hasta el infinito este juego de oposiciones: la niña abandonada y la elegida de los dioses, la estrella y la *girl next door*, la chica de los suburbios londinenses y la nómada del pueblo planetario, la mánager millonaria con veinte años y la Cenicienta visitada por las hadas... Es *hype*, es *fun*, es *cool*, está claro. Mezcla los géneros, los estilos y muchas cosas más. Es la Keith Richard del mundo de las modelos, un icono de la «coolitud», una seria pretendiente a la sucesión de Lady Di para el título de «princesa del pueblo». Pero, sobre todo, vende: vestidos y joyas, revistas y productos de belleza.

Su proyección, siempre en aumento con el correr de los años, no está ligada al prestigio de las marcas que representa; es ella quien les transmite su magnetismo y no a la inversa. Tampoco es la embajadora de un estilo como lo fue Coco Chanel, ni siquiera un *sex symbol* como Marilyn Monroe. «Rebelde e incandescente, la modelo inglesa desencadena todas las pasiones», pregona en diciembre de 2006 un semanario francés que publica un retrato de Kate Moss por la escritora Marie Desplechin.⁶

Moss hace bailar los superlativos. Todo le queda bien: las prendas que reviste como los signos que la atraen. Operando como por arte de magia, es tanto un fenómeno lingüístico como un icono de la cultura popular.

INTRODUCCIÓN

ESCRITOS LEGENDARIOS

Es una constante en las biografías de artistas o de estrellas: la mayoría de las veces los episodios supuestamente «reales» o «verídicos» se extraen de un mismo fondo de imágenes y de escenas recurrentes que tienen por función explicar lo inexplicable, la irrupción entre los humanos de una figura de excepción.

Dos historiadores del arte, Ernst Kris y Otto Kurz, se dedicaron en la década de 1930 a realizar un estudio sistemático de las biografías de artistas, desde la Antigüedad hasta el Renacimiento italiano.⁷ E hicieron un descubrimiento sorprendente: todos los episodios conocidos de estas vidas de artistas pertenecían a un mismo repertorio de imágenes y representaciones constituidas desde la Antigüedad. Entre ellas, la figura de la predestinación, con sus signos anunciadores, sus presagios, el nacimiento de una vocación, el descubrimiento por otro pintor de un genio precoz, la famosa «infancia del arte». Podríamos hacer lo mismo con la vida de nuestras estrellas, actrices o modelos... La construcción del mito Kate Moss por parte de sus biógrafos se extrae del mismo fondo de imágenes recurrentes.

Desde su infancia en los suburbios de Londres hasta que Sarah Doukas, su primer agente, la descubrió con catorce años en el aeropuerto JFK de Nueva York; desde la construcción metódica que la fotógrafa Corinne Day hizo de la figura de *the waif* («la niña abandonada») para revistas como *The Face* o *Harper's Bazaar*, hasta su entrada en el circuito de las supermodelos,

INTRODUCCIÓN

donde es entronizada como «egeria» de las grandes marcas, la leyenda cuenta la *success story* de una adolescente de clase media que se convierte sin esfuerzo en una de las modelos mejor pagadas del mundo... Un recorrido sazonado con episodios tumultuosos (sus famosos amantes, el actor Johnny Depp y el cantante Pete Doherty), interrumpido por curas de desintoxicación, polémicas sobre su conducta adictiva y escándalos en la portada de los tabloides...⁸ Una leyenda que cuenta menos sobre la personalidad de Kate Moss que sobre la escritura de un mito colectivo.

«Muchas historias extraordinarias tienen unos comienzos ordinarios», escribe Angela Buttolph, autora de *Kate Moss Style*, una de sus biografías más recientes publicada en 2008.⁹ «Y nada es más ordinario que el barrio de Croydon, al sur de Londres, una siniestra maraña de torres de cemento, edificios de oficinas, antiestéticos centros comerciales y sucesiones de rotondas. No es exactamente el entorno natural donde criar a un icono internacional. Pero es aquí donde nació Katherine Ann Moss el 16 de enero de 1974».

Así pues, es difícil evocar el fenómeno Kate Moss sin parafrasear una leyenda que ya ha sido escrita. Las biografías de Moss sucumben a menudo ante la trampa de esta reescritura legendaria: unas escenas repetidas hasta el infinito, los mismos personajes fatídicos, el mismo destino de leyenda... No es la vida de Kate Moss lo que cuentan las biografías, sino una leyenda escrita con anterioridad y que se repite idéntica, en bucle, formando lo que los sociólogos de la cultura llaman el «círculo encantado de la legitimidad». Todo le ocurre

INTRODUCCIÓN

como en un cuento de hadas, sin buscarlo, simplemente está disponible, es abierta y adaptable, acoge con sencillez su fabuloso destino de modelo. «Sublimes son esas vidas que se escriben sin que tengamos la impresión de que sus autores suden sangre y agua, casi a su pesar», comenta su biógrafa francesa, la periodista de *Libération* Françoise-Marie Santucci...¹⁰

«UNA “VAMP”, NO UN VAMPIRO»

Está la Kate *visible*, un torrente de imágenes construidas o robadas que circulan por Internet en gran desorden entre pornografía y moda, periódicos *people* y arte contemporáneo. Y la Kate *legible*, un repertorio de anécdotas biográficas repetidas hasta la saciedad en los tabloides, las revistas femeninas, las biografías... El cuerpo de Kate, fotografiado bajo todos los ángulos, y el corpus de sus vidas escritas, un calidoscopio de anécdotas o de escándalos entre crónicas mundanas y sociología de la moda.

Desde el saqueo de suites de hoteles de lujo con Johnny Depp hasta las imágenes robadas de consumo de drogas con Pete Doherty —con las que se ganará el apodo de «Cocaïne Kate»—, de las noches de bebida y arrastrarse durante las *fashion weeks*¹¹ en Londres, Milán o París, con las amigas modelos, hasta las fiestas orgiásticas, contadas o fantaseadas por los tabloides, como la de su treinta cumpleaños, en que la describen como una sacerdotisa pagana y colocada, Kate Moss es una mujer escrita, una mujer con historias y golpes de

INTRODUCCIÓN

efecto, crónica viva, anécdotas que encajan, así como amantes, personajes, guiones... Las múltiples escenas de transgresión que forman parte de su presunto *look rock'n roll* participan en una leyenda construida sobre la profanación de una imagen de inocencia y pureza. Con ella, el eterno femenino se seculariza, deriva de lo sagrado a lo profano y de lo profano a la profanación...

«Me casé con una *vamp*, no un vampiro», decía con humor Arthur Miller para burlarse de Marilyn y sus tendencias autodestructivas. Lo que, al parecer, hacía reír a Marilyn, quien sin duda sabía que si algún vampiro les rondaba, ella era su primera víctima. Miller analizaba el fenómeno Marilyn como «el encuentro entre una patología individual y el apetito insaciable de una cultura de consumo capitalista». Un encuentro que calificaba de «misterio», pero también de «obsceñidad».¹² Definición que quizá podríamos hacer extensiva a Kate Moss. Pero si Arthur Miller tenía algún derecho a hablar de la patología de Marilyn, de quien fue esposo —y quizás ambicionaba ser terapeuta—, al seguir este mismo camino, nosotros nos arriesgamos a ceder a lo que Pierre Bourdieu llamaba la «ilusión biográfica».¹³ Y es que la biografía no ayuda en absoluto a comprender a una persona que se ha convertido en fenómeno social, puesto que ella misma es una construcción social; además, las revistas suelen caer con facilidad en la pura y simple nosografía: en el caso de Kate Moss, la presunta adicción y la anorexia imaginaria.

Tras las máscaras tejidas por la leyenda, buscaremos en vano a la verdadera Kate. «Sobre mí, circulan gran cantidad de cotilleos —afirmaba ya en 1994—.

INTRODUCCIÓN

Lo que han escrito es tan idiota que no me he tomado la molestia de contestar. Y cuanto más visible me hacen, más invisible me vuelvo». ¹⁴ Kate es un objeto heterogéneo, una amalgama construida por la moda y las revistas, una especie de *scoobidoo* social, que entreteje, como hilos de plástico, los «valores» de la época: la juventud, la velocidad, la transgresión. La capacidad para enfundarse un rol y captar la atención. Un poder mimético que hará de esta frágil adolescente un formidable agente de prescripción. «Sólo soy una modelo», afirma siempre para escapar a la petrificación de su leyenda. Pero una modelo no es moco de pavo en la década de 1990, como escribe Bret Easton Ellis en su novela *Glamorama*: «Contribuye a la definición de la época, Baby».