

CONTRACORRIENTE  
FILOSOFÍA, ARTE Y POLÍTICA



Colección

TRANSEÚNTE



CONTRACORRIENTE  
FILOSOFÍA, ARTE Y POLÍTICA

Javier Sigüenza (compilador)

BOLÍVAR ECHEVERRÍA

JAVIER SIGÜENZA

PAOLO VIRNO

JORGE JUANES



AFÍNITA  
EDITORIAL  
≡ MÉXICO ≡

Colección

• •

•

•

• TRANSEÚNTE

Responsable de la edición:  
*Arturo Aguirre*

D.R. © 2009 Afínita Editorial México

Primera edición, 2009

Afínita Editorial México SA de CV  
Vía Villa Florence 18-302  
Col. Jesús del Monte, c.p. 52764  
Huixquilucán,  
Estado de México

ISBN: 978-607-95080-1-2

Impreso en México



Usted es libre de copiar y comunicar públicamente sin fines de lucro esta obra por medios digitales o fotocopia. Al hacerlo debe reconocer los créditos de la obra, del autor y de la editorial. Algunas de estas condiciones pueden no aplicarse si no se obtiene el permiso de los derechos de autor y de edición por escrito.

## Índice

Arte y utopía  
*Bolívar Echeverría*

7

Walter Benjamin ante las vanguardias  
*Javier Sigüenza*

27

Virtuosismo y revolución: notas  
sobre el concepto de acción política  
*Paolo Virno*

56

Vivir a la intemperie: el estallido  
de la subversión  
*Jorge Juanes*

81



## ARTE Y UTOPIA\*

Bolívar Echeverría

...sin empadronar el espíritu en ninguna consigna política propia ni extraña, suscitar, no ya nuevos tonos políticos en la vida, sino nuevas cuerdas que den esos tonos.

César Vallejo (1927)

El ensayo sobre la obra de arte es un *unicum* dentro de la obra de Walter Benjamin; ocupa en ella, junto al manuscrito inacabado de las *Tesis* sobre el materialismo histórico, un lugar de excepción. Es la obra de un militante político, de aquel que él había rehuido ser a lo largo de su vida; convencido de que, en la dimensión discursiva, lo político se juega —y de manera a veces incluso más decisiva—, en torno a objetos aparentemente ajenos al de la política propiamente dicha. Pero, no sólo es excepcional dentro de la obra de Benjamin, sino también dentro de los dos ámbitos discursivos a los que está dirigido: el de la teoría política marxista, por un lado, y el de la teoría y la historia del arte, por otro. Ni en el un campo de teorización ni en el otro sus cultivadores han sabido bien a bien dónde ubicar los temas que se abordan en este escrito. Se trata, por lo demás, de una excepcionalidad perfectamente comprensible, si se tiene en cuenta la extrema sensibilidad de su autor y la radicalidad con que su crisis personal interiorizaba la crisis de la situación histórica que le tocó vivir. El momento en que Benjamin escribe este ensayo es él mismo excepcional,

\* Una primera versión de este ensayo fue publicada como «Introducción» a: Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. de Andrés E. Weikert, Ítaca, México, 2003. La presente edición es una versión corregida e incrementada por el autor.

trae consigo un punto de inflexión histórica como pocos en la historia moderna. El destino de la historia mundial se decidía entonces en Europa y, dentro de ella, el lugar de la encrucijada era Alemania. Contenía el instante y el punto precisos en los que la vida de las sociedades europeas debía decidirse, en palabras de Rosa Luxemburg, entre el «salto al comunismo» o la «caída en la barbarie». Para 1936 podía pensarse todavía, como lo hacía la mayoría de la gente de izquierda, que los dados estaban en el aire, que era igualmente posible que el régimen nazi fracasara —abriendo las puertas a una rebelión proletaria y a la revolución anticapitalista— o que se consolidara, se volviese irreversible y completara su programa contrarrevolucionario, hundiendo así a la historia en la catástrofe.

El Walter Benjamin que había existido hasta entonces, el autor que había publicado hace poco un libro insuperable sobre lo barroco, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*,<sup>1</sup> y que tenía en preparación una obra omniabarcante sobre la historia profunda del siglo XIX, cuyo primer borrador (el único que quedó después de su suicidio en 1940) conocemos ahora como «la obra de los pasajes», no podía seguir existiendo; su vida se había interrumpido definitivamente. Su persona, como presencia perfectamente identificada en el orbe cultural, con una obra que se insertaba como elemento a tenerse en cuenta en el sutil mecanismo de la vida discursiva europea, se desvanecía junto con la liquidación de ese orbe. Perseguido primero por «judío» y después por «bolchevique», privado de todo recurso privado o público para defenderse en «tiempos de penuria», había sido convertido de la noche a la mañana en un paria, en un proletario cuya capacidad de trabajo ya no era aceptada por la sociedad, ni siquiera con el valor apenas probable de una fuerza de reserva. La disposición a interiorizar la situación límite en la que se había encerrado la historia moderna era en su persona mucho más marcada que en ningún otro intelectual de izquierda en la Alemania de los años treinta.

Exiliado en París, donde muchos de los escritores y artistas alemanes expulsados por la persecución nazi intentan perma-

1. Traducido al español como *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Barcelona, 1990.



necer activos y apoyarse mutuamente, Benjamin se mantiene, sin embargo, distanciado de ellos. Aunque le parece importante cultivar el contacto con los intelectuales comunistas, en cuyo *Instituto para el estudio del fascismo*, en abril de 1934, da una conferencia, *El autor como productor* —que contiene adelantos de algunas ideas propias del ensayo sobre la obra de arte—, la impresión que tiene de la idea que prevalece entre ellos acerca de la relación entre creación artística y compromiso revolucionario es completamente negativa: mientras el partido desprecia la consistencia cualitativa de la obra intelectual y artística de vanguardia y se interesa exclusivamente en el valor de propaganda que ella puede tener en el escenario de la política, los autores de ella, los «intelectuales burgueses», por su lado, no ven en su acercamiento a los comunistas otra cosa que la oportunidad de dotar a sus personas de la posición «políticamente correcta» que no son capaces de distinguir en sus propias obras. Se trata de un desencuentro que Benjamin mira críticamente. Un episodio igual tendrá él la oportunidad de presenciar en junio del año siguiente, durante el *Congreso de los escritores antifascistas para el rescate de la cultura*. En esa ocasión, el novelista austriaco Robert Musil pudo ironizar acerca de la politización del arte, entendida como compromiso con la política de los partidos políticos; la política puede «concernir a todos», dijo, «como también concierne a todos la higiene», sólo que a nadie se le ocurriría pedirnos que desarrollemos por ésta una pasión especial.

El ensayo sobre la obra de arte tiene su motivación inmediata en la necesidad de plantear en un plano esencial esta relación entre el arte de vanguardia y la revolución política; al mismotiempo, le sirve a su autor como tabla de salvación: forma parte de un intento desesperado de sobrevivir rehaciéndose como otro a través de una fidelidad a un «sí mismo» que se había vuelto imposible. La redacción de este ensayo es una manera de continuar el trabajo sobre *París, capital del siglo XIX* o la *Obra de los pasajes* en condiciones completamente diferentes a aquellas en las que fue concebido originalmente.

En su carta a Horkheimer del 18 de Septiembre de 1935, Benjamin explica el sentido de su ensayo:

En esta ocasión se trata de señalar, dentro del presente, el punto exacto al que se referirá mi construcción histórica como a su punto de fuga... El destino del arte en el siglo XIX... tiene algo que decirnos [...] porque está contenido en el tictac de un reloj cuya hora sólo alcanza a sonar en *nuestros* oídos. Con esto quiero decir que la hora decisiva del arte ha sonado para nosotros, hora cuya rúbrica he fijado en una serie de consideraciones provisionales... Estas consideraciones hacen el intento de dar a la teoría del arte una forma verdaderamente contemporánea, y ésta desde dentro, evitando toda relación *no mediada* con la política.<sup>2</sup>

Benjamin está convencido de que en su tiempo ha sonado la «hora decisiva del arte». En coincidencia plena con la cita de Paul Valéry que pone como epígrafe de su ensayo, piensa que en la “industria de lo bello” tienen lugar cambios radicales como resultado de las conquistas de la técnica moderna; que no sólo el material, los procedimientos de las artes, sino la invención artística y el concepto mismo de arte están en plena transformación. Pero, más allá de Valéry, piensa que estos cambios radicales en la consistencia misma del arte tienen que ver, en igual medida que con las «conquistas de la técnica», con una reconfiguración profunda del mundo social.<sup>3</sup>

Según Benjamin, el arte de su época —que de alguna manera es también la nuestra— se encuentra en el instante crucial de una metamorfosis. Se trata de una transformación esencial que lo lleva, de ser un «arte aurático», en el que predomina un «valor de uso para el culto», a convertirse en un arte plenamente profano, en el que predomina en cambio un «valor de uso para la exhibición» o para la experiencia propiamente estética.

En todos los tipos de obras de arte que ha conocido la historia sería posible distinguir dos polos contrapuestos de objetividad o presencia, que compiten en la determinación del valor de uso que

2. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band 3.1, Suhrkamp 1991; p. 983.

3. «La intención de Benjamin apunta hacia un estado de cosas en el que las experiencias esotéricas de la felicidad se hayan vuelto públicas y universales». Jürgen, Habermas, «Bewußtmachende oder rettende Kritik», en *Unsel, Siegfried, Zur Aktualität Walter Benjamins*, Suhrkamp 1972; p. 199. Versión en castellano: «Crítica conscienciadora o crítica salvadora», en *Perfiles filosófico-políticos*, Taurus, Madrid, 1975.

la obra tiene para quienes la producen y la consumen. De acuerdo al primero de ellos, la obra vale como testigo o documento vivo, como fetiche dentro de un acto «cúltico» o una ceremonia ritual, de la reactualización festiva que hace la sociedad del acontecer de lo sobrenatural y sobrehumano dentro del mundo natural y humano. De acuerdo al segundo, la obra vale como detonador de una experiencia profana de la contingencia que habita en la necesidad del mundo humano-natural, la experiencia de la belleza estética. Según Benjamin, esta experiencia estética de la objetividad del objeto artístico no consiste en una derivación de la vivencia mágica —de la interiorización de ese acontecer sobrenatural y sobre-humano—; sino en una relación con el mundo que, aunque emparentada con esa vivencia, es, sin embargo, completamente autónoma. Aparte de la objetividad de culto que hay en el valor de uso del objeto artístico hay también en él una objetividad que le es característica como objeto artístico propiamente dicho.

La obra de arte como fetiche, esto es, concentrada en el polo cúltico de su valor de uso, tiene la función de una reliquia, es decir, de un testigo aún vivo o de una prolongación metonímica no sólo de la ceremonia pasada de la que proviene, sino también, indirectamente, del sacrificio religioso que ésta a su vez repetía festivamente. El automatismo o la rutina de la vida cotidiana se ve roto en la ceremonia festiva por la re-actualización, dentro de ella, del acto político extraordinario, fundador y refundador —«revolucionario»—, en el que la consistencia cualitativa del mundo de la vida es destruida y reconstruida vertiginosamente, llevando a su plenitud lo mismo la dignidad de sujeto en el ser humano que la de objeto en el mundo de su vida. Se trata de una reactualización cuyo tiempo y lugar es el de un escenario imaginario dedicado expresamente a un trance extático de orden mágico-político en el que participan, en principio, los miembros consagrados de una comunidad.

En cambio, la obra de arte como tal, concentrada en el polo público o profano de su valor de uso, el plano de la «exhibición», sirve para promover e inducir en quien la disfruta la experiencia propiamente estética que tiene lugar en la mimesis distanciada o no

extática de aquellos efectos disruptivos imaginarios que la suspensión festiva del automatismo cotidiano introduce en la existencia social.

Al tratar del valor cúlctico de la obra de arte, Benjamin no lo reconoce únicamente en obras realizadas en conexión con la vida religiosa; lo distingue igualmente en obras que reivindican un carácter civil o profano. El aura o valor de culto de la obra de arte no proviene solamente de la inserción de la misma en la dimensión sagrada arcaica de la vida social premoderna; proviene, también en nuestra época, de su inserción en otra dimensión igualmente «mágica» y «religiosa», pero denegada como tal por la profesión de profanidad o secularidad que es propia de la vida moderna.

A la virtud de entregar representaciones del mundo capaces de acompañar al ser humano moderno en la apropiación práctica de lo real, ciertas obras de arte suman la característica adicional de poseer una calidad artística única e incomparable, reputada como excepcionalmente alta, que las vuelve inconmesurables con todas las demás, ajenas a toda intercambiabilidad (como no lo son éstas, que comparten el valor de uso general de entregar retratos del mundo); obras reacias a la exigencia que supedita el valor de uso de todas las cosas al valor de cambio o valor económico mercantil. Son obras de arte que ostentan un prestigio especial en el mercado y que pueden así alcanzar un precio arbitrario, inusitadamente elevado, que resulta ajeno a la disputa de la oferta y la demanda.

El valor de uso cúlctico de estas obras de arte modernas se concentra en la unicidad extraordinaria o genial que sale a relucir *a contrario*, en forma de una «renta de la genialidad», dentro de esa «ceremonia» muy especial, fría pero excitante, que está en el acto de intercambio mercantil.

En el acto de intercambio como «acto de culto», y en virtud del regateo o forcejeo en la oferta y la demanda, se reactualiza, se cuestiona y restituye la necesidad del mercado como mundo de los «fetiches» mercantiles o instancia «milagrosamente» mediadora o posibilitadora de la vida social. En él se destruye y reconstruye cotidianamente la necesidad de ese sacrificio fundante de la socialidad moderna que consiste en la entrega del valor de uso

como ofrenda al valor mercantil-capitalista; en la subsunción o sometimiento de la vida social «natural», con toda la riqueza de sus singularidades cualitativas, a la reproducción del «dios» moderno, el capital.

La capacidad de reactualizar este sacrificio es el nuevo valor de uso cúlctico, religioso-profano, que viene a ponerse en lugar del valor de uso cúlctico anterior, el religioso-sagrado.

El artista de la modernidad, el hombre de genio que está detrás de la obra de arte única y extraordinaria, de esa mercancía que, con su precio arbitrario, hace mofa de las leyes de la equivalencia mercantil, es el paradójico *homo sacer* profano que «oficia» en esta reactualización ceremonial del sacrificio moderno. La creatividad concentrada puntual y excepcionalmente en su obra, en su mercancía *sui generis*, es la versión en negativo, todavía «natural», singularizada, formadora de valores de uso, previa al sacrificio de la mercantificación, pero destinada a él, del automatismo del trabajo objetivado como valor económico en los demás productos mercantiles. Ya en la época barroca, el hombre de talento artístico —un Borromini, por ejemplo— fue admirado como un ser misterioso, bendecido y a la vez maldecido por Dios. De manera parecida, aunque menos católica, durante el tiempo de la «fiebre romántica», ese mismo hombre ha sido idolatrado en calidad de «genio», de partícipe en la creatividad de un sujeto sobrenatural, sea por la vía de la «inspiración» —en un Berlioz, por ejemplo— o, después del interregno de la época de las vanguardias artísticas, en la segunda mitad del siglo xx —en un Pollock, por ejemplo—, por la vía de una marginación psico-existencial.

Según Benjamin, en los comienzos del arte occidental europeo el polo dominante en las obras de arte fue el del «aura», el «valor de uso cúlctico»; pero este hecho ha cambiado a lo largo de la historia. El «valor para la exhibición» ha ido venciendo ese dominio de modo tal, que ya para la segunda mitad del siglo xix es posible hablar de una decadencia del aura o «valor para el culto» de la obra de arte y de un ascenso concomitante del dominio en ella de ese «valor de uso para la exhibición pública» o para la experiencia estética.

¿Qué caracteriza esencialmente a la obra de arte dotada de «aura»?<sup>4</sup> Como la aureola o el nimbo que rodea las imágenes de los santos católicos o el «contorno ornamental que envuelve a las cosas como en un estuche en las últimas pinturas de Van Gogh», el aura de las obras de arte trae también consigo, una especie de «efecto de ajenaamiento» o «extrañamiento» (*V-effekt*), contrapuesto al descrito por Brecht, un efecto que se produce en quien las contempla cuando percibe cómo en ellas una objetividad «meta-física» viene a superponerse e incluso a sustituir a la objetividad meramente «física» de su presencia material. El «aura» de la obra de arte es el modo como su objetividad o presencia cúltrica se deja percibir desde la experiencia de su objetividad estética. En virtud del aura —que las obras de arte pueden compartir con determinados hechos naturales encantados—, esta objetividad, que sería lo cercano en ella, lo familiar se presenta sólo como la apariencia precaria que ha adquirido lo lejano, lo extraordinario, lo digno de culto. Aura es, dice Benjamin apoyándose en la definición que da de ella Ludwig Klages,<sup>5</sup> «el apareamiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar».

La objetividad de culto o aurática de una obra humana se muestra en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso de ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural; una epifanía que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado. Por esta razón, la obra de arte aurática, en la que prevalece el «valor para el culto», sólo puede ser una obra auténtica; no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es una profanación.

Contrapuesta a la obra aurática, la obra de arte profana, en cambio, en la que predomina el «valor para la exposición», es siempre repetible, reactualizable, sin dejar de ser, sin embargo,

4. Un examen minucioso del concepto de «aura» en Benjamin se encuentra en: Josef Furnkäs, «Aura», en M. Opitz y E. Wizisla, (Eds.), *Benjamins Begriffe*, Suhrkamp, 2000. Cf. también, Shierry M. Weber, «Walter Benjamin: el fetichismo de los objetos, lo moderno y la experiencia de la historia», en Ollman Bertel *et. al.*, *Marx, Reich y Marcuse*, Paidós, Barcelona, 1974; p. 94 y ss.

5. Rolf Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule*, dtv, 1988; p. 224.

ella también, única y singular. Desentendida de su servicio al culto, la obra de arte musical, por ejemplo, que se pre-existe guardada en la memoria del músico o en las notaciones de una partitura, pasa a existir realmente todas las veces que es ejecutada por uno de sus innumerables intérpretes. No hay de ella una *performance* original y auténtica que esté siendo copiada por las demás; hecha ante todo para «exhibirse» o entregarse a la experiencia estética, está ahí en infinitas versiones o actualizaciones diferentes, y es sin embargo, en cada caso, siempre única. Su unicidad no es perenne y excluyente, como la de la obra aurática, sino reactualizable y convocante. Es siempre la misma y siempre otra. Es una obra que está hecha para ser reproducida o que sólo existe bajo el modo de la reproducción. Lo mismo puede decirse, considerando el otro extremo del «sistema de las artes», de la obra arquitectónica, pese a que parece estar hecha de una vez y para siempre, en una sola versión acabada de sí misma, y existir en estado de obra única, irrepetible, incopiable e irreproducibile. «Exhibirse», darse a la experiencia estética, es para la obra de arte arquitectónica lo mismo que ser habitada, y el ser habitada, que implica una especie de improvisación de innumerables variaciones en torno a un tema o sentido espacial propuesto por ella, la convierte en una obra que se repite y se reproduce a sí misma incansablemente, como si fuera diferente en cada episodio de vida humana al que ella sirve de escenario. No es posible habitar la obra de arte arquitectónica sin reactualizar en ella ese que podría llamarse su «estado de partitura», en el que, como la música, ella también, paradójicamente, está siempre pre-existiendo a sí misma.

Cuando Benjamin habla de la decadencia y la destrucción del aura se refiere a algo que sucede con la unicidad o singularidad perenne y excluyente que es propia solamente de las obras de arte cuyo valor se afina en el servicio al culto. Se trata de un hecho que él, en lo íntimo, parecería lamentar, siguiendo una fidelidad a la tradición artística en la que se formó; pero al que, simultáneamente y en plena ambivalencia, saluda en nombre de la realización de la utopía en la que tal hecho parece inscribirse. Benjamin trata de convencerse a sí mismo y de convencer a sus lectores de que la manera

en que la experiencia estética se ha alcanzado gracias a la obra de arte aurática está a punto de ser sustituida por una manera mejor, más libre, de hacerlo, una manera capaz incluso de redefinir la noción misma de lo estético.

A la inversa de Hegel, para quien el arte «muere» si es privado de su altísimo encargo metafísico —el de ser la figura más acabada del espíritu—, para Benjamin, el arte sólo comienza a ser tal una vez que se emancipa de su aura metafísica.<sup>6</sup>

En el texto de este ensayo puede rastrearse una idea singular y trágica de lo que ha sido y tiende a ser el destino del arte en el devenir de la historia. Pareciera que para Benjamin la consistencia propiamente artística de la obra de arte ha sido siempre un fenómeno parasitario, que, pese a su autonomía profunda, nunca ha tenido y tal vez nunca podrá tener una existencia independiente. Que el arte independiente o puramente estético apareció como tal en la época moderna, durante el Renacimiento, todavía atado al culto religioso cristiano y al valor que tenía en él, precisamente en el momento en que comenzaba la decadencia o descomposición de ese «valor de culto», y que, ya como «arte moderno» o de las vanguardias, y a manera de un puente fugaz entre dos épocas extremas, comienza a desvanecerse como arte independiente o puro, viéndose entregado en el presente a una experiencia de una vida social recién en formación que integra y difunde en sí la experiencia estética que él es capaz de suscitar. De sufrir bajo su inserción en una obra de culto, el objeto de puro arte estaría por sufrir su expulsión de una obra dedicada exclusivamente a él. El *status* de la obra de arte emancipada, de valor de uso puramente estético, habría sido así transitorio; habría estado, durante la época de las vanguardias, entre el *status* arcaico de sometido a la obra de culto y el *status* futuro de integrado en la obra de disfrute cotidiano.<sup>7</sup>

6. Eva Geulen examina con agudeza la presencia de la idea hegeliana de la «muerte del arte», en *Das Ende der Kunst*, Suhrkamp 2002; p. 88 y ss. Véase también Humberto Eco, «Dos hipótesis sobre la muerte del arte», en *La definición del arte*, Destino, 2002; p. 261 y ss. Gadamer, Hans-Georg, «Ende der Kunst?», en *Das Erbe Europas*, Suhrkamp 1989; p. 63 y ss.

7. Brecht especula acerca de un tipo desconocido de obra de arte que aparecerá probablemente cuando el mercado deje de ser la instancia que determina la validez



La reproducción técnica de la obra de arte —como sacrilegio abrumadoramente repetido contra el arte que fue producido y que se produce aún en obediencia a la vocación aurática— es para Benjamin sin duda un factor que acelera el desgaste y la decadencia del aura; pero es, sobre todo, un vehículo de aquello que podría ser el arte en una sociedad emancipada y que se esboza ya en la actividad artística de las vanguardias o del arte que se autorreconoce como «arte moderno».

Una es la obra de arte que sufre el hecho de su reproductibilidad o multiplicabilidad técnica como un factor externo a sí misma —positivo o negativo— y otra muy diferente la que asume ese hecho como un momento esencial de su propia constitución. Una es la obra de arte, como la de las vanguardias, cuya técnica de producción y consumo está determinada sólo «formalmente» por el valor para la exhibición o experiencia estética, y otra la obra de arte en la que esa determinación ha pasado a ser «real» y ha llegado a alterar su técnica misma de producción y consumo, esa obra cuyo primer esbozo puede estudiarse, según Benjamin, en el cine revolucionario.

En la obra de arte alterada constitutivamente por su compromiso con la exhibición, Benjamin observa lo que sería la posibilidad más prometedora en medio del proceso de metamorfosis radical que vive el arte en su época: que la nueva técnica que se esboza en la producción de bienes en general llegue a ser concretada como tal primeramente en la esfera de la producción artística, y que esto suceda en una práctica del arte que esté entregada completamente a satisfacer en la vida cotidiana la necesidad de una experiencia estética mundana o terrenal, «materialista». Entre la nueva técnica de la producción artística y la demanda propia de un arte emancipado —pos-aurático, abiertamente profano— hay para Benjamin

social de los objetos. Entre tanto, mientras esto aún no sucede, aquello que se produce y se consume como mercancía en lugar del antiguo tipo de obras de arte sería algo que podemos llamar simplemente una «cosa». De esa «cosa», cuando su consistencia se desvanezca junto con la centralidad determinante del mercado, en la nueva obra de arte que podrá aparecer no quedará, según él, ni el recuerdo. Ya antes de él, Flaubert (en una carta a Louise Colet) especulaba también: «La belleza llegará tal vez a convertirse en un sentimiento inútil para la humanidad, y el Arte ocupará entonces [abriéndose un espacio en el *quadrivium*] un lugar intermedio entre el álgebra y la música».

una afinidad profunda que las incita a buscarse entre sí y a promover mutuamente el perfeccionamiento de la otra.

Una buena parte del ensayo sobre la obra de arte contiene las reflexiones de Benjamin sobre el cine como el arte más propio de la época de la reproductibilidad técnica. Junto al examen crítico el nuevo tipo de actuación y el nuevo tipo de recepción que él requiere de sus intérpretes y de su público, se encuentran observaciones agudas sobre la técnica del montaje cinematográfico y sobre otros aspectos que le parecen decisivos en el cine, incluyendo una supuesta función psicosocial profiláctica del mismo. No es, sin embargo, el cine realmente existente, dominado ya por la «modernidad americana» lo que motiva sus reflexiones, sino el cine como adelanto experimental de lo que puede ser la nueva obra de arte. Por esta razón, no deja de tener en cuenta que el cine puede ser también el ejemplo de las aberraciones en las que la obra de arte puede caer si sólo emplea los nuevos procedimientos técnicos para insistir en la producción de obras de arte auráticas, traicionando la afinidad que ellos tienen con la esencia profana del arte.

La decadencia del aura de la obra de arte no se debe, según Benjamin, a una acción espontánea que los progresos técnicos de la producción artística ejercerían sobre ésta, sino al empleo de los mismos en una perspectiva posaurática, «vanguardista». <sup>8</sup> La pregunta acerca del origen de esa perspectiva se plantea entonces necesariamente. Una pregunta cuya respuesta por parte de Benjamin fue recibida con incomodidad, cuando no con incompreensión, incluso entre los amigos más cercanos a él. <sup>9</sup> Gerschom

8. Nada más errado, por ello, que la observación de G. Vattimo de que «con el texto de *wB* se completa el paso de la significación utópico revolucionaria a la tecnológica del fin del arte» Véase Gianni Vattimo, «Muerte o decadencia del arte», en *El fin de lo moderno*, 1989.

9. Así, por ejemplo, Brecht resistente a toda definición no ilustrada de «naturaleza» o de «técnica», después de su lectura, anota en su *Diario de trabajo*: «todo pura mística, bajo una actitud antimística, vaya manera de adaptar la concepción materialista de la historia ¡Es bastante funesto!» (Cf. *Arbeitsjournal*, t. I, 1973; p. 16.) Adorno, por su parte, en su carta a Benjamin del 18 de marzo de 1936 (cf. Adorno y Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, Suhrkamp, 1994, pp. 171-72.) le objeta un cierto «anarquismo» en su idea de un arte «democrático» y «distráido» y le acusa de un romanticismo que tabuiza a la inversa a la barbarie tan temida, idolatrándola si es de origen proletario. Adorno confunde la técnica sólo formalmente subsumida

Scholem, por ejemplo, no lograba encontrar el nexo filosófico entre la «concepción metafísica» del aura y su decadencia, en la primera parte del ensayo, y las elucubraciones marxistas acerca del nuevo arte, en la segunda parte del mismo. Cuenta Scholem: «En una conversación larga y apasionada sobre este trabajo que sostuve con él en 1938 respondió así a mis objeciones: “El nexo filosófico que no encuentras entre las dos partes de mi trabajo lo entregará, de manera más efectiva que yo, la revolución”». <sup>10</sup> Y es que, para Benjamin, la respuesta a la pregunta acerca del fundamento de la tendencia anti-aurática en la historia del arte contemporáneo hay que buscarla en la resistencia y la rebelión de las masas contemporáneas frente al estado de enajenación al que su sujetividad política se encuentra condenada en la modernidad capitalista; actitudes que, según él, habían madurado durante todo un siglo y que, después de vencer al estertor contrarrevolucionario del nazismo, estarían en capacidad de consolidarse como una transformación postcapitalista de la vida social.

Benjamin detecta el apareamiento y la generalización de un nuevo tipo de masas humanas en calidad de substrato demográfico de la nueva sociedad moderna, el de las masas que se resocializan a partir de la propuesta práctica espontánea del «proletariado consciente de clase», es decir, de los trabajadores rebeldes a la socialización impuesta por la economía capitalista. Son las masas amorfas, anonimizadas —cuya identificación moderna como masas nacionales se había debilitado catastróficamente como resultado de la Primera Guerra Mundial—, que están en busca de una nueva concreción para su vida cotidiana; una concreción que ellas prefiguran como de un tipo diferente, formal y transitorio, pero no menos potente que el de esas concreciones substanciales arcaicas que fueron manipuladas y refuncionalizadas en la modernidad capitalista para componer con ellas las identidades nacionales «eternas».

por la profanidad en el arte de las vanguardias con la técnica subsumida realmente a ella, que es de la que trata Benjamin y que da fundamento a ese nuevo tipo de arte que estaría aún por venir. (Cf. Lienhard Wawrzyn, *Walter Benjamins Kunsttheorie*, Luchterhand; p. 68).

10. Scholem, «Walter Benjamin», en Adorno *et al.*, *Über Walter Benjamin*, Suhrkamp 1968; pp. 151-52.

Detecta en las nuevas masas un nuevo tipo de «percepción» o sensibilidad, que sería la «rúbrica formal» de los cambios que caracterizan a la nueva época. Una nueva «percepción» o sensibilidad que trae consigo ante todo la «decadencia del aura». Son masas que tienden a menospreciar la singularidad irrepetible y la durabilidad perenne de la obra de arte y a valorar en cambio la singularidad reactualizable y la fugacidad de la misma. Rechazan la lejanía sagrada y esotérica del culto a una «belleza» cristalizada de una vez por todas como la «apariencia de la idea reflejada en lo sensible de las cosas», a decir de Hegel; buscan, por el contrario, la cercanía profana de la experiencia estética y la apertura de la obra a la improvisación como repetición inventiva.<sup>11</sup> Son las masas de tendencia revolucionaria que proponen también un modo completamente nuevo de participación en la experiencia estética.<sup>12</sup>

Desentendidas de la sobredeterminación tradicional de la experiencia estética como un acontecimiento ceremonial, estas nuevas masas sociales plantean un nuevo tipo de «participación» en ella, lo mismo del artista que de su público. Afirman una intercambiabilidad esencial entre ambos, como portadores de una función alternable; introducen una confusión entre el «creador» de la obra, cuyo viejo carácter sacerdotal desconocen, y el «admirador» de la misma. La obra de arte es para ellas una «obra abierta» y la recepción o disfrute de la misma no requiere el «recogimiento», la concentración y la compenetración que reclamaba su «contemplación» tradicional. Aleccionadas en el modo de aprehensión de la belleza arquitectónica —que sería el de un uso transformador o un «acostumbramiento»—, su recepción creativa de la obra de arte, sin dejar de tener efectos profundos, es desapercibida, desatenta, «distráida».

11. «Lo esencialmente lejano es lo inacercable: de hecho, la inacercabilidad es una de las cualidades principales de la imagen de culto». Cf. W. Benjamin, *Charles Baudelaire, ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Suhrkamp 1969; p. 157. Este ensayo está publicado en W. Benjamin, *Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid, 1980; también en la reciente traducción de *Obra de los pasajes*, Akal, Madrid, 2006.

12. Chryssoula Kambas, «Kunstwerk», en M. Opitz M. Opitz y E. Wizisla, *op. cit.* p. 538.

El arte que corresponde a este nuevo tipo de masificación en libertad, el arte posaurático —que para quienes no quieren despedirse del aura sería un post-arte o un no-arte sin más—, es así un arte en el que lo político vence sobre lo mágico-religioso. Y su carácter político no se debe a que aporte al proceso cognoscitivo pro-revolucionario, sino al hecho de que propone un comportamiento revolucionario ejemplar.<sup>13</sup> El nuevo arte crea «una demanda que se adelanta al tiempo de su satisfacción posible»; ejercita a las masas en el uso democrático del «sistema de aparatos» —el nuevo medio de producción— y las prepara así para su función recobrada de sujetos de su propia vida social y de su historia.

La reflexión de Benjamin acerca de la obra de arte en la época de la nueva técnica culmina teóricamente en una distinción que da fundamento a todo el vuelo utópico de su discurso. Una sería la base técnica actual del proceso de trabajo social capitalista, continuadora de las estrategias técnicas de las sociedades arcaicas, dirigidas todas ellas a responder a la hostilidad de la naturaleza mediante la conquista y el sometimiento de la misma; y otra, muy diferente, la nueva base técnica que se ha gestado en ese proceso, reprimida, mal usada y deformada por el capitalismo, cuyo principio no es ya el de la agresión apropiativa a la naturaleza sino el «télós lúdico» de la creación de formas en y con la naturaleza. Una nueva base técnica que implica una nueva manera de abrirse hacia ella o, en otro sentido, el descubrimiento de «otra naturaleza». Tratar con el nuevo «sistema de aparatos», en el que se esboza ya esta «segunda técnica», requiere la acción de un sujeto democrático y racional capaz de venir en lugar del sujeto automático e irracional de la sociedad establecida, que es el capital en plan de autorreproducirse. El nuevo arte sería el que se adelanta a poner en acción a ese sujeto, el que le enseña a dar sus primeros pasos.

Es difícil no coincidir con Werner Fuld, uno de los biógrafos de Walter Benjamin, cuando afirma: «Característico de este ensayo es que fue completamente extemporáneo».<sup>14</sup> En efecto, pese a la fama

13. Herber Marcuse, *Die Permanenz der Kunst*, Hanser, 1969; p. 58.

14. Walter Fuld, *Walter Benjamin zwischen den Stühlen, eine Biographie*, Hanser, 1979; pp. 253-254.

indiscutible que ha tenido en la historia de la estética y la teoría del arte del siglo xx —baste mencionar la importancia que tuvo en la influyente obra de André Malraux o lo inspiradora que fue para el «cine de emancipación» de los años sesenta en Francia y Alemania—, hay que reconocer que su radicalidad excepcional, lo mismo dentro de este campo que en el del discurso político, es a tal punto extrema, que se ha vuelto un obstáculo para su lectura y su discusión generalizadas.<sup>15</sup> Se trata, sin duda, de un escrito extemporáneo, pero habría que añadir que las razones de su extemporaneidad no son las que Fuld aduce: que el tipo de cine al que se refiere era ya del pasado y que la discusión sobre teoría del cine a la que pretendía contribuir había cesado diez años antes. Las razones son otras y de un orden diferente, y tienen que ver más bien con el abismo que, ya en el momento de su redacción, comenzaba a abrirse entre la historia en la que vivía su autor (la historia de la revolución comunista) y la historia que arrancaba precisamente del fracaso de la misma (del triunfo de la contrarrevolución); la historia que vivimos actualmente.

Para reconstruir la figura del lector implícito como interlocutor de estas «tesis» de Benjamin sobre el arte moderno en la hora de su metamorfosis es necesario imaginarlo completamente diferente del común de los lectores de hoy; pensar en ese otro lector que habría podido estar en lugar del actual, si la utopía con cuya realización contaba el autor de las mismas se hubiera realizado efectivamente y no hubiera sido sustituida por una restauración de ese mismo mundo que parecía llegar a su fin en las primeras

15. La lejanía de este texto para los lectores que le hubieran correspondido tiene además no poco que ver con el hecho de que fuera elegido por Horkheimer para aparecer primero en francés, antes que en alemán, en el que fue escrito originalmente, en señal de reciprocidad al hospedaje que la Librairie Félix Alcan había brindado a las ediciones del Instituto, una vez que éste se vio obligado a huir de su sede natural en Frankfurt como resultado de la represión nazi. La versión francesa de Pierre Klossowsky es admirable en muchos aspectos, aunque tiende a suavizar la radicalidad política y a simplificar en ocasiones el significado muchas veces enrevesado del texto. Se trata de una versión retrabajada por la redacción de la revista en medio de fuertes discrepancias con el autor, y en la que se observa, como dice otro de los biógrafos de Benjamin, que «la censura [ejercida por Horkheimer y Adorno] desde Nueva York funcionó implacablemente». Cf. en Bernd Witte, *Walter Benjamin*, Rohwolt 1997; p. 111. Versión en castellano: *Walter Benjamin. Una biografía*, Gedisa, Barcelona, 2002.

décadas del siglo pasado. Hay que intentar ver en lo que ahora existe de hecho el resultado de la frustración de un futuro que entonces podía ser pre-vivido en el presente como el resultado probable (y deseable) de sus conflictos. Pensar, por ejemplo, que la España que fue detenida y anulada en los años treinta por la Guerra Civil, y que fue concienzudamente olvidada durante el franquismo, tenía un futuro probable que gravitaba ya, desde su irrealidad, en la vida de los españoles de entonces y que habría diferido esencialmente del presente actual de España. Pensar que el presente actual de Europa se ubica en un *continuum* que nada tiene que ver con el futuro posible de aquella Europa anterior al nazismo, ese futuro en el que un socialismo propio, no importado de Rusia, era perfectamente realizable e incluso, adelantándose a cualquier «toma del poder», se realizaba ya en determinadas dimensiones de la vida.

De todas las lecturas críticas que han recibido estas «tesis» de Benjamin sobre la obra de arte, tal vez la más aguda y desconsoladora sea la que se encuentra en la base del capítulo intitulado «La industria cultural» en el famoso libro de M. Horkheimer y Th. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*. Todo ese capítulo puede ser leído como una refutación de ellas, que si bien no es explícita sí es fácilmente reconstruible.<sup>16</sup> La revolución, que debía llegar a completar el ensayo de Benjamin, no sólo no llegó sino que en su lugar vinieron la contrarrevolución y la barbarie. Este hecho, cuyo adelanto experimentó Benjamin en la persecución nazi que lo llevó al suicidio, y que pudo ser sufrido y observado en toda su virulencia por los autores de la *Dialéctica de la Ilustración*, constituye el trasfondo del desolador panorama de imposibilidades que ellos describen para el arte y para el cultivo de las formas en general en el mundo de la segunda posguerra. En la antípoda de las masas proletarias soñadas por Benjamin, lo que ellos encuentran es una masa amorfa de seres sometidos a un «estado autoritario», manipulada al antojo de los *managers* de un monstruoso sistema generador de gustos y opiniones cuya meta obsesiva es la reproduc-

16. Burkhardt Lindner, «Technische Reproduzierbarkeit und Kulturindustrie, Benjamins positives Barbarentum in Kontext», en Burkhardt Lindner, *Benjamin in Kontext*, Athenäum, Frankfurt A. M., 1985; pp. 180 y ss.

ción, en infinidad de versiones de todo tipo, de un solo mensaje apologético que canta la omnipotencia del capital y encomia las mieles de la sumisión. La realidad de la «industria cultural» examinada en ese capítulo es el «mal futuro» que Benjamin detectó ya como amenaza en este ensayo suyo —en sus observaciones sobre la pseudo-restauración del aura en el culto de las «estrellas» del cine hollywoodense— y que vino a ponerse, como sustituto caricaturesco, en lugar del futuro revolucionario a la luz de cuya posibilidad examinaba él su propio presente.

Nada obstaculiza más el acercamiento a la idea benjaminiana de un arte posaurático que declararla simplemente una profecía fallida, después de haberla confrontado rápidamente con la historia efectiva del arte en la segunda mitad del siglo xx, historia que a todas luces ha caminado por vías muy alejadas de ella. Es una comparación y un juicio que presuponen que la presencia de una producción artística de muy alta calidad en términos tradicionales durante todo este período aporta ya la prueba suficiente de que el arte como tal ha seguido existiendo efectivamente. Que olvidan que la función que esa producción artística solía cumplir en la vida cotidiana es un elemento esencial de su definición, y menosprecian el hecho de que tal función se haya vuelto secundaria para esa producción y que las obras de ésta sean ahora consumidas exclusivamente en una capa o un nicho aristocratizante de la sociedad, apartado de aquella circulación de formas que antes lo conectaba con la estetización espontánea de la vida. Mucho más sugerente es mirar esa idea benjaminiana como una profecía cumplida, pero mal cumplida.<sup>17</sup> Observar que algo así como un arte post-aurático sí llegó en la segunda mitad del siglo xx, como lo presencia Benjamin, pero no como él hubiera deseado que lo hiciera, sino de otra manera: por el «lado malo», que es, según decía Hegel en sus momentos pesimistas, el que la historia suele elegir ante una disyuntiva.

En nuestros días, la «estetización» del mundo no se cumple ya a través de una formalización de la producción espontánea de arte bajo la acción de las «bellas artes»; ha dejado de ser, como

17. Helmut Salzinger, *Swinging Benjamin*, Fischer Verlag, Frankfurt A. M., 1973; pp. 126 y ss.



sucedía anteriormente en la sociedad moderna, un efecto que se extiende sobre la vida cotidiana a partir de la producción artística tradicional (de la baja o de la alta cultura). Ahora es, por el contrario, el resultado de un cultivo «salvaje» de las formas de ese mundo en la vida cotidiana; un cultivo que se lleva a cabo dentro de las posibilidades «realmente existentes», es decir, dentro de un marco de acción manipulado directamente por la «industria cultural» y su encargo ideológico. Se da, por ejemplo, a través de fenómenos como los actuales «conciertos» de «post-música», que no implican simplemente una alteración de la forma concierto propia de la «alta cultura» sino una destrucción de esa forma y una sustitución de ella por «otra cosa», cuya consistencia es difícil de precisar, dada su sujeción al negocio del espectáculo.

La sobrevivencia del arte aurático, que sería la prueba fehaciente de lo desatinado de la utopía benjaminiana, presenta sin embargo indicios inquietantes. Con ella se repite, pero en términos generales, lo que sucedió ya con el teatro en la época del cine y con el cine en la época de la televisión: el arte aurático sigue existiendo de manera paralela junto al arte pseudo-postaurático, pero ha sido relegado a ciertos nichos que son tratados como *négligeables* por el sistema de la industria cultural y sus *mass media* o, en el mejor de los casos, integrados en ella como «zonas de investigación» y de «caza de talentos». Pero, sobre todo, desentendido de este hecho y convencido de la calidad superior de sus obras, el arte aurático que se ha sobrevivido a sí mismo en la figura del «arte moderno» se contenta con repetir ahora aquello que hace un siglo fue el resultado de un movimiento revolucionario, el fruto de la ruptura vanguardista con el tipo de arte solicitado por la modernidad capitalista; se limita a convertir esa ruptura en herencia y tradición.

Walter Benjamin fue de los últimos en llegar al comunismo clásico y fue tal vez el último en defenderlo (con una radicalidad que sólo se equipara a la de Marx, potenciada por el utopismo fantástico de Fourier, a quien tanto admiraba).<sup>18</sup> El suyo no era el comunismo del «compañero de ruta», del intelectual que simpa-

18. Benjamin pensaba de sí mismo que era «el primero en formular dialécticamente una estética revolucionaria».

tiza con el destino del proletario explotado o que intenta incluso entrar en empatía con él, sino el comunismo del autor-productor judío, proletarizado él mismo, e incluso «lumpenproletarizado», en la Alemania del «detenable ascenso» del nazismo.<sup>19</sup> Desde esta posición es desde donde puede permitirse escribir las últimas frases de su ensayo: con la estetización que el fascismo introduce en la política, la humanidad autoenajenada, transubstanciada en esa entidad que Marx llamó «el sujeto sustitutivo», «el valor autovalorizándose», llega a tal grado en esa autoenajenación, que se vuelve una espectadora de sí misma capaz de disfrutar «estéticamente» su propia aniquilación. El comunismo, como proyecto histórico dirigido a revertir esa enajenación, responde al fascismo con la «politización del arte», con la práctica del arte como adelanto ejemplar del futuro comunista.

19. Momme Brodersen, *Spinne im eigenen Netz, Walter Benjamin Leben und Werk*, Elster Verlag, Bühl-Moos, 1990; p. 239.

## WALTER BENJAMIN ANTE LAS VANGUARDIAS

Javier Sigüenza

Lo imaginario es aquello que tiende a convertirse en real. Lo que tiende a permanecer irreal es palabrería.

Guy E. Debord, 1955.

I. En 1933, en el seno de la izquierda intelectual europea, había la discusión en boga sobre la necesidad de una estética marxista y sobre el expresionismo alemán. Exiliado en Francia, Walter Benjamin consideró necesario tomar una posición respecto de estas discusiones, la cual plasmó en el texto al que tituló *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*.<sup>1</sup> Consideró que el mejor lugar para publicarlo eran los medios impresos de difusión comunista, por lo que decidió ofrecerlo a la versión alemana de la revista moscovita *Literarische Welt*. Sin embargo, los editores, sumergidos en las estériles discusiones sobre el realismo socialista, rechazaron el texto. Por esos mismos años, Benjamin inició una colaboración más estrecha con el Instituto de Investigaciones Sociales de Fráncfort que había emigrado a Nueva York en 1934.<sup>2</sup>

Los años que van de 1932 a 1940 fueron años difíciles para Benjamin, el exilio y la incertidumbre económica no le permitían dedicarse de lleno a lo que él mismo consideraba su obra cumbre: *La obra de los pasajes* —una obra compuesta fundamentalmente de citas, ordenadas de manera tal que emulaban un *collage* surrealista, y con la intención del autor de que las citas por sí mismas, y con

1. Walter Benjamin, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003.

2. Cf. Bernd Witte, *Walter Benjamin una biografía*, Gedisa, España 2002; pp. 177 y 178.

un mínimo de comentarios de su parte, conformaran una filosofía materialista de la historia: una mirada crítica de la ciudad moderna a partir de la vida cotidiana del París del siglo XIX. El proyecto jamás llegó a concluirse, pues la barbarie del nacionalsocialismo no sólo llevó al exilio a nuestro autor, sino que lo orilló al suicidio el 27 de septiembre de 1940 en Port Bou, cuando el régimen golpista de Franco no le permitió el paso hacia España, por ser un *sans nationalite*, y bajo la amenaza de ser entregado a un «campo de trabajos voluntarios».

No obstante, en el marco de sus investigaciones en la Biblioteca Nacional de París acumuló una cantidad enorme de citas y escribió diversos textos, entre los cuales cabe destacar aquellos que son unos de los escritos más penetrantes sobre la lírica de Baudelaire, tres de los cuales fueron enviados en 1936 para su publicación en la revista del Instituto de Fráncfort, pero los cuales fueron rechazados. No es sino hasta 1939 cuando *Sobre algunos temas en Baudelaire* fue publicado. En cuanto al texto sobre *La obra de arte...* fue sometido a una feroz crítica por Adorno y Horkheimer, y cuando finalmente fue publicado en 1936, en una versión francesa traducida por Pierre Klossowsky, fue censurado por Horkheimer, bajo el inverosímil pretexto de que por el bien de la revista había que dejar las discusiones políticas a un lado. Benjamin totalmente molesto por la decisión de sus amigos tuvo que asentir a regañadientes debido a que dependía económicamente de la ayuda mensual que le otorgaba el Instituto —la cual, por cierto, era menor a la que recibía cualquier colaborador permanente en Nueva York— que proporcionaba a Benjamin lo mínimo necesario para sobrevivir, y asentía además por no verse privado del único medio para publicar sus textos, que para él era lo más importante. La reacción de Adorno frente al texto no fue mejor, pues veía en las tesis sobre la obra de arte «restos sublimados de ciertos motivos brechtianos». Brecht, por su parte, escribió en su *Diario de trabajo*: «mística, nada más que mística, a pesar de su pretendida posición anti-religiosa. A eso a reducido el materialismo dialéctico». Y Scholem manifestó su desacuerdo en que se utilizará el concepto de *aura* en un contexto «pseudomarxista».<sup>3</sup>

3. No hubo mejor suerte para Benjamin en los círculos intelectuales judíos para la publicación de sus ensayos, y cuando finalmente logró publicar, gracias

Éstas eran las opiniones de sus amigos y prácticamente de los únicos interlocutores de Benjamin. Por lo que cabe preguntarse ¿qué sentido tiene abordar aquí unas tesis que desde un inicio tuvieron tan mala recepción? ¿Acaso es posible que con la distancia histórica que nos separa del ambiente inmediato en el que se escribió el texto, podamos hacer una lectura del texto aún provechosa para nuestra actualidad? Me parece que, como bien afirma Luis Navarro, las herramientas de interpretación benjaminiana no sólo muestran una eficacia extraordinaria al aplicarse a fenómenos de su tiempo, sino que no la pierden al emplearse a constelaciones derivadas, que de alguna manera predice o prefigura. En efecto, las tesis sobre *La obra de arte* no sólo perciben con acierto la transformación del arte que se venía dando desde mediados del siglo XIX, cambio que tiene su significación más radical para Benjamin con el surgimiento de la reproducción técnica de la obra de arte; sino, y sobre todo, estas tesis intuyen muchas de las prácticas estético-políticas que ya anunciaban como un heraldo las vanguardias artísticas de su tiempo y que se expresara con especial contundencia en los movimientos venideros, en especial en el proyecto de la Internacional Situacionista.

Una de las tesis centrales que Benjamin sostiene en su texto es que con la reproducción técnica ha sido puesto en crisis definitivamente el carácter aurático del arte, pues la reproducción técnica de la obra, piénsese en la litografía o la fotografía, puede hacer suyas por vez primera la totalidad de las obras heredadas por la tradición, poniendo en lugar de su aparición única e irreplicable —a lo que define Benjamin como el carácter aurático del arte— su aparición masiva; pero además, y esto me parece es uno de los aspectos centrales del texto, porque la secularización de la obra de arte por la modernidad no significó necesariamente su emancipación de su función ritual, sino que el valor de culto que tenía bajo el ritual mágico religioso, había sido refuncionalizado por la modernidad existente.

a la intervención de su amigo Scholem, un ensayo sobre Kafka en la *Jüdische Rundschau*, para la conmemoración del décimo aniversario del escritor de Praga, éste fue publicado de manera fragmentaria y reducido a la mitad.

Esta tesis supone un fuerte cuestionamiento a la idea que surge con la estética dieciochesca, según la cual el arte se había finalmente emancipado de lo mágico religioso, conformando irreversiblemente un arte autónomo, como condición de posibilidad para la construcción moderna de un sujeto libre y crítico que juzgara sobre lo bello, al mismo tiempo que construye su sociedad y su historia con base a principios racionales.

Este ensayo pretende retomar esta tesis de Benjamin, como trasfondo teórico filosófico, y contrastarla con el concepto de autonomía del arte, surgida en los albores de la modernidad ilustrada, junto al cual se gesta también la reflexión filosófica acerca del arte, es decir la estética, la historia del arte y la crítica del arte, ideas y teorías esenciales, sin duda, para la conformación de una modernidad crítica y emancipadora, pero insuficientes para escapar a la *Dialéctica de la ilustración*,<sup>4</sup> que años más tarde cuestionaran Adorno y Horkheimer, o la *Sociedad del espectáculo* a decir de Guy Debord y los situacionistas; crítica que ya se prefiguraba en las reflexiones de Benjamin, particularmente en el texto que aquí nos ocupa, y en un texto posterior titulado las tesis *Sobre el concepto de historia*.<sup>5</sup>

Ahora bien, esta dialéctica de la ilustración ya había sido desde el mismo siglo XIX, por ejemplo, por el discurso crítico de Marx, la crítica nietzscheana de los valores, o incluso en el mismo siglo XVIII por Rousseau, pero también —y este es el segundo momento que planteamos en este ensayo— por la misma producción artística que a contrapelo de la modernidad establecida cuestiona a lo largo del siglo XIX los efectos negativos de una modernidad política y social cada vez más conservadora.

De manera que la pretensión de este ensayo es exponer a modo general, y con algunos ejemplos históricos, la crítica del arte a la modernidad racionalista y dominadora que constituye la tierra nutricia en el que emergerán las vanguardias artísticas.

4. Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta, Barcelona, 1994. En adelante citamos esta obra como DI y el número de página corresponde a esta edición.

5. Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, ed. Contrahistorias, México, 2005.

II. Durante el siglo XVIII y principios del XIX se había logrado unificar en torno a la tendencia revolucionaria burguesa el pensamiento filosófico, político, la producción artística y el movimiento de las masas. Quizás uno de los símbolos más poderosos de esa unidad espiritual, y del entusiasmo que se respiraba en la época, sea la famosa leyenda de los tres estudiantes del Seminario de Tubinga: Hegel, Hölderlin y Schelling, que al enterarse de los acontecimientos revolucionarios en Francia sembraron el Árbol de Libertad y tradujeron *La Marseillaise* al alemán. Fue un tiempo en el que se gestaron y maduraron los sentimientos y las ideas que triunfaron con las revoluciones burguesas del siglo XVIII, que abrieron paso a las concepciones modernas de pueblo, libertad, progreso y también muchas de nuestras concepciones acerca del arte conformadas en las discusiones filosóficas de la época en torno al gusto, la sensibilidad y la imaginación.<sup>6</sup>

Desde un punto de vista teórico político, podríamos decir que tales concepciones surgieron como una respuesta al reto que suponía el movimiento revolucionario burgués dieciochesco y la necesidad de reorganizar al estado y a la sociedad sobre bases racionales. En Francia —nos dice Herbert Marcuse— los pensadores se distinguían por su enorme confianza en el progreso económico como condición de posibilidad para una sociedad libre y racional. Y aunque en Alemania la situación era más adversa, pues el poderío de la burguesía estaba muy fragmentado y el imperio prusiano estaba dividido en varios reinos, los idealistas alemanes también confiaban en el necesario e inevitable desarrollo del progreso.<sup>7</sup> Sin embargo, mientras los revolucionarios en Francia afirmaban la realidad de la libertad con las armas en la mano, los idealistas alemanes se limitaban a pensar la idea de tal libertad, como diría irónicamente Marx años más tarde y expresaría espléndidamente su amigo Henrich Heine en el siguiente poema:

La tierra pertenece a los franceses y los rusos,  
el mar pertenece a los británicos,  
pero a nosotros nadie nos disputa,

6. Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

7. Cf. Hebert Marcuse, *Razón y revolución*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

la primacía en el reino etéreo de los sueños...  
 Los otros pueblos se han desarrollado-  
 bre la tierra firme; nosotros en el aire.<sup>8</sup>

Es en este siglo de efervescencia intelectual y acción revolucionaria cuando surgió la estética y el concepto de autonomía del arte. Conocido como la Época de la ilustración, o Siglo de las luces, el siglo XVIII fue un tiempo en el que se pensó que finalmente la luz de la razón alumbraría a los siglos de oscuridad, ignorancia y superstición en los que se hallaba todavía hundida la humanidad. La ilustración fue un movimiento filosófico y político que surgió en Francia, y posteriormente se extendió a Inglaterra y Alemania, principalmente, y va a influir de manera decisiva en prácticamente en todo el mundo occidental y las naciones nacientes del continente americano. Pero tal influencia no fue posible sin los acontecimientos histórico políticos que las expandieron, en particular las revoluciones burguesas del siglo XVIII.

Ahora bien, la ilustración se caracteriza por su enorme optimismo en el poder de la razón, como principio fundador y reorganizador de la sociedad con base a principios racionales. Kant definió a la ilustración como la salida (*Ausgang*) de la «autoculpable minoría de edad» (*Unmündigkeit*). Tal minoría de edad no es causa de la falta de entendimiento, sino de la pereza y la cobardía del espíritu que no se atreve a pensar por cuenta propia, de manera crítica y libre. De allí que la máxima de la ilustración sea: *Sapere aude!*, es decir, ten el valor, la audacia de conocer.<sup>9</sup> En efecto, para Kant la salida de la autoculpable minoría de edad significa pensar por cuenta propia y de manera crítica, lo que significa pensar por uno mismo (*Selbstdenken*); pensar poniéndose en el lugar de cualquier otro (*an der Stelle jedes andern denken*); y siempre pensar en concordancia consigo mismo (*Jederzeit mit sich selbst einstim-*

8. Citado en Francisco Fernández Buey, *Marx (sin ismos)*, Ed. Viejo Topo, Madrid, 1999.

9. Cf. Immanuel Kant, «Beantwortung zur Frage: Was ist Aufklärung», en *Schriften zur Anthropologie, Geschichts-philosophie, Politik und Pädagogik 1*; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977. Versión castellana: «Idea para una historia universal en clave cosmopolita», en *¿Qué es la ilustración?* Alianza Editorial, Madrid, España, 2004. Hay también otra versión en castellano del Fondo de Cultura Económica, México, 1979.



*mung denken*); éstas son para Kant las tres máximas del entendimiento y la razón,<sup>10</sup> y por tanto, de la ilustración. Mediante esta actitud crítica, tan magistralmente definida por Kant, la ilustración promovió la secularización de los saberes, que ya venía dándose con el auge de la física matemática, y al mismo tiempo su autonomía. Así nacen una diversidad de disciplinas que determinan su campo propio de conocimiento y sus principios para conocer; la estética es una de ellas.

Estos esfuerzos históricos por fundar una sociedad racional y libre se trasladaron al terreno filosófico desde el que se intentaba fundamentar un concepto de razón acorde a los nuevos tiempos.<sup>11</sup> Es también en el seno de estas discusiones que tuvieron lugar a lo largo del siglo XVIII cuando la estética surge como nueva disciplina filosófica y el arte se perfila como algo independiente y autónomo de lo mágico-religioso. Y si bien es verdad que antes de este siglo ya había reflexiones que podrían ser consideradas como estéticas,<sup>12</sup> aunque no hayan utilizado ese nombre, no obstante, no es sino hasta el siglo de las luces cuando la exigencia de la autonomía del arte empieza a conformar la reflexión estética como ahora la conocemos, de manera paralela al surgimiento de la crítica y la historia del arte.

En efecto, en este siglo es cuando se publican múltiples obras en torno al gusto y el arte como la *Estética* (1750) de Alexander G. Baumgarten, pionera en el uso del término para referirse a las reflexiones en torno al gusto; o *Historia del arte en la antigüedad* (1764) de Johann J. Winckelmann, que perfila la historiografía del arte; o *Los salones* (1759) de Denis Diderot, que inauguran la crítica del arte como género; o el *Laoconte* (1766) de Gottholph Ephraim Lessing, que establece la peculiaridad de la pintura y la peculiaridad de la poesía. Es también en el siglo de las luces, con los textos de Joseph Addison, Francis Hutcheson o Anthony

10. Cf. I. Kant, *Kritik der Urteilskrakt*; Suhrkamp, 1974, § 40, p. 226. Versión castellana: *Crítica del discernimiento*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2003; p. 259.

11. H. Marcuse, *op. cit.*

12. La obra de Platón, Aristóteles o Longino, son sólo algunos ejemplos de reflexiones en las que ya se discute sobre la naturaleza del arte, de lo bello o lo sublime.

Ashley C., conde de Shaftesbury, en donde se acuñan las categorías estéticas fundamentales. De manera que, como bien advierte Valeriano Bozal, la estética como disciplina autónoma no surgió de la reflexión de algún autor en particular, sino de la discusión y el diálogo intelectual que a lo largo del siglo XVIII se mantuvo con la incipiente historia y crítica del arte,<sup>13</sup> y que tiene como trasfondo, podríamos subrayar, al movimiento político-cultural de la ilustración. De allí que al siglo XVIII se le conozca también como la época de la crítica, la crítica filosófica y estética.<sup>14</sup>

Ahora bien, la autonomía del arte es sin duda uno de los conceptos centrales del estética moderna; pero, más que una exigencia meramente teórica, la autonomía del arte es una cualidad que la misma producción artística viene conformando al menos desde el Renacimiento, y que adquiere una importancia central en la estética dieciochesca; pues fue el centro de las reflexiones filosóficas que buscaron fundamentar teóricamente el concepto de autonomía en el ámbito artístico.

La autonomía del arte se refería a la necesidad de que la obra de arte tuviera como primero y fin último la belleza (Lessing). Junto a esta idea se van conformando categorías centrales en la estética dieciochesca que dan cuenta de la relación peculiar que se mantiene frente a la obra de arte. Categorías como la de *sensibilidad*, que antes se consideraba como una facultad meramente pasiva, ahora ocupa un lugar central para definir el placer de lo bello, placer que empieza con los sentidos, pero no se limita a ellos; la *imaginación*, que se consideró como la más idónea para la producción del placer estético, pues siendo una facultad intermedia entre el intelecto y la sensibilidad, participa de ambos sin limitarse a ninguno (Addison, Kant); el *gusto*, que se refiere hasta la actualidad a las preferencias subjetivas, pero desde un punto de vista estético, el gusto debe formarse, nos permite la calificación positiva o negativa de una obra, los juicios de gusto además tienen

13. Cf. Valeriano Bozal, «Orígenes de la estética moderna», en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, La Balsa de la Medusa, Visor, Barcelona, 2000.

14. Ernst Cassirer, *La filosofía de la ilustración*, FCE, México, 1997. Véase particularmente el apartado «Los problemas fundamentales de la estética»; pp. 304-391.

pretensión de universalidad, sin ser universalmente necesarios, y por tanto, no son meramente subjetivos, juicios que además proporcionan un cierto conocimiento de las cosas, sin ser igual al conocimiento sensible o intelectual.

Estas discusiones abren las dos grandes vías por las que se desarrolla la estética moderna: la vía empirista de Hume, y la que surge de la crítica del empirismo, formulada por Kant. Pero mientras en el empirismo estético los juicios de gusto estaban sometidos al supuesto de una igualdad de hecho, para Kant se trataba de buscar un fundamento *a priori*, y por tanto necesario, para el juicio de gusto sobre lo bello. No obstante, ambas perspectivas presuponen la existencia de un sujeto, empírico o trascendental, que juzga sobre lo bello.

Ahora bien, estas reflexiones teóricas en torno al gusto y el arte, también influyeron, obviamente, en la producción artística, que durante mucho tiempo tuvo como eje central al tópico horaciano del *ut pictura poesis* (la pintura así es como la poesía). Para Lessing en su *Laocoonte*, las imágenes y las palabras representan la realidad de manera distinta; cada una posee una naturaleza lingüística propia, que no puede representar la otra. De allí, que la pintura sea diferente de la poesía, afirmando con ello la autonomía de cada una.

Por otra parte, es en el contexto de los Salones en los que surge la crítica de arte como género, otro aspecto fundamental para entender la autonomía del arte. Los Salones fueron creados por la monarquía francesa, pero muy pronto desbordaron los límites monárquicos, pues no sólo disminuyeron el poder sobre el arte de gremios y cofradías, restos de la sociedad feudal, sino que además, abrieron a un público más amplio lo que antes era privilegio cortesano, crearon un público que juzgaba sobre las obras y se convirtieron en la primera forma de la democratización del arte; y con la Revolución Francesa, se extendieron a otras ciudades europeas.<sup>15</sup>

15. Cf. V. Bozal, *op. cit.* En este sentido, cabe también recordar el carácter público que Kant le atribuyó a la obra de arte, cuando afirmaba que juzgar sobre lo bello sólo tiene sentido cuando se juzga en comunidad.

En el ámbito de los Salones es cuando Denis Diderot publicó en la *Correspondance littéraire* una carta dirigida a Friedrich Melchior Grimm, considerada la primera crítica de arte. A partir de esta carta, comenta Bozal, la crítica de arte adquirió una definición que nunca más abandonara; la crítica de Diderot se caracteriza por ser una consideración personal que valora las obras de arte, las compara con otras obras e informa sobre su forma y contenido; se caracteriza, además, por su redacción breve y vivaz, sin pretensión de exhaustividad, sin ánimo de tratadista. Así, surge la crítica como un nuevo género, ligado directamente a la actividad artística, que además supone la existencia de una industria periodística y los lectores entre los que se difunde. Un género que promueve el comentario y el intercambio de opiniones con la intención de difundir, no sólo el conocimiento de esta o aquella obra, de este o aquel artista, sino también de su interpretación y, a la vez, los supuestos teóricos, explícitos o implícitos, sobre los que esas interpretaciones y valoraciones se apoyan.<sup>16</sup>

Finalmente, si bien es cierto que ya antes del siglo XVIII había textos de historia del arte (Vasari y Bellori, así como Peter Burke y otros historiadores), sin embargo, no es sino con la publicación de la *Historia del arte de la antigüedad* de Winckelmann cuando aquélla adquiere una gran novedad. De acuerdo con Bozal, dos rasgos son significativos de dicha obra: primero, el esquema en el que Winckelmann introduce y explica el arte griego, y, el segundo, su concepción de la belleza y por tanto del arte. El primero se aplica al arte griego, pero se extiende a la vida de los estilos; el segundo está vinculado a sus concepciones de corte neoplatónico. En este sentido, Bozal escribe que:

Winckelmann no acopia datos o se limita a ordenarlos según un orden cronológico externo, sino que plantea un concepto de belleza según el cual se encadenan relaciones de causas y efectos, un movimiento de la historia en el que se valoran estilos y épocas.<sup>17</sup>

16. *Idem.*

17. *Idem*; p. 24.

En efecto, el interés de Winckelmann por el mundo griego no es alimentado únicamente por la curiosidad de sus obras, sino, además, porque le proporciona un ideal de grandeza, perfección y felicidad que sólo el sujeto histórico puede alcanzar; de allí que su obra nos permita hablar de modernidad, a pesar de que busque su legitimidad en la antigüedad, pues funda un sistema de valores y juicios, que si bien no renuncia a la concepción antigua de belleza, no obstante, a partir de ella promueve la crítica de su tiempo.

De manera que mientras el racionalismo ilustrado desmascaraba los mitos antiguos y las historias divinas como proyecciones de los afectos humanos que atribuían poderes sobrenaturales a la naturaleza indómita, al mismo tiempo fomentaba un arte inspirado por el pasado grecolatino como modelo de perfección y elevación moral. Así, la insistencia de muchos estetas del siglo XVIII en situar el futuro en el anhelo del pasado antiguo, que la modernidad en su incesante avance negaba a diario, fue una nota central de esa modernidad estética, y de la modernidad en general, teñida ya para siempre de melancolía. Surge así el movimiento histórico moderno, que con su hacer y con su ritmo niega continuamente la vuelta al origen, al mismo tiempo que afirma su necesidad.

Así pues, la historia del arte, la crítica del arte y la estética articulan sus reflexiones estableciendo las vías para el encuentro que nutre y conforma toda la modernidad. Así mismo, la autonomía del arte corre paralela a la autonomía de los conocimientos en el siglo XVIII que se liberan de los prejuicios religiosos y de la moral establecida, la autonomía del arte es, por tanto, uno de los elementos fundamentales de la modernidad en general.

III. Pero, si bien la modernidad quitó el velo encubridor de la religión sobre la realidad, otorgando autonomía a lo que tradicionalmente se encontraba unido: ciencia y técnica, moral y política, arte y función mágico-religiosa; no obstante, la modernidad también cayó en un nuevo tipo de religiosidad. Me refiero a la religiosidad de los modernos de la que habla Marx, aquella nueva religiosidad del cálculo egoísta que ha sustituido los viejos

fetiches mágico-religiosos, por los fetiches fríos y profanos del mundo de las mercancías.<sup>18</sup> En este sentido, me parece que es posible y necesario replantear la tesis de Benjamin sobre el carácter aurático del arte para problematizar la supuesta autonomía de la obra de arte.

La tesis de Benjamin nos dice que el lugar que ocupaba la obra de arte en el ámbito de la tradición era la del culto. Las obras de arte estaban al servicio del ritual, primero mágico y luego religioso.<sup>19</sup> Pero esta existencia aurática de la obra de arte no llega, en su forma profana, a separarse del todo de su existencia ritual, y esto «es de importancia decisiva», nos dice Benjamin, pues: «*El valor único e insustituible de la obra de arte "auténtica" tiene siempre su fundamento en el ritual*». En otras palabras, es posible decir que, para Benjamin, incluso en las formas profanas de la modernidad la obra de arte está al servicio del ritual: «tiene un fundamento teológico (...) en el que tuvo su valor de uso originario y primero».<sup>20</sup> Esto es así, me parece, porque si bien con la exigencia de la autonomía del arte se logró liberar al arte del dictado despótico de la religión, mientras los salones y el museo contribuyeron a democratizar lo que antes era privilegio cortesano; sin embargo, la autonomía del arte significó también la separación del arte y la vida, haciendo de la actividad artística un privilegio para unos y conformando la idea mítica del artista como el genio, el creador, el nuevo demiurgo que sirve de vínculo entre lo humano y lo sobrehumano, incorporando además con ello la actividad artística a la división del trabajo moderno capitalista, aunque con un estatus especial, que permite al artista mantener una autonomía relativa, pero que tiene que someterse a los avatares del mercado si no quiere verse privado de los medios de subsistencia. Además, la institucionalización del arte y su mercantilización contribuyeron

18. Cf. Bolívar Echeverría, «La religión de los modernos», en *Vuelta de siglo*, Era, México 2006. Karl Marx, «El fetiche de la mercancía y su secreto», en *El capital*, Tomo 1, siglo XXI, México, 2001.

19. Piénsese en las pinturas rupestres que han acompañado a la actividad humana desde tiempos inmemoriales; pero también el arte griego dedicado a Afrodita o Zeus, o el arte medieval que tenía como primero y único fin la representación de la excelcitud de Dios.

20. W. Benjamin, *La obra de arte...*, op. cit.

no sólo a su «democratización», sino también, y sobre todo, a la legitimación de la nueva clase dominante.

En efecto, la autonomía del arte se viene conformando desde los albores del Renacimiento, en el que tanto el artista como la obra de arte conquistaron una independencia respecto a lo religioso que antes no tenían. Pero no es sino hasta el siglo XVIII —como hemos expuesto arriba— cuando aunado a la práctica artística, surge toda una reflexión teórica, la estética, de manera paralela a la historiografía y la crítica del arte, que fundamentan la necesidad de que el arte debe tener como principio y fin a la belleza. Esta fundamentación teórica de la autonomía del arte significó sin duda una vuelta de tuerca más para hacer quebrar la ya desgastada maquinaria del poder feudal y eclesiástico. Sin embargo, desde un punto de vista social y político significó también la legitimación de la nueva ideología dominante, es decir, la ideología burguesa, que una vez en el poder hizo suyos los preceptos del racionalismo ilustrado en general y del racionalismo estético en particular, haciendo del neoclasicismo el estilo legitimador del nuevo poder. En ese sentido, la belleza de la obra neoclásica (véase, por ejemplo, la obra Jacques-Louis David: *Napoleón cruzando los Alpes* o *La coronación de Napoleón*) sólo es comparable a su apología celebrativa del nuevo poder (en ese caso, el Imperio Napoleónico).

Así pues, con la consolidación del nuevo poder, la autonomía del arte, que se había liberado del yugo de la iglesia, terminaría legitimando el «gusto noble» o «alto» contra lo que se denominó desde entonces el «gusto bajo» o «mal gusto». Además, como apunté más arriba, el museo y los salones, que había contribuido en su momento a democratizar el arte exhibiéndolo a un público más amplio, pronto se convertirían en el rasero por el que se elegiría a los artistas complacientes con el nuevo poder, y del que se excluiría a aquellos artistas más sensibles que trazarían los senderos por los que habrá de transitar el arte moderno y las vanguardias pictóricas. De manera que, como bien afirma Mario de Micheli, «el arte oficial burgués nace y se consolida cuando la burguesía, una vez conquistado el poder, se preparan a defenderlo

de cualquier ataque». <sup>21</sup> Aunque también es necesario subrayar que muy pronto surgirán nuevas prácticas artísticas que impugnaran el nuevo despotismo de la razón moderna, prácticas como el romanticismo que cuestionaría al neoclasicismo racionalista, que ya daba muestras de sus efectos represores, afirmando el misterio y la indeterminación de la *physis*, en contra del dominio logocéntrico de la razón técnico-científico; <sup>22</sup> o el realismo que hace de la representación objetiva de la realidad, una crítica de la realidad mitificada por el neoclasicismo, que deviene en el esteticismo de *l'art pour l'art*.

En efecto, es durante el periodo histórico conocido como la «restauración» cuando surge la teoría del *l'art pour l'art*, al que Benjamin se refiere como una «teología del arte». Esta teoría no sólo considera que el arte debe liberarse de toda función mágico-religiosa, sino de toda función social y política. De allí que la primera respuesta a esa metafísica del arte la dará la obra de los grandes realistas como Victor Hugo (1802-1865), Émile Zola (1840-1902) o Gustave Courbet (1819-1877). Estos artistas son algunos de los representantes de un realismo crítico que cuestionó fuertemente las concepciones de *l'art pour l'art*. Además, tienen una concepción afín en la que la obra de arte no puede ser sino la representación objetiva, no mitificada, y por tanto, la representación crítica de la realidad.

Sin embargo, muy pronto la institución del arte haría suyas las obras realistas y su estilo convirtiéndolo en una apariencia realista, que ya no expresaba la realidad, sino que más bien la mitificaba haciendo una apología celebrativa de sí misma, cubriendo con un velo agradable la detestable realidad. <sup>23</sup> No obstante, la imaginación no duerme y con la instauración del nuevo poder emergerán también nuevas formas de resistencia, no solamente política, sino

21. Cf. M. de Micheli, *op. cit.*

22. Sobre el romanticismo como impugnación del logocentrismo técnico-científico y sus consecuencias no únicamente en el ámbito del arte, sino en el ámbito filosófico, Jorge Juanes hace una interesante reflexión en Territorios del arte contemporáneo, de Radio Educación, programas 12 y 13. Se puede consultar estos programas en la siguiente dirección electrónica: <http://territorios.podomatic.com/archive>

23. M. de Micheli, *op. cit.*



artística, abriendo paso al arte verdaderamente moderno, un arte a contrapelo de la modernidad establecida. En este sentido, podría decirse que, el arte moderno no es la expresión de la modernidad política y social que se encuentra en proceso de consolidación, sino más bien su impugnación.

Así, por ejemplo, la obra plástica de Édouard Manet será el inicio de una revolución pictórica que rechazó los motivos y la formas del arte que le preceden, la pintura de corte neoclásico y realista, y asume la posición del pintor en contacto con su mundo circundante, abriendo la senda por la que transitará y se bifurcará el arte auténticamente moderno. Dos cuadros de Manet son paradigmáticos para comentar la revolución pictórica que promueve: *Le déjeuner sur l'herbe* y *Olympia*, pintados ambos en 1863, aunque el segundo expuesto hasta 1865, estas dos pinturas tuvieron un rechazo unánime del público y de la crítica de arte, cada vez más conservadora. El rechazo de estas obras se debe a diversos motivos, que no son únicamente morales. Primero, que no se atenía a los cánones de la belleza del neoclasicismo, aunque Manet retoma en estas dos pinturas imágenes de los viejos maestros; la primera inspirada en el grabado de Marcantonio Raimondi: *El juicio de París* y por el *Concierto campestre* de Giorgione, la segunda, por la *Venus de Urbino* de Tiziano. Estas tres obras fueron copiadas por Manet en sus viajes a Italia, pero los desnudos femeninos que representa Manet en sus pinturas no tienen nada que ver con la perfección y la belleza idealizada del estilo de Giorgione, Tiziano o Raimondi, envueltos aún en la atmósfera mitológica y alegórica del Renacimiento, sino más bien, parece ser que la intención de Manet es la de representar una belleza mundana, podríamos decir incluso una belleza vulgar, mediante escenas de la vida moderna: el ocio de la vida burguesa en el Sena o la prostituta cortejada por su amante con un ramo de flores. En efecto, la obra en general de Manet se distingue además por el juego de luces y sombras, su técnica de pincelada directa y sus personajes tomados de la vida urbana y cotidiana del París del siglo XIX (la cantante, el guitarrero, la prostituta, el escritor); motivos y formas que se convirtieron en una fuente inagotable de inspiración para la pintura venidera. Su tratamiento de la luz y el color inspiraron

a los impresionistas que, en contra del academicismo pictórico, exaltaron la luz, el color y las pinceladas cortas, en contraposición con el neoclasicismo y su pretensión de representar el mundo de la manera más fiel y perfecta posible —tal y como los preceptos de la estética dieciochesca deseaban.

Como ya es sabido, el término «impresionista» fue en sus inicios un calificativo peyorativo que la crítica del Salón dio a una obra de Claude Monet titulada *Impression soleil levant* de 1872. Monet responde con ironía, y por tanto, críticamente, reivindicando el calificativo y subvirtiéndolo para conformar, al lado de Berthe Morisot, Camille Pissarro, Auguste Renoir y Alfred Sisley, el primer movimiento pictórico moderno: el impresionismo. En una carta a Ambroise Vollard, Paul Cézanne escribió:

Monet es el «ojo», el maravilloso ojo, de acuerdo con su pintura. Yo me quito el sombrero ante él. Es el mejor Impresionista. Es el «ojo» único, la mano única, el único al que obedece el crepúsculo con sus diáfanos matices y sus colores bien ajustados, sin que, en cambio, sus cuadros parezcan obedecer a un método.

Ese «ojo maravilloso» de Monet se refiere a una nueva mirada en pintura que mediante cortas y vigorosas pinceladas hace entrar en juego colores brillantes para representar las transformaciones de luz. En efecto, la obra de Claude Monet y los impresionistas se caracterizó por ser un estilo directo y espontáneo, y al igual que Édouard Manet hicieron de lo cotidiano, junto con la pintura al aire libre —sirviéndose de las nuevas invenciones industriales, como en tubos que le permitían transportarlos sin que se secan— el *leitmotiv* de su plástica.

La influencia de los impresionistas se extendió durante varias décadas, y abrieron paso a lo que sencillamente se llamo a finales del siglo XIX postimpresionismo, que incluye a pintores tan disímiles, plásticamente hablando, como Paul Cézanne, Vincent van Gogh o Paul Gauguin, pero con un espíritu revolucionario afín. Los llamados postimpresionistas sentirán una fuerte atracción por la pintura impresionista, pero a partir de la cual conforman una plástica propia. Cézanne con su extraordinaria

expresión del volumen con unas cuentas pincelada y su representación de las formas mediante el color abrió el camino por lo que transitaran los nuevos pintores, entre ellos los caminos del cubismo. Por su parte, el exotismo de Gauguin y las pinceladas ondulantes, con intensos amarillos, azules y verdes de Van Gogh, inspiraron al expresionismo. Cubismo y expresionismo serán dos de las últimas vueltas de tuerca que las vanguardias pictóricas de inicios del siglo xx darán a la concepción moderna del arte hasta quebrarlo, abriendo paso a la necesidad de un arte que rompa con las disciplinas artísticas e incorpore a la vida diaria la actividad artística.

En este sentido, podemos decir que hay cambio fundamental en el arte que rompe con las concepciones dieciochescas que consideraban al arte como algo autónomo, que debía ser un fin en sí mismo, y que debía expresar mediante la perfección de las formas una belleza idealizada que pronto se convirtió en una apología de la realidad. Se trata, ahora, de expresar otro tipo de realidades, que nada tienen que ver con el ideal de belleza de corte neoclásico, y que surge de la experiencia de la ciudad moderna y sus progresos técnico-científicos, aunque impugnando sus efectos negativos. Este cambio fundamental en el arte y la vida es percibido por el poeta moderno por excelencia: Charles Baudelaire. El autor de *Las flores del mal* capta agudamente la peculiaridad de la modernidad y la describe como lo «transitorio», lo «fugitivo», lo «contingente».<sup>24</sup> No obstante, no se trata de aceptar pasivamente el movimiento de lo moderno, sino de eternizar lo fugitivo, de heroizar la experiencia del presente. Tal heroización es, sin embargo, irónica y por tanto crítica, pues no se trata de eternizar el presente aceptando el movimiento progresista de lo moderno, como tres de las figuras prototípicas de la modernidad: el hombre de la multitud, el filósofo idealista o el *flâneur*.

Edgar Allan Poe nos narra en *El hombre de la multitud* la actitud de aquel que se sumerge en medio de la multitud para aliviar su soledad, sin percatarse que al entregarse pasivamente a ese desierto de gente, permanece más solo que nunca. Por su parte el filósofo

24. Cf. Charles Baudelaire, «El pintor de la vida moderna», en *Salones y otros escritos sobre arte*, La balsa de la medusa, Visor, Barcelona, 2005.

burgués idealista, al pasearse por las calles de la ciudad moderna, cree percibir empíricamente lo que la teoría ya la había revelado, a saber, el incesante progreso de la racionalidad en el mundo. El *flâneur* en cambio, pasea por las calles y colecciona en el recuerdo lo que capta con su mirada.<sup>25</sup>

Pero para Baudelaire, la actitud verdaderamente moderna en el arte encuentra en lo fugitivo y lo contingente y, por tanto, en lo histórico, la experiencia para configurar lo poético y lo pictórico. En este sentido, Baudelaire escribe que el pintor moderno, podría decirse también el artista moderno, es tal porque a la hora en que le mundo entero abraza el sueño, él se pone a trabajar y lo transfigura, dando cuenta con ello, no sólo de la pintura moderna, sino de su propia poesía y del arte moderno en general.

En definitiva, podríamos decir que el arte auténticamente moderno pone en marcha el juego perpetuo entre la realidad y la libertad, entre lo que es y lo que podría ser, entre captar lo real e imaginarlo de otra manera.<sup>26</sup> En este sentido, las concepciones estéticas dieciochescas se vuelven cada vez más estrechas para reflexionar sobre las nuevas expresiones artísticas, tanto de la pintura como de la poesía, de la segunda mitad del siglo XIX, mientras el arte moderno se convierte en la crítica de la modernidad social y política de la que proviene. Así, el arte moderno significó indudablemente una rebelión contra la modernidad, pero una rebelión que queda cifrada en el ámbito meramente estético, una irrupción en el plano de lo imaginario, mientras el plano de lo real, en la realidad política y social, la barbarie continúa.

En efecto, la vanguardia política e intelectual de la época reacciona críticamente a las posiciones políticas de la burguesía, de la cual muchos de ellos procedían, primero con una actitud evasiva, que muchos románticos ya habían sostenido, pero con las revoluciones del 1848 y la comuna en el 1871, este cuestionamiento se convertiría en una «convicción radical», una convicción que

25. W. Benjamin, «Parism die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts», en *Das Passafen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983.

26. Michel Foucault, «¿Qué es la ilustración?», en *Entre filosofía y literatura*, Paidós, Barcelona, 1999.

cuestionaba a la sociedad burguesa, sus costumbres, su moral y su modo de vida, muchas veces con la participación activa en las revueltas, otras mediante una fuga individual, ante el descrédito de lo general. Pero, como señala Mario de Micheli, con la derrota de estas revoluciones, «la práctica de la acción se transformara con bastante frecuencia en práctica de la evasión». La poética de Rimbaud y su fuga a África o la pintura de Gauguin y el exotismo de sus obras son ejemplos típicos de cómo algunos artistas de la época asumen una estrategia para evadirse de la sociedad «haciéndose salvajes»; mientras tanto, la incipiente industria cultural se iba abriendo paso incorporando al arte, el ocio y la diversión al mundo mercantil capitalista.

IV. En su ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe, Benjamin advertía que los contenidos de verdad de una obra suelen escaparse tanto al crítico como el público de la época, ya que éstos juzgan más los contenidos en movimiento que en reposo. En ese sentido, creo que a pesar de las insuficiencias de las tesis sobre la «reproductibilidad técnica del arte», Benjamin intuyó con acierto la potencialidad oculta de la técnica, que subsume al mismo tiempo que libera el desarrollo de las fuerzas productivas capitalistas; aunque como bien cuestionaba Adorno, los efectos enajenantes de dichas fuerzas parecen ser más determinantes que sus potencialidades emancipatorias. En realidad, Benjamin ya había respondido con agudeza en 1937 a los cuestionamientos de su amigo, crítico y discípulo.<sup>27</sup> Para Benjamin, Adorno estaba viendo sólo un aspecto del mismo fenómeno que él se esforzaba por comprender. Pero mientras Adorno le preocupaba señalar sus consecuencias negativas, Benjamin quería poner de relieve sus potencialidades críticas y emancipatorias, aún y cuando éstas fueran ínfimamente menores, no obstante, eran esa oculta «fuerza mesiánica» que hay en cada uno de nosotros.

Y éste es el punto en el que se encuentran y se alejan los dos amigos. Pues mientras Adorno y Horkheimer estaban sumer-

27. En realidad, parece que Adorno bebió mucho de la rica y fresca fuente de ideas que solía ser las reflexiones de Benjamin. Susan Buck-Morss muestra en su libro *El origen de la dialéctica negativa*.

gidos en la desesperanza del exilio en Nueva York y hacían de la labor intelectual y crítica el último refugio de la libertad, ante el eminente ocaso de la humanidad; Benjamin, por su parte, no sólo era consciente de esta crisis histórica, de la que ni el intelectual y el artista estaban a salvo, sino que, además, le pareció necesario poner en la mesa de discusión la función no solamente del arte, sino del intelectual y del artista, que de ser considerados socialmente como el ser más libre y autónomo, quizá su labor misma se había convertido en cómplice de la barbarie.

En su ensayo titulado *Sobre la situación social que el intelectual francés ocupa actualmente*, publicado en 1933, Benjamin nos habla de la decadencia de la inteligencia libre que está condicionada, no única, pero sí decisivamente por lo económico. Para Benjamin, muchos de estos intelectuales que se declaran enemigos de ley, al mismo tiempo son amigos de los poderosos. Y cuando intentan acercarse un poco al cuerpo a la realidad, suelen realizar una novela social (*roman populiste*) de una falta crasa de personalidad y de una simpleza semejante a la de los cuentos de hadas. En ellas, suelen otorgar un sesgo edificante a la vida simple de los desheredados y esclavizados; pero no alcanzan a comprender que si Zola supo representar y criticar a su época es porque rechazaba a la Francia de su tiempo. En cambio los novelistas de sus días, como Julien Benda o Maurice Barrès, son incapaces de representar a Francia, pues están dispuestos a aceptar todo en ella. Además, Benjamin afirma que mientras los escritores ocuparon un puesto directivo en las revoluciones de 1789 y 1848, en la actualidad asumen una actitud totalmente defensiva y, por tanto, cómplice de la realidad existente; en este sentido afirma: «el conformismo oculta el mundo en el que se vive». No obstante, también halaga la obra literaria de Julien Green, a la que califica de «pinturas nocturnas de las pasiones»; o la obra de Marcel Proust, a la que considera una «crítica despiadada y penetrante de la sociedad»; o el movimiento surrealista a partir del cual «la vida parecía sólo digna de vivirse cuando el umbral entre el sueño y la vigilia quedaba allanado...», además de representar una idea radical de la libertad, que desde Bakunin no se había vuelto a escuchar. Estos autores, entre otros, comprendieron bien que había que ganar para la revolución las

fuerzas de la embriaguez, es decir, del arte. Y nos recuerda la máxima de Lautréamont, *leimotiv* de la literatura de las vanguardias, que dice: «la poesía ha de ser hecho por todos, no por uno». De allí la necesidad de repensar la función social del intelectual y del artista. De allí también que el análisis del texto sobre *La obra de arte...* tenga como objetivo primordial fundamentar una teoría del arte que no sea utilizable por el fascismo, pero tampoco por el capitalismo, y que, en cambio, sea útil para formular exigencias revolucionarias en la política del arte.

A menudo se ha calificado el texto de Benjamin de *La obra de arte...*, y quizá sus posiciones políticas en general, como un escrito que tiene más del entusiasmo de los utopistas que de la sobriedad de los marxistas. Esto en cierta medida es verdad, siempre y cuando partamos del hecho que la utopía benjaminiana, al igual que su filosofía, no es idealista, sino radicalmente materialista. En efecto, los últimos trabajos de Benjamin, incluido el texto que aquí nos ocupa, se inscriben dentro del proyecto inacabado de *La obra de los pasajes*: una filosofía materialista de la historia sobre la vida cotidiana del París del siglo XIX, como clave crítica de la modernidad. El proyecto inconcluso de Benjamin era radicalmente materialista, pues partía de los objetos culturales mismos: la moda, los pasajes, las calles de París y sus figuras prototípicas: el *flâneur*, el traperero, la bohemia, los conspiradores. Todos ellos son para nuestro autor testimonios del pasado que dan cuenta de la conformación de la ciudad moderna capitalista y de sus sueños irrealizados de una sociedad de abundancia y felicidad. La intención de Benjamin era despertar esos sueños.

Esa perspectiva materialista es también el punto de partida del escrito sobre *La obra de arte...* Benjamin se propone en estas tesis mostrar cómo es que con el surgimiento de la reproducción técnica del arte, la función cultural de la obra, tanto del rito mágico religioso como del «arte autónomo», es desplazada por una función social y política. Son tres los ejemplos paradigmáticos que Benjamin utiliza para explicar esta transformación sustancial de la obra de arte: el surgimiento de la reproducción técnica de la obra de arte, el nacimiento de la fotografía y el cine, y la revuelta de las vanguardias artísticas. Expondré algunos aspectos

de estos ejemplos y propondré cómo es que con el uso de las nuevas técnicas, en particular con la fotografía y el cine, dotan de un uso no solamente social y político en la experiencia de algunas de las vanguardias, sino además una fuerte intencionalidad crítica y revolucionaria.

V. La reproducción técnica hacia mil novecientos, nos dice Benjamin, había alcanzado tal desarrollo que podía, por vez primera, hacer suyas la totalidad de las obras de arte heredadas por la tradición, y poner en lugar de su aparición única e irreplicable, su aparición masiva. Con ello el carácter aurático de la obra de arte entra en crisis, y su función cultural, que tiene tanto en el ámbito mágico religioso como en el ámbito profano, es desplazada poco a poco por una función social y política que antes no tenía. La reproducción técnica además, y a diferencia de la reproducción manual, calificada comúnmente de falsificación, se había ganado un lugar propio entre los procedimientos artísticos, como es el caso de la fotografía y el cine.

Lo fotografía procede del ámbito de la invención científica y mecánica, alejado de la creación artística. Por su parte, el cine en sus inicios procedía del ámbito de las diversiones, de las ferias comúnmente dirigidas al público iletrado y analfabeta. De allí que en sus orígenes se le negará a ambos el estatus de arte. Pero para Benjamin, las discusiones sobre si eran arte o no resultaban estériles. De lo que se trata más bien es de preguntarse hasta dónde, con el surgimiento de estos procedimientos de reproducción mecánica, se transforma el concepto mismo de arte y nuestras percepciones del mundo. En efecto, la fotografía no sólo amplió nuestras percepciones del mundo, sino que además se convirtió en un referente ineludible de la realidad, se convirtió dirá años más tarde Susan Sontag, en «una gramática y una ética de la mirada».<sup>28</sup>

Sontag, una de las lectoras más penetrantes y creativas de la obra de Benjamin, considera que la fotografía ha realizado de una forma extraña el sueño poético de Walt Whitman, anunciado en *Hojas de hierba*: una revolución cultural, nos dice

28. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, México, 2006.



Sontag, en la que se extiende los brazos y se abraza al mundo, sin distinción de cosas bellas o feas, grandes o pequeñas. De manera que, con la fotografía se mostró el lado bello de todas las cosas y se dignificó lo más trivial y trillado, además, se convirtió pronto en actividad al alcance de todos; pues de ser en sus inicios una actividad cara y operada únicamente por expertos, con la industrialización de la tecnología se cumplió el sueño inherente a la fotografía desde sus inicios: democratizar todas las experiencias traduciéndolas en imágenes.

Sin embargo, fotografiar expresa igualmente el oscuro deseo humano de poseer, fotografiar es también una forma de dominio, de vigilancia y de control. Esto es posible ejemplificarlo, desde la Comuna de París, cuando la fotografía sirvió a la policía para reprimir a los comuneros; tanto como sirve en la actualidad a la burocracia como forma de control social. Y si bien una fotografía puede despertar la conciencia colectiva, la repetición incesante de imágenes también puede corromperla. Además, si bien es verdad, como afirma Benjamin, que con la fotografía el carácter aurático de la obra de arte se atrofia, también es cierto que en el retrato humano es posible encontrar el último reducto del aura: «el retrato —nos dice Sontag— es la belleza melancólica del recuerdo de los seres amados, es la presencia de una ausencia». Y aún en las fotografías de Atget, unas de las primeras que hacen de la vida cotidiana su motivo primordial, es posible encontrar esa belleza crepuscular de un París que estaba desapareciendo, de un París que se estaba transformando a una velocidad tan acelerada que provocaba vértigo. Entonces, en dónde está esa potencialidad crítica y política de la fotografía de la que escribió Benjamin, si como hemos mencionado la función social y política de la fotografía expresa también el oscuro deseo humano de poseer y controlar.

En el París de 1921, el dadaísta Man Ray colocó algunos objetos sensibles a la luz que producían imágenes abstractas a los que llamó *rayografías*. Más tarde, invirtió los márgenes de luz y sombra de la fotografía creando su técnica de solarización. Con ello Man Ray rompió con el tópico de que la fotografía estaba destinada a la representación mimética de la realidad, creó bellas

imágenes abstractas y continuó ampliando el sendero de la experiencia estética.

Por su parte, John Heartfield durante la Primera Guerra Mundial, muy pronto percibió los horrores y el fracaso de la guerra, que los altos mandos se negaban a reconocer. Pero no sólo se negaban a reconocer la desastrosa situación de la guerra que terminaría en la humillante derrota de Alemania frente a Francia, sino que además, prohibieron a los soldados informar a sus familias y amigos lo que verdaderamente ocurría en el frente. Heartfield tomó imágenes de postales y las manipuló para evitar la censura, las envió a sus amigos y denunció la desastrosa situación en el frente, así nació el fotomontaje. Años más tarde Hausmann declaró que el fotomontaje dadaísta surgió de la convicción de la que la pintura de su tiempo, y las artes en general, tenían la necesidad de un cambio revolucionario fundamental. En efecto, los dadaístas no les interesaba establecer nuevas reglas estéticas para el arte, sino querían descubrir la potencialidad de los nuevos materiales y objetos, y a partir de ellos promover una nueva renovación de las formas.<sup>29</sup> El fotomontaje es un buen ejemplo de cómo las innovaciones técnicas en el arte pueden tener un uso crítico y emancipatorio, y a pesar de la apropiación de la industria publicitaria, el fotomontaje dadaísta tiene su punto medular el momento dialéctico de las formas, y por tanto, la crítica es su quintaesencia. Además, el uso del fotomontaje se extendió a otras experiencias de las vanguardias, por ejemplo, Maikovsky la utilizó en Rusia como instrumento formativo y de propaganda política, una práctica que además se extendió al movimiento constructivista integrado por personajes ya celebres como Lissitzky, Rodchenko o Tatlin. El mismo Heartfield utilizó fotomontajes como propaganda antifascista, reproduciéndolos como carteles fueron colocados en las calles como una forma de reconstruir el espacio público. El uso de la técnica fotográfica para la conformación del fotomontaje, con un carácter esencialmente crítico, es un buen ejemplo de lo que Benjamin llamaba la politización de arte.

Es también durante este periodo de efervescencia revolucionaria y contrarrevolucionaria, al que se suman muchos artistas

29. M. de Micheli, *op. cit.*

rusos, cuando surge también el montaje cinematográfico ruso, que para Benjamin resulta paradigmático para comprender la función social del arte en sentido revolucionario. En efecto, para Benjamin con el cine surgió un arte que depende enteramente de su reproductibilidad. Dando cuenta con ello, de la superación del carácter aurático de la obra de arte y de su irreversibilidad. El cine es además un arte colectivo y, a diferencia de la pintura, está dirigido a un público igualmente colectivo, es por tanto la masa la que emitirá el juicio sobre el cine, pensaba Benjamin. Aunque bien advierte que la valoración política se realizará cuando el cine se haya liberado de las cadenas de la explotación capitalista; pues es este capital invertido en el cine el que hace de las oportunidades revolucionarias hechos contrarrevolucionarios. De hecho, el deseo de ser filmado, despertado por el cine en la masa, ha sido corrompido en las sociedades occidentales, y se ha convertido en la aspiración del individuo aislado a ocupar el lugar del *star*. No obstante, el cine ruso de los años veinte ensayó otras posibilidades que dan sustento a las tesis de Benjamin sobre el cine.

Extrañamente el encuentro entre las vanguardias y el cine es tardío, ya prácticamente en los años veinte, es decir, 25 años después de que los hermanos *Lumière* presentaron el primer cinematógrafo, en 1895. Resulta curioso que esta nueva máquina pasará prácticamente inadvertida para las vanguardias, siendo quizás el instrumento más idóneo para su búsqueda frenética de novedades. Cabe recordar que el cinematógrafo, la última de las artes, desde sus inicios estaba dirigida a las masas, generalmente incultas, y muchas veces analfabetas. De hecho, el cine surge de las ferias destinadas a la diversión de las clases bajas. De allí que el cinematógrafo fuese considerado como una especie de arte «impuro», o un arte popular que se encontraba a medio camino entre invento y objeto mercantil. El cinematógrafo, objeto industrial y maquinístico, era despreciado por la clase alta que formada en la tradición europea veía con desconfianza aquello que socavaba las formas del espectáculo burgués clásico, como el teatro.<sup>30</sup>

30. Cf. Vicente Sánchez Viosca, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentro, fronteras*. Paidós, Barcelona, 2004.

Ahora bien, si las vanguardias artísticas mostraron el uso subversivo y crítico de la fotografía, en el cine también hicieron importantes aportaciones. Quisiera citar dos ejemplos del cine soviético que no sólo lograron poner en práctica esta potencialidad crítica del cine, sino además lo innovaron formalmente.

Sergei M. Eisestein (1898-1848) fue director de teatro y cine soviético. Su inovadora técnica de montaje sirvió de inspiración a muchos cineastas actuales. Eisenstein repudió el montaje clásico, y derivará sus teorías sobre el montaje del estudio de los ideogramas japoneses, en los que dos nociones yuxtapuestas conforman una tercera. De allí que para Eisestein la edición de una película no era únicamente un medio para enlazar escenas, sino que además le permitía despertar sentimientos en el espectador. De esto surge su teoría del montaje de atracciones, que mediante la violencia visual despierta en el espectador la experiencia del *shock*, promueve el juicio y la toma de posición política. Sus películas además fueron protagonizadas, no por actores profesionales, sino por las masas. El ejemplo más ilustrativo de las teorías de Eisestein lo constituye su película: *El acorazado Potemkin* de 1925. El proyecto original de esta película pretendía recrear la Revolución de 1905, considerada como el ensayo general de la revolución de 1917. Sin embargo, ante la dimensión enorme del proyecto Eisenstein decidió recrear únicamente un momento del episodio histórico: la rebelión de los marineros del Acorazado Potemkin. Dividido en cinco partes, el desarrollo de la película lleva al espectador de la calma a explosiones frenéticas de movimiento; del dolor profundo al estallido de una rabia intensa, del júbilo de la masa a la masacre y el terror; movimientos determinados por la maestría del montaje y la teoría de Eisenstein a la que llamo «saltos dialécticos». Esta teoría tiene por objetivo golpear al espectador, hacerlo saltar de la butaca para que abandone su cómoda posición y asuma una posición política. Aunque no se posee la versión completa de la obra, pues fue mutilada en Alemania cuando se envió para hacer una copia de ella, la película es considerada en la actualidad como una de las más grandes obras cinematográficas de todos los tiempos.

Otro gran cineasta ruso fue Denis Abramovich Kaufman, más conocido como Dziga Vertov, seudónimo que adoptó debido a su influencia futurista, y que significa en ucraniano «Gira peonza». Director de cine vanguardista, Vertov es autor de obras experimentales en las que también rechazó el montaje convencional, ensambló fragmentos de películas sin ninguna intencionalidad de continuidad formal, temporal o lógica; sino lo que más le interesaba crear con el montaje era un efecto poético que impactará en los espectadores.

En 1919, Vertov y otros jóvenes cineastas crearon un grupo llamado *Kinoks* (Cine-Ojo). Entre 1922 y 1923, el grupo publicó varios manifiestos en publicaciones de vanguardia, desarrollando su teoría del Cine-Ojo, con la cual rechazaban todos los elementos convencionales del cine: la escritura de un guión, la utilización de escenarios y de actores profesionales, filmación en estudios, decorados e iluminación. En realidad, su objetivo era hacer de la cámara una extensión del ojo humano que le permitiera captar la «verdad» cinematográfica, montando fragmentos de actualidad, de forma tal que permitieran conocer una verdad más profunda que no puede ser percibida por el ojo. Según el propio Vertov, «fragmentos de energía real que, mediante el arte del montaje, se van acumulando hasta formar un todo global», permitiendo «ver y mostrar el mundo desde el punto de vista de la revolución proletaria mundial».

La actividad de Vertov fue muy intensa desde los inicios de la revolución de octubre. En 1922, Vertov comenzó la serie de noticiarios *Kino-Pravda* (Cine-Verdad), en los que filmó todo tipo de lugares públicos, en ocasiones con cámara oculta y sin pedir permiso. El más famoso noticiero fue *Leninskaya Kino-Pravda*, que mostraba la reacción a la muerte de Lenin en 1924. Durante los años veinte rodó varias películas, pero destaca especialmente *El hombre con la cámara* de 1929. Esta obra muestra un día en la vida de un camarógrafo que se dedica a filmar una ciudad soviética desde el amanecer hasta la noche. Se ha relacionado con una modalidad de documentales urbanos que tuvo éxito en la época, las «sinfonías de grandes ciudades», como *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter Ruttmann, o *Lluvia* (1929) de Joris Ivens. Pero lo que pretende Vertov es realizar un análisis marxista

de las relaciones sociales mediante el montaje. Además, *El hombre con la cámara* pone el acento en el proceso de producción y consumo del cine: el rodaje, el montaje y la contemplación.

Después de su última obra de importancia, *Tres cantos a Lenin* de 1934, Vertov, al igual que Eisenstein, fue relegado por el estalinismo, no sólo por la incomprensión de sus teorías cinematográficas, sino por las implicaciones políticas y críticas de un cine que buscaba ante todo despertar la conciencia del espectador y promover una actitud crítica.

VI. Éstos son sólo algunos ejemplos en los que las vanguardias realizan con particular fuerza la potencia crítica y emancipadora la reproducción técnica de la obra de arte. Pero las vanguardias no se agotan en estas prácticas, de hecho las expresiones de las vanguardias fueron múltiples y polimorfas: manifiestos, proclamas, llamamientos, escándalos, prácticas que han realizado con especial contundencia la apuesta bejaminiana de responder a la estetización de la política y la guerra, con la politización del arte. En efecto, las vanguardias artísticas del siglo xx fueron una radical revuelta contra la civilización moderna, pero no una revuelta únicamente estética, sino una sublevación general contra los valores burgueses: su frío racionalismo, su hipócrita moralismo, su falsa sociedad fraterna e igualitaria y su creciente mercantilización del arte y del mundo.

Y aunque tal parece que la historia ha dado la razón más a Adorno y Horkheimer que a Benjamin, pues la «dialéctica de la ilustración» ha hecho de la diversión y el ocio una enorme y productiva «industria cultural», una gran «sociedad del espectáculo»; no obstante, podríamos decir que, si la razón nunca duerme, la imaginación tampoco, y al ocaso de las vanguardias históricas, le sigue el surgimiento de lo que podrías denominar una segunda generación de vanguardias: del Movimiento Letrista (1946) hasta la conformación de la Internacional Situacionista (1957), pasando por el grupo COBRA(1948) la Internacional Letrista (1952), el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista (1954); todos ellos radicalizarán el espíritu crítico y de ruptura de las vanguardias que le antecedieron. Aunque, a mí parecer, es la

Internacional Situacionista la que irá mucho más allá de estos grupos, y de las primeras vanguardias, al incorporar a su reflexión crítica la herencia de las izquierdas radicales, marxismo y anarquismo, haciendo de la crítica a la vida cotidiana, el urbanismo y la arquitectura, y en general la crítica a la vida cotidiana, la clave para subvertir al mundo.

## VIRTUOSISMO Y REVOLUCIÓN: NOTAS SOBRE EL CONCEPTO DE ACCIÓN POLÍTICA\*

Paolo Virno

I. En nuestros días, nada parece tan enigmático como la acción. Tan enigmático como inaccesible. Podríamos decir, a modo de broma: si nadie me pregunta qué es la acción política, creo saberlo; si tengo que explicarle lo que es al que me hace la pregunta, ese supuesto saber se disuelve en una cantinela inarticulada. Y sin embargo, ¿se da, en el lenguaje común, una noción más familiar que la de acción? ¿Por qué una evidencia semejante se ha arropado con tanto misterio? ¿Por qué suscita una admiración semejante? Para responder a estas preguntas no basta con echar mano del eterno pelotón de sacrosantas razones *prêtes-à-porter* las relaciones de fuerza desfavorables, el eco tenaz de las derrotas sufridas, la arrogante resignación que la ideología posmoderna no deja de mantener. Otros tantos elementos que tienen su importancia, no hace falta decirlo, pero que, en sí mismos, no explican nada y llegan incluso a sembrar la confusión, en la medida en que nos dejan suponer que atravesamos un túnel oscuro a cuyo final todo volverá a ser como antes. Recíprocamente, la parálisis de la acción está ligada a aspectos esenciales de la experiencia contemporánea. Es ahí, en torno a tales aspectos, donde hay que ahondar, sabiendo al mismo tiempo que no constituyen una desgraciada coyuntura, sino, claramente, un fondo insoslayable. Para romper

\* Este texto apareció originalmente en la revista *Luogo Comune*, No. 2/1993 y posteriormente en *Futur Antérieur*, No. 19-20/1994. De ésta última fue traducido del francés al castellano por Raúl Cedillo para su edición en el sello Traficantes de Sueños, editorial de Madrid que generosamente ha cedido el permiso para ser publicado aquí.



el hechizo, es preciso elaborar un modelo de acción que precisamente permita a la acción nutrirse de lo que actualmente determina su bloqueo. El propio interdicto debe transformarse en salvoconducto. De acuerdo a una larga tradición, el dominio de la acción política puede circunscribirse, sin temor a equivocarse, mediante dos líneas divisorias. La primera, en relación al *trabajo*, a su carácter instrumental, taciturno y al automatismo que hace de él un proceso repetitivo y previsible. La segunda, con relación al *pensamiento puro*, a su naturaleza solitaria y no manifiesta (fugitiva). A diferencia del trabajo, la acción política interviene sobre las relaciones sociales y no sobre materiales naturales; modifica el contexto en el que se inscribe en vez de obstruirlo con objetos nuevos. A diferencia de la reflexión intelectual, la acción es pública, está sometida a la exterioridad, a la contingencia, al rumor de la multitud. Es, al menos, lo que nos enseña esa larga tradición. Pero es, al mismo tiempo, algo con lo que ya no podemos contar. Las fronteras habituales entre Intelecto, Trabajo, Acción (o, si se prefiere, entre teoría, poiesis y praxis) ceden, y en diversos puntos se señalan infiltraciones y cabezas de puente. En las notas que siguen sostendremos: *a*) que el trabajo ha absorbido los rasgos distintivos de la acción política; *b*) que una anexión tal se ha hecho posible por la connivencia entre la producción contemporánea y un Intelecto que se ha vuelto *público* y ha hecho irrupción, por tanto, en el mundo de las apariencias. En último lugar, lo que ha provocado el eclipse de la Acción es precisamente la simbiosis del Trabajo con el *general intellect*, o «saber social general», que, según Marx, da forma al «proceso vital de la sociedad». Después, haremos las hipótesis siguientes: *a*) el carácter público y mundano del *Nous*, es decir, la potencia material del *general intellect*, constituye el inevitable punto de partida a partir del cual se tratará de redefinir la práctica política, así como sus problemas más manifiestos: poder, gobierno, democracia, violencia, etc. En pocas palabras, a la coalición de Intelecto y Trabajo, opondremos la de Intelecto y Acción. *b*) Mientras que la simbiosis entre el saber y la producción tiende a la legitimación extrema, anómala y sin embargo vigorosa, del pacto de obediencia hacia el Estado, el vínculo entre *general intellect* y Acción política deja vislumbrar la posibilidad de una *esfera pública no estatal*.

II. La frontera entre Trabajo y Acción que, en un primer momento, era algo vaporosa, ha acabado desapareciendo totalmente. Para Hannah Arendt (y aquí querríamos instaurar un debate crítico, llegando incluso a la fricción, con las posiciones que ella defiende), esa hibridación se debe al hecho de que la práctica política moderna ha asimilado el modelo del Trabajo, asemejándose cada vez más a un proceso de *fabricación* (cuyo «producto» es, sucesivamente, la historia, el Estado, el partido, etcétera.). Este diagnóstico debe invertirse. Lo que más importa no es tanto el hecho de que la acción política se haya concebido como una producción, sino el que la producción haya incluido en sí misma un cierto número de prerrogativas de la acción. En la época posfordista, es el trabajo el que cobra las apariencias de la Acción: imprevisibilidad, capacidad de empezar algo de nuevo, *performances* lingüísticas, habilidad para la elección entre posibilidades alternativas, con una consecuencia fatal: en relación a un Trabajo cargado de requisitos «accionistas», el paso a la Acción se presenta como una *decadencia* o, en el mejor de los casos, como un *duplicata* superfluo. Decadencia, lo más a menudo: estructurada según una lógica rudimentaria fines/medios, la política ofrece una trama comunicativa y un contenido cognitivo más mezquinos que los que han podido experimentarse en el proceso productivo. Menos compleja que el Trabajo, o pareciéndosele demasiado, la Acción aparece en todo caso poco deseable.

1) En el *Capítulo sexto inédito* (pero también, en términos casi similares, en las *Teorías de la plusvalía*), Marx analiza el trabajo intelectual, distinguiendo dos categorías principales. Por una parte, la actividad inmaterial que «tiene como resultado mercancías que tienen una existencia independiente de su productor [...] libros, cuadros, objetos de arte en general, en la medida en que son distintas de la prestación artística del que escribe, pinta o crea». Por otra, todas las actividades en las que «el producto es inseparable del acto de producción»; las actividades que encuentran en sí mismas su propia realización, sin objetivarse en una obra que las sobrepase. Los «artistas intérpretes», un pianista, por ejemplo, o un bailarín, ofrecen buenos ejemplos de la segunda categoría de trabajo intelectual, pero todos aquellos cuyo trabajo se resuelve en

una *ejecución virtuosa* pueden unirse también a esta categoría: «los oradores, los maestros, los médicos, los sacerdotes». Se trata, en suma, de una gama muy diferenciada de tipos humanos, desde Glenn Gould hasta el impecable mayordomo, típico de tantas novelas inglesas. De estas dos categorías de trabajo intelectual, sólo la primera parece, para Marx, pertenecer plenamente a la definición de «trabajo productivo» (término que no cubre más que el trabajo que produce una plusvalía, y no el que es tan sólo útil o abrumador). Los virtuosos, que se contentan con ejecutar una «partitura» y no dejan huella duradera, representan por una parte «una cantidad infinitesimal en relación con la masa de la producción capitalista» y, por otra, debe considerarse que ejecutan un «trabajo asalariado que no es, al mismo tiempo, un trabajo productivo». Aunque comprendemos sin dificultades la observación de Marx acerca del carácter cuantitativamente insignificante de los virtuosos, el veredicto de «improductividad» nos deja, por el contrario, un poco perplejos. En principio, nada excluye el hecho de que el bailarín pueda dar lugar a una plusvalía, sino que, para Marx, la ausencia de una obra que sobreviva a la actividad asimila la virtuosidad intelectual moderna al conjunto de las prestaciones que proporcionan un *servicio personal*: prestaciones, en lo que les atañe, siempre improductivas ya que, para obtenerlas, se gasta una renta y *no* capital. El «artista intérprete», sometido y parásito al mismo tiempo, se hunde al final en los limbos del trabajo servil. Las actividades en las que «el producto es inseparable del acto de producción» tienen un estatuto ambiguo, que la crítica de la economía política no siempre, ni completamente, ha comprendido bien. La razón de esta dificultad es simple. Mucho antes de integrarse en la producción capitalista, el virtuosismo fue el arquitrabe de la ética y de la política. Además, ha cualificado a la Acción como distinta del (e incluso opuesta al) Trabajo. Aristóteles escribe: «El fin de la producción es diferente de la producción misma, mientras que éste no podría ser el caso en lo que atañe al fin de la acción: porque la conducta virtuosa es un fin en sí misma». Emparentada desde el comienzo con la búsqueda de la «buena vida», la actividad que se manifiesta como una «conducta» y no ha de perseguir un fin extrínseco coincide incluso con la prác-

tica política. Según Arendt, «las artes que no realizan ninguna “obra” tienen una gran afinidad con la política. Los artistas que las practican —bailarines, actores, músicos y otros—, necesitan un público junto al que pueden dar muestra de su virtuosismo, tal y como los hombres que actúan necesitan a otros para manifestarse en su presencia: unos y otros necesitan, para “trabajar”, un espacio de estructura pública y, en los dos casos, su “ejecución” depende de la presencia de los demás». El pianista o el bailarín están en equilibrio precario sobre la línea que separa destinos antitéticos: por una parte, pueden volverse ejemplos de «trabajo asalariado que no es, al mismo tiempo, una trabajo productivo»; por otra, sugieren la acción política. Su naturaleza es anfibia. Pero, hasta ahora, cada uno de los desarrollos potenciales inherentes a la figura del artista intérprete —*poiesis* o *praxis*, Trabajo o Acción— parece excluir a la tendencia opuesta. El *status* del trabajador asalariado se afirma en detrimento de la vocación política y recíprocamente. A partir de un cierto punto y más allá, por el contrario, la alternativa se transforma en complicidad; al *aut-aut* le substituye un *et-et* paradójico. El virtuoso trabaja (es incluso el *trabajador* por excelencia) no *a pesar de*, sino *precisamente porque* su actividad evoca la práctica política.

El desgarramiento metafórico se acaba y, en la nueva situación, los análisis antagonistas de Marx y Arendt ya no son de mucha ayuda para nosotros.

2) En la organización productiva posfordista, la actividad sin obra deviene, del caso particular y problemático que es, el prototipo del trabajo asalariado en general. Aquí no se trata de retomar análisis circunstanciales ya desarrollados en otro lugar: algunas evocaciones substanciales serán suficientes. Cuando el trabajo asume tareas de vigilancia y coordinación, es decir, cuando «se coloca *junto al* proceso de producción inmediato, en vez de ser su agente principal», sus funciones ya no consisten en perseguir un fin particular, sino en modular (más que variar e intensificar) la *cooperación social*, es decir, el conjunto de relaciones y de conexiones sistemáticas que constituye ahora el auténtico «*pilar principal* de la producción y la riqueza». Una modulación tal consiste en prestaciones lingüísticas que, lejos de dar lugar a

un producto acabado, se agotan en la interacción comunicativa determinada por su propia ejecución. La actividad posfordista presupone y, al mismo tiempo, reelabora sin cesar el «espacio de estructura pública» (espacio de la cooperación, precisamente) del que habla Arendt como de la cualidad indispensable requerida tanto para el bailarín como para el hombre político. La «presencia del otro» es, al mismo tiempo, instrumento y objeto del trabajo: es por esto por lo que los procedimientos productivos requieren siempre un cierto grado de virtuosismo y se asemejan a verdaderas *acciones políticas*. La intelectualidad de masa (término seguramente torpe, mediante el cual hemos intentado indicar no el conjunto de las diferentes profesiones, sino una cualidad de *toda* la fuerza de trabajo posfordista) está llamada a ejercer el arte de lo posible, a afrontar lo imprevisto, a beneficiarse de la ocasión. Mientras que la divisa heráldica del trabajo productor de plusvalía se convierte, sarcásticamente, en *politique d'abord!* la política en sentido estricto es destituida o paralizada. En el fondo, el *slogan* capitalista sobre la «calidad total», ¿significa otra cosa que la petición de poner a trabajar a todo lo que tradicionalmente se exilia del trabajo, a saber, la habilidad comunicativa y el gusto por la Acción? Y, ¿cómo puede integrarse en el proceso productivo toda la experiencia del individuo si no es obligando a este último a una secuencia de variaciones sobre un tema, *performances*, improvisaciones? Una secuencia tal, parodiando la autorrealización, marca en realidad la cumbre del sometimiento. Nadie es tan pobre como el que ve su propia relación con la «presencia del otro», es decir, su propio *cobrar-lengua*, reducida a un trabajo asalariado.

III. ¿Cuál es la *partitura* que no dejan de ejecutar los trabajadores posfordistas desde el momento en que son inducidos a dar muestras de virtuosismo? La respuesta, en términos concisos, da algo así como: la partitura *sui generis* del trabajo contemporáneo es el Intelecto en tanto que Intelecto público, *general intellect*, saber social global, competencia lingüística común. Y podríamos decir también: la producción exige el virtuosismo, y por tanto introduce numerosos rasgos propios de la acción política, precisa y únicamente porque el Intelecto se ha vuelto la principal fuerza

productiva, premisa y epicentro de toda *poiesis*. Esta idea de un *intelecto público* es apartada con intolerancia por Hannah Arendt. Para ella, la reflexión, el pensamiento o, digamos, la «vida del espíritu» no tienen nada en común con la «preocupación por los asuntos corrientes» que implica «la exposición a los ojos de los demás». Por el contrario, la intromisión del Intelecto en el mundo de las apariencias es reflejada por Marx en primer lugar mediante el concepto de «abstracción real» y luego, sobre todo, mediante el de *general intellect*. Mientras que la abstracción real es un hecho empírico (el intercambio de equivalentes, por ejemplo) que posee la estructura rarificada de un pensamiento puro, el *general intellect* señala más bien el estadio en el curso del cual son los pensamientos puros, como tales, los que tienen el valor y la incidencia típica de los hechos (o si se quiere: el estadio en el curso del cual las abstracciones mentales son inmediatamente, por sí mismas, abstracciones reales). Pero Marx concibe el *general intellect* como una «capacidad científica objetivada» en el sistema de las máquinas, y por tanto como capital fijo. De este modo, reduce la aparición o la publicidad del Intelecto a la aplicación tecnológica de las ciencias naturales al proceso productivo. El paso crucial consiste, por el contrario, en dar el mayor relieve al lado en el que el *general intellect*, más que como *machina machinarum*, se presenta al final como un atributo directo del trabajo vivo, repertorio de la *intelligentsia* difusa, partitura que reúne a una multitud.

Por otra parte, para llevar a cabo este paso es necesario el análisis de la producción posfordista: de hecho, en ésta juegan un papel decisivo constelaciones conceptuales y esquemas de pensamiento que nunca pueden reducirse a un capital fijo, al ser, desde luego, inseparables de la interacción de una pluralidad de sujetos vivos. Aquí no se trata, evidentemente, de la erudición científica del simple trabajador. Lo que viene al primer plano, adquiriendo el rango de recurso público, son tan sólo (y este «tan sólo» lo es todo) las actitudes más genéricas del espíritu: facultad de lenguaje, disposición al aprendizaje, capacidad de abstracción y de conexión, acceso a la autorreflexión. Por la expresión *general intellect* hay que entender, literalmente, *intelecto en general*. Ahora bien, se sobreentiende que el Intelecto-en-general sólo constituye

una «partitura» en sentido amplio. No se trata, desde luego, de una composición específica (las «Variaciones Goldberg» de Bach, por ejemplo), interpretada por una persona cuyas competencias no permiten comparación alguna (Glenn Gould, por ejemplo), sino, precisamente, de una simple *facultad*, e incluso de la facultad que hace posible toda composición (así como toda experiencia). La ejecución virtuosa, que nunca da lugar a una obra, no puede, en este caso, presuponerla siquiera. Esta consiste en hacer resonar el Intelecto *en tanto que* actitud. Su única partitura es, *como tal*, la condición de posibilidad de todas las partituras. Este virtuosismo no tiene nada de inhabitual, ni precisa de un talento particular. Basta con pensar en el acto por el cual una ser hablante cualquiera bebe de la inexorable potencialidad del lenguaje (lo contrario de una «obra» definida) para *ejecutar* una enunciación contingente y única.

El intelecto se vuelve público en la medida en que se une al Trabajo; sin embargo, una vez unido al Trabajo, su carácter público típico es también inhibido y abolido. Sin cesar, evocado de nuevo como fuerza productiva y es, sin cesar, abolido de nuevo como *esfera pública* propiamente dicha, raíz eventual de la Acción política, principio constitucional diferente. El *general intellect* es el fundamento de una cooperación social más amplia que la específica al campo del trabajo. Más amplia y, al mismo tiempo, absolutamente heterogénea. Mientras que las conexiones del proceso productivo se basan en la *división* técnica y jerárquica de las atribuciones, la «acción-en-concierto», centrada en el *general intellect*, parte de la participación común en la «vida del espíritu», es decir, de la *repartición* preliminar de actitudes comunicativas y cognitivas. Sin embargo, la cooperación *excedente* del Intelecto, en lugar de elidir las coacciones de la producción capitalista, aparece como su recurso más precioso. Su carácter heterogéneo no tiene voz ni apariencia. Y más aún, dado que la aparición del Intelecto se vuelve el requisito técnico previo al Trabajo, la «acción-en-concierto» fuera del tiempo de trabajo que provoca está sometida a su vez a los criterios y las jerarquías que caracterizan el régimen de fábrica.

Las consecuencias principales de esta situación paradójica son las siguientes: la primera atañe a la naturaleza y la forma del poder

político. El carácter público particular del Intelecto, privado de una expresión que le sea propia por este Trabajo que, sin embargo, le invoca como fuerza productiva, se manifiesta indirectamente en el campo del Estado a través del *crecimiento hipertrófico de los aparatos administrativos*. La administración, y no ya el sistema político-parlamentario, es el corazón de la *estaticidad*; pero lo es precisamente porque representa una concreción autoritaria del *general intellect*, el punto de fusión entre saber y mando, la imagen invertida de la cooperación excedente. Es muy cierto que, desde hace décadas, el peso creciente y determinante de la burocracia en el «cuerpo político» ha sido objeto de diferentes descripciones: sin embargo, aquí queremos indicar un umbral inédito. En pocas palabras, ya no se trata de procesos muy conocidos de racionalización del Estado, sino, a la inversa, ahora se trata de tomar acta del advenimiento de la *estatización del Intelecto*. La antigua expresión «razón de Estado» adquiere por primera vez un sentido no metafórico. Si Hobbes y los demás grandes teóricos de la «unidad política» veían el principio de legitimación del poder absoluto en el *traspaso* del derecho natural de cada individuo en la persona del soberano, habría que hablar ahora, por el contrario, de un *traspaso* del Intelecto o, mejor aún, de su inmediato e irreductible carácter público, en la Administración del Estado.

La segunda consecuencia atañe a la naturaleza efectiva del régimen posfordista. Dado que el «espacio de estructura pública» abierto por el Intelecto es reducido enteramente en cada momento a una cooperación en el dominio del trabajo, es decir, a una trama tupida de relaciones jerárquicas, la función diramante que tiene «la presencia de otro» en todas las operaciones productivas concretas cobra la forma de la *dependencia personal*. En otros términos, la actividad virtuosa se muestra como *trabajo servil* universal. La afinidad entre el pianista y el camarero, que Marx había vislumbrado, encuentra una confirmación inopinada en una época en la que todo el trabajo asalariado se emparenta con el «artista ejecutor». Cuando «el producto es inseparable del acto de producción», este acto invoca la persona del que lo lleva a cabo y, sobre todo, la relación entre ésta y la persona del que se lo ha mandado o a la que se dirige. Si, por una parte, la puesta al



trabajo de lo que es *común*, es decir, del Intelecto y del Lenguaje, vuelve ficticia la división técnica impersonal de las atribuciones, por otra, al no traducirse esta comunidad en una esfera pública (es decir, en una comunidad política), induce una personalización viscosa del sometimiento.

IV. La piedra angular de la acción política (y también el paso que, solo, podrá arrancarla a la parálisis actual) consiste en desarrollar el carácter público del Intelecto fuera del trabajo, en oposición a éste. La empresa se presenta bajo dos perfiles distintos, pero que están en la más estricta complementariedad. Por una parte, el *general intellect* se afirma como una esfera pública autónoma, evitando entonces el «traspaso» de su propio poder al poder absoluto de la Administración, únicamente si se rompe el lazo que le une a la producción de mercancías y al trabajo asalariado. Por otra parte, la subversión de las relaciones capitalistas de producción puede manifestarse, de ahora en adelante, sólo con la constitución de una esfera pública no estatal, de una comunidad política que tenga como propio gozne al *general intellect*. Los rasgos distintivos de la experiencia posfordista (virtuosismo servil, valorización de la facultad del lenguaje, relación inevitable con la «presencia del otro», etc.) postulan, como contra-paso conflictivo, nada menos que una forma radicalmente nueva de democracia. Llamamos Éxodo a la defección de masa fuera del Estado, a la alianza entre el *general intellect* y la Acción política, el tránsito hacia la esfera pública del Intelecto. El término no indica en absoluto, pues, una simple estrategia existencial, no más que la salida de puntillas por una puerta oculta o la búsqueda de algún intersticio al amparo del que pudiéramos refugiarnos. Por «Éxodo» entiendo, por el contrario, un modelo de acción de pleno derecho, capaz de medirse con las «cosas últimas» de la política moderna, en fin, con los grandes temas articulados sucesivamente por Hobbes, Rousseau, Lenin, Schmitt (con las parejas fundamentales tales como mando/obediencia, público/privado, amigo/enemigo, consenso/violencia, etcétera). Hoy, de manera algo diferente de lo que ocurrió en el siglo XVI bajo la presión de las guerras civiles, podemos circunscribir de nuevo un *cuadro de los asuntos comunes*. Una circunscripción tal debe sacar a la luz la ocasión de

libertad contenida en ese entrelazamiento inédito entre Trabajo, Acción e Intelecto del que, hasta ahora, por el contrario, tan sólo hemos padecido.

El Éxodo es la fundación de una República. Pero la idea misma de «república» exige despedirse de la organización estatal. República y, en este caso, ya no Estado. De este modo, la acción política del éxodo consiste en una *sustracción emprendedora*. Sólo el que se abre una línea de fuga puede fundar; pero, recíprocamente, sólo el que funda logra encontrar el paso para partir de Egipto. En lo que sigue, quisiéramos circunstanciar el tema del Éxodo, es decir, de la Acción en tanto *sustracción emprendedora* (o despedida fundadora) a través de una serie de palabras-clave. Aquí están las principales: Desobediencia, Intemperancia, Multitud, Sóviet, Ejemplo, Derecho de Resistencia, Milagro.

V. La «desobediencia civil» representa, hoy, la forma fundamental e insoslayable de la acción política, con la condición, sin embargo, de desembarazarla de la tradición liberal de la que surgió. No se trata de rechazar una ley específica porque es incoherente o contradictoria en relación a otras normas fundamentales; por ejemplo, con el dictado constitucional: en este caso, en efecto, la insumisión daría testimonio de una lealtad más profunda hacia el orden estatal. Recíprocamente, por moderadas que puedan ser sus diferentes manifestaciones, la Desobediencia radical que aquí nos interesa debe poner en cuestión la propia facultad de mandar del Estado. Según Hobbes, con la institución del «cuerpo político» nos imponemos la obligación de obedecer *antes incluso* de saber lo que nos será mandado: «La obligación de obedecer, según la cual son válidas las leyes civiles, precede a toda ley civil». Por esto, nunca encontraremos una ley particular que nos intime a no rebelarnos.

Si la aceptación incondicional del mando no estuviera ya *presupuesta*, las disposiciones legislativas concretas (incluida evidentemente la que masculla: «no te rebelarás en ningún caso») no tendrían ningún valor. Hobbes sostiene que el lazo original de obediencia deriva de la «ley natural», es decir, del interés común en la autoconservación y la seguridad. Pero se apresura a añadir, la ley «natural», es decir, la Super-ley que impone observar todas las

órdenes del soberano, sólo se vuelve ley efectivamente «cuando se ha salido del estado de naturaleza, y por tanto cuando el Estado está ya instituido». Vislumbramos así una auténtica paradoja: la obligación de obedecer es a la vez causa y efecto de la existencia del Estado, es sostenida por aquello cuyo fundamento constituye, precede y sigue al mismo tiempo a la formación del «supremo imperio». La Acción política apunta a la obediencia preliminar y sin contenido sobre cuya base tan sólo puede desarrollarse a continuación la melancolía dialéctica de aquiescencia y «transgresión». Infringiendo una prescripción particular sobre el desmantelamiento de la asistencia sanitaria o el bloqueo de la emigración, nos remontamos al presupuesto escondido de toda prescripción imperativa y lastimamos su vigor. Incluso la Desobediencia radical «precede a las leyes civiles», puesto que no se limita a violarlas, sino que invoca el fundamento mismo de su validez.

1) Para justificar la obligación preventiva de la sumisión, un Hobbes milenarista debería apelar, más que a una «ley natural», a la racionalidad técnica del proceso productivo, es decir, al «intelecto general» *en tanto que* organización despótica del Trabajo asalariado. La «ley del *general intellect*», tal como la «natural», tiene una estructura paradójica: si, por una parte, parece fundar el mando de la Administración estatal, al exigir el respeto de toda decisión que pudiera tomar, por otra parte, contrariamente, se presenta como una *ley* verdadera únicamente porque (y después de que) la Administración ejerce *ya* un mando incondicionado. La desobediencia radical rompe este círculo virtuoso según el cual el Intelecto figura, al mismo tiempo, como premisa y consecuencia del Estado. Lo rompe mediante el doble movimiento al que hemos aludido anteriormente. Ante todo, saca a la luz y desarrolla positivamente los aspectos del *general intellect* que reniegan de la permanencia ulterior del Trabajo asalariado. Sobre esta base, hace valer la potencia práctica del Intelecto contra la facultad decisoria de la Administración. Desgajado de la producción de plusvalía, el Intelecto ya no es la «ley natural» del capitalismo tardío, sino la matriz de una República no estatal.

2) Los conflictos sociales que se manifiestan no sólo y no tanto como *protesta*, sino sobre todo como *defección* (o, por retomar la

expresión de Albert O. Hirschman, no como *voice*, sino como *exit*) son un terreno de cultura de la Desobediencia. Nada es menos pasivo que la fuga. La *exit* modifica las condiciones en que tiene lugar el conflicto, más que presuponerlas como un horizonte fijo; modifica el conflicto en que se inscribe un problema, en lugar de afrontar este último eligiendo tal o cual alternativa preestablecida. En pocas palabras, la *exit* consiste en una invención sin prejuicios que altera las reglas del juego y *vuelve loca* a la brújula del adversario. Basta con pensar en la fuga masiva fuera del régimen de la fábrica llevada a cabo por los obreros norteamericanos en la mitad del siglo XIX: traspasando la «frontera» para colonizar las tierras a bajo precio, aprovecharon la ocasión, verdaderamente extraordinaria, de hacer *reversible* su propia condición de partida. Algo semejante tuvo lugar al final de los años setenta, en Italia, cuando la fuerza de trabajo de los jóvenes, contra toda previsión, prefirió la precariedad y el *part-time* al puesto fijo en la gran empresa. Incluso, durante un tiempo muy breve, la movilidad ocupacional funcionó como recurso político, provocando el eclipse de la disciplina industrial y permitiendo un cierto grado de autodeterminación. También en este caso, se abandonaron los roles preestablecidos y se colonizó un territorio desconocido en los mapas oficiales. La defección está en la antípoda de la fórmula desesperada: «no tenemos que perder más que nuestras cadenas»; pivota incluso sobre una riqueza latente, sobre una exuberancia de posibilidades, en fin, sobre el principio del *tertium datur*.

Pero, ¿cuál es, en la época posfordista, la abundancia virtual que solicita la opción-fuga en detrimento de la opción-resistencia? Una «frontera» espacial no está en juego, evidentemente, sino el *surplus* de saber, de comunicación, de acción-en-concierto implicadas por el carácter público del *general intellect*. El acto de imaginación colectiva que llamamos «defección» da una expresión autónoma, afirmativa, de gran importancia a este *surplus*, impidiendo así su «transferencia» al poder de la Administración estatal. La Desobediencia radical comporta, pues, un conjunto de acciones *positivas*. No es una omisión irritada, sino una empresa. El orden soberano sigue estando sin ejecutar porque se había

preocupado demasiado de presentar de una manera diferente la cuestión que pretendía abolir.

3) Conviene recordar la distinción —muy neta en la ética antigua, pero casi abandonada a continuación— entre «intemperancia» e «incontinencia». Mientras que este último término significa un vulgar desarreglo, un desconocimiento de las leyes, un consentimiento a la codicia más inmediata. Por el contrario, la intemperancia consiste en el hecho de oponer un conocimiento intelectual a la norma ética y política. Como principio que inspira la acción, se adopta una premisa «teórica» en lugar de una «práctica», con consecuencias extravagantes y peligrosas para la armonía de la vida asociada. Para Aristóteles, el intemperante es un vicioso, porque yuxtapone y confunde dos géneros de discurso esencialmente diferentes. No ignora la ley, ni se contenta con contestarla, sino que la desacredita de la manera más grave en la medida en que hace derivar una conducta pública de ese Intelecto puro que, al gozar de un cuadro propio, no tendría que interferir con los acontecimientos de la *polis*. El Éxodo tiene en la Intemperancia su virtud cardinal. La obligación preliminar de la obediencia hacia el Estado no es rechazada por incontinencia, sino en nombre de la conexión sistemática entre Intelecto y Acción política. Cada defección constructiva hace alusión a la realidad aparente del *general intellect*, sacando de ella consecuencias prácticas en ruptura con las «leyes civiles». En fin, en el recurso intemperante al Intelecto-en-general se perfila un *virtuosismo no servil*.

VI. El contraste político decisivo es el que opone la Multitud al Pueblo. El concepto de «pueblo», según Hobbes (pero también para una buena parte de la tradición democrático-socialista), está en estrecha correlación con la existencia del Estado; es incluso un reflejo de este: «el pueblo es algo *único*, que tiene una voluntad *única*, y al que puede atribuirse una voluntad *única*. El pueblo reina en todo Estado» y, recíprocamente, «el rey es el pueblo». La cantinela progresista sobre la «soberanía popular» tiene como amargo contrapunto la identificación del pueblo con el soberano o, si se prefiere, la *popularidad del rey*. La

Multitud, por el contrario, siente horror por la unidad política; es recalcitrante a la obediencia, no se acuerda nunca al *status* de persona jurídica y, a causa de ello, «no puede prometer, ni pactar, ni adquirir y transmitir derechos». Es antiestatal, pero, a causa de ello precisamente, también antipopular: «los ciudadanos, cuando se rebelan contra el Estado, son la *multitud* contra el *pueblo*». Para los apologistas del poder soberano del siglo XVI, «multitud» es un concepto-límite puramente negativo: tufillo del estado de naturaleza en la sociedad civil, detritus persistente y sin embargo informe, metáfora de la crisis posible. Luego, el pensamiento liberal ha suavizado la inquietud provocada por esta «multitud» con la dicotomía público/privado. *Privado*, literalmente: desprovisto de rostro y de voz, y jurídicamente: extraño a la esfera de los asuntos comunes. Tal es la multitud. A su vez, la teoría democrático-socialista ha enarbolado la pareja colectivo/individual: mientras que la colectividad de los «productores» (última encarnación del Pueblo) se identifica con el Estado, y poco importa que sea con Napolitano o con Honnecker, la Multitud es confinada en el recinto de la experiencia «individual», es condenada a la impotencia.

Este destino de marginalidad cobra fin hoy. La multitud, más que constituir una antecedente «natural», se presenta como un *resultado* histórico, un término llegado a la madurez de las transformaciones intervenidas en el proceso productivo y en las formas de vida. La «multitud» surge en escena y se vuelve protagonista absoluta, mientras que se consuma la crisis de la sociedad del Trabajo. La cooperación social posfordista, al abolir la frontera entre tiempo de producción y tiempo personal, así como la distinción entre cualidades profesionales y actitudes políticas, crea una especie nueva en relación con la cual las dicotomías público/privado, colectivo/individual parecen farsas. Ni «productores» ni ciudadanos, los *virtuosos* modernos se elevan como último recurso al rango de Multitud. Se trata de una salida duradera y no de un intermedio tumultuoso. En efecto, la nueva Multitud no es un torbellino de átomos a los que *todavía* les falta la unidad, sino la forma de existencia política que se afirma *a partir de una* Unidad radicalmente heterogénea en relación al Estado: el Intelecto

público. La multitud no concierta pactos, ni transfiere derechos al soberano, porque dispone ya de una «partitura» común; nunca converge hacia una *voluntad general* porque comparte ya un *general intellect*.

1) La Multitud obstruye y desmonta los mecanismos de la representación política. Se expresa como un conjunto de «minorías activas», de las que ninguna aspira, sin embargo, a transformarse en mayoría. Desarrolla un *poder* refractario a la idea de hacerse *gobierno*. El hecho es que cada uno de los elementos de la multitud parece inseparable de «presencia de los otros», inconcebible fuera de la cooperación lingüística o de la acción-en-concierto que esa presencia implica. Pero la cooperación, a diferencia del tiempo de trabajo individual o del derecho de ciudadanía individual, no es una «substancia» extrapolable o conmutable. Puede ser sometida, es cierto, pero no representada ni, mucho menos, delegada. La Multitud, que tiene su modo de ser exclusivo en la acción-en-concierto, está infiltrada a montones por Kapos y Quisling de todo tipo, pero no acredita contra-figuras o testaferros.

Los Estados del Occidente desarrollado se resignan de ahora en adelante a la irrepresentabilidad política de la fuerza de trabajo posfordista; se refuerzan, incluso, sacando de aquella una legitimación paradójica de su reestructuración autoritaria. La dura e irreversible crisis de la representación ofrece la ocasión de liquidar todo simulacro residual de «esfera pública», de desarrollar sobremanera, como hemos dicho, las prerrogativas de la Administración en detrimento del cuadro político-parlamentario, de hacer habitual el estado de urgencia. Las reformas institucionales elaboran reglas y procedimientos necesarios para gobernar a una Multitud sobre la que ya no puede sobreimponerse la fisonomía tranquilizante del Pueblo. Interpretado por el Estado poskeynesiano, el debilitamiento estructural de la democracia representativa se muestra como un estrechamiento tendencial de la democracia *tout court*.

Se sobreentiende, no obstante, que una oposición a este curso, si se conduce en nombre de los valores de la representación, resulta embotada y patética: tan eficaz como una campaña de castidad para los gorriones. La instancia democrática coincide hoy

con la construcción y la experimentación de formas de *democracia no representativa y extraparlamentaria*. Lo demás no es más que charla petulante.

2) La democracia de la Multitud toma en serio el diagnóstico que propone, no sin amargura, Carl Schmitt en los últimos años de su vida: «El tiempo del Estatismo toca a su fin [...]. El Estado como modelo de la unidad política, el Estado como titular del más extraordinario de todos los monopolios, es decir, del monopolio de la decisión política, está a punto de ser destronado». Con un añadido importante: el monopolio de la decisión es sustraído verdaderamente al Estado sólo si deja de ser un monopolio de una vez por todas. La esfera pública del Intelecto, es decir, la república de la «multitud», es una *fuerza centrífuga*; esto es, excluye no sólo la permanencia, sino también la reconstitución en cualquier forma de un «cuerpo político» unitario. La conspiración republicana, para dar una salida duradera al impulso antimonopolista, se encarna en los organismos democráticos que, al no ser representativos, impiden precisamente toda reedición de la «unidad política».

Se conoce el desprecio de Hobbes por los «sistemas políticos irregulares». Su característica más molesta es que amparan a la Multitud en el seno del Pueblo: «nada más que ligas o algunas veces simples agrupamientos de gente, carentes de una unión dirigida con vistas a algún designio particular o determinada por las obligaciones de unos respecto a otros». ¡Y bueno! La República de la Multitud consiste precisamente en institutos de ese género: *ligas, consejos, soviet*, con la diferencia que, contrariamente al juicio malévolamente de Hobbes, no se trata ciertamente de agrupamientos efímeros, cuyo desarrollo no perturba en nada los ritos de la soberanía. Las ligas, los consejos, los soviet —en fin, los órganos de la democracia no representativa— dan más bien una expresión política a la acción-en-concierto que, al tener por trama el *general intellect*, goza cada vez más de una publicidad absolutamente diferente de la que está concentrada en la persona del soberano. La esfera pública dibujada por las «reuniones» entre las que no están en vigor «obligaciones recíprocas» determina la *soledad* del rey, es decir, reduce la compañía del Estado a una *banda de barrio* de las más privadas, imbuida de poder pero marginal. Los soviet



de la Multitud interfieren de manera conflictiva con el aparato administrativo del Estado, con el fin de corroer sus prerrogativas y absorber sus competencias. Traducen en praxis republicana, es decir, en cuidado de los asuntos comunes, los mismos recursos de base —saber, comunicación, relación con la «presencia del otro»— que se ponen a la venta en la producción posfordista. Emancipan a la *cooperación virtuosa* de los lazos actuales con el trabajo asalariado, mostrando mediante acciones positivas cómo una excede y contradice al otro. A la representación y la delegación, los soviets oponen un estilo operativo mucho más complejo, concentrado en el *Ejemplo* y en la *reproducibilidad política*. Es ejemplar la iniciativa práctica que, al mostrar en un caso particular la alianza posible entre *general intellect* y República, tiene la autoridad del *prototipo* y no la normatividad del orden. En torno a la distribución de la renta o de la organización escolar, del funcionamiento de los *media* o del agenciamiento urbano, los soviets elaboran acciones paradigmáticas, capaces de revelar una nueva combinación de saberes, de propensiones éticas, de técnicas, de deseos. El ejemplo no es la aplicación empírica de un concepto universal, sino la singularidad y el carácter realizado que habitualmente, al hablar de la «vida del espíritu», atribuimos a una *idea*. En fin, es una «especie» que está constituida por un solo individuo. Por esta razón, el Ejemplo puede ser *reproducido* políticamente, pero nunca integrado en un «programa general» omnívoro.

VII. La atrofia de la acción política ha tenido como corolario la convicción de que ya no hay «enemigo», sino tan sólo interlocutores incoherentes, seducidos por lo equívoco y aún no ilustrados. El abandono de la noción de «enemistad», juzgada demasiado fuerte y, en todo caso, desplazada, descubre un optimismo considerable: se considera, entonces, «que hay que nadar en el sentido de la corriente» (es el reproche que hacía Walter Benjamin a la socialdemocracia alemana en los años treinta). Y poco importa si la «corriente» benévola toma sucesivamente nombres diferentes: el progreso, el desarrollo de las fuerzas productivas, la identificación de una forma de vida que escape a la inautenticidad, el *general intellect*. Naturalmente, se toma en consideración la

posibilidad de no llegar a nadar en absoluto, es decir, de no saber definir en términos claros y distintos en qué consiste la política adecuada a nuestro tiempo. No obstante, esta precaución no elide la persuasión fundamental, la corrobora en la medida en que se aprende a «nadar» y, por tanto, en la medida en que se piense en la libertad posible, la «corriente» nos arrastrará irresistiblemente hacia adelante. No se tiene en cuenta para nada, por el contrario, la interdicción que las instituciones, los intereses, las fuerzas materiales oponen al nadador advertido; se ignora la catástrofe que a menudo golpea precisa y solamente al que lo ha visto claro. Pero hay algo peor: el que no se preocupa por definir la naturaleza específica del *enemigo*, ni los lugares en que radica su poder y en que los lazos que impone son cada vez más estrechos, no está verdaderamente en condiciones de indicar la instancia positiva por la que es preciso batirse, el modo de ser alternativo que merece la esperanza. La teoría del Éxodo restituye toda su pregnancia al concepto de «enemistad», subrayando, sin embargo, los rasgos característicos que asume en tanto que «el tiempo del estatismo toca ahora a su fin».

¿Cómo se manifiesta la relación amigo/enemigo para la Multitud posfordista que, aunque tiende ciertamente a desagregar el «supremo imperio», no está dispuesta por ello a hacerse a su vez Estado? 1) En primer lugar, hay que reconocer un cambio en la *geometría de la hostilidad*. El «enemigo» ya no aparece como la recta paralela o el interface especular que se opone punto por punto a la trinchera o a las casamatas ocupadas por los «amigos», sino como el segmento que cruza por diversos sitios una *línea de fuga* sinusoidal, lo que da lugar, sobre todo porque los amigos evacúan las posiciones previsibles, a una secuencia de *defecciones constructivas*. En términos militares, el «enemigo» contemporáneo no deja de imitar al ejército del faraón: persigue a los prófugos, los desertores, pero nunca llega a precederles o afrontarles.

Ahora bien, el hecho mismo de que la hostilidad se vuelve *asimétrica* obliga a atribuir un relieve autónomo al concepto de «amistad», liberándole del *estatuto* subalterno y parasitario que le asigna Carl Schmitt. Lejos de tener como única característica la de compartir el mismo enemigo, el *amigo* es definido por las rela-

ciones de solidaridad que se establecen en el curso de la fuga, por la necesidad de inventar juntos oportunidades hasta entonces no contabilizadas, por la participación común en la República. La «amistad» tiene siempre una extensión más amplia que el «frente» a lo largo del cual el faraón desencadena sus incursiones. Pero esta sobreabundancia no implica en absoluto una dulce indiferencia en la línea de fuego. Por el contrario, la asimetría permite coger por detrás al «enemigo», engañándole y deslumbrando al que quiere desaparecer.

En segundo lugar, hay que precisar con cuidado cuál es, hoy, la *gradación de la hostilidad*. Para obtener un efecto de contraste, es útil recordar la distinción proverbial que hace Schmitt entre enemistad *relativa* y enemistad *absoluta*. En el siglo XVIII, las guerras europeas entre Estados fueron circunscritas y reguladas mediante criterios agonísticos, según los cuales cada beligerante reconocía al otro como el titular legítimo de la soberanía y, por tanto, como un sujeto de prerrogativas semejantes. Tiempos dichosos, dice Schmitt, pero irrevocablemente pasados. En nuestro siglo, las revoluciones proletarias han retirado el freno de la hostilidad, elevando la guerra civil al rango de modelo implícito de todo conflicto. En la medida en que aquello que está en juego es el poder de estado, es decir, la soberanía, la enemistad se vuelve absoluta. Pero, ¿es válida aún la escala Mercalli elaborada por Schmitt? Hay razones para dudar de ello, ya que ignora el movimiento telúrico verdaderamente decisivo: un género de hostilidad que no aspira a asegurar para nuevas manos el monopolio de la decisión política, sino que reivindica su abrogación. El modelo de la enemistad «absoluta» está caduco, no porque sea extremista o cruel sino, paradójicamente, porque es demasiado poco radical.

En efecto, la Multitud republicana tiende a destruir lo que, en ella, constituye el premio codiciado del vencedor. La guerra civil conviene perfectamente a las venganzas étnicas, en las que aún se decide quién será el soberano, mientras que parece totalmente incongruente en los conflictos que, al minar el orden económico-jurídico del Estado capitalista, revocan la soberanía como tal. Las diferentes «minorías activas» multiplican los centros no estatales de decisión política, sin proyectar para ello la formación

de una nueva *volonté générale* (y destituyéndola incluso de todo fundamento). Esto trae consigo la prioridad establecida de un estado intermedio entre paz y guerra. Si el conflicto, para garantizarse «el más extraordinario de todos los monopolios» no prevé otra conclusión que una victoria absoluta o una derrota absoluta, recíprocamente, la instancia de mayor radicalidad, es decir, la que es *antimonopolio*, alterna la ruptura con el trato, la intransigencia que no excluye ningún medio con los compromisos necesarios para recortar zonas francas y cuadros neutros. Ni «relativa» en el sentido del *jus publicum* que antaño atemperó los conflictos entre los Estados soberanos, ni «absoluta» a la manera de las guerras civiles. La enemistad de la Multitud puede decirse a lo sumo *reactiva de manera ilimitada*.

2) La nueva geometría y la nueva gradación de la hostilidad, lejos de aconsejar la inacción, exigen una redefinición muy precisa del papel que cumple la violencia en la acción política. Puesto que el Éxodo es una sustracción *empresarial*, el recurso a la fuerza ya no será a la medida de la conquista del poder de Estado en el país del faraón, sino de la *salvaguardia* de las formas de vida y de las relaciones comunitarias experimentadas a lo largo del camino. Son las obras de la amistad las que merecen ser defendidas cueste lo que cueste. La violencia no está tendida hacia el porvenir radiante, sino que asegura respeto y persistencia a lo que fue esbozado ayer. No innova, sino que prolonga algo que es ya: expresiones autónomas de la acción-en-concierto basada en el *general intellect*, organismos de democracia no representativa, formas de asistencia y de protección recíproca (de *welfare*, en suma) salidas fuera de y contra la administración del Estado. Se trata, pues, de una violencia *conservadora*.

A los conflictos extremos de la metrópoli posfordista se adapta una categoría política premoderna: el *jus resistentiae*, el Derecho de resistencia. Mediante una expresión tal no se entendía ciertamente la evidente facultad de reaccionar si se era agredido, pero tampoco un levantamiento general contra el poder constituido: la discriminación respecto a la *seditio* y la *rebelio* es neta. El Derecho de resistencia tiene una significación muy específica y sutil: autoriza el ejercicio de la violencia cada vez que una corporación de

artesanos, o toda la comunidad, o incluso los diferentes individuos, ve alteradas por el poder central algunas de sus *prerrogativas positivas*, adquiridas de hecho o admitidas por tradición. El punto fuerte reside pues en el hecho de preservar una transformación ya acaecida, en el hecho de sancionar un modo de ser común que ya se perfila en relieve.

Estrechamente ligado a la Desobediencia radical y a la virtud de la intemperancia, el *jus resistentiae* resuena, hoy, como la última palabra y la más al día sobre el tema de legalidad o ilegalidad. La fundación de la República, aunque descarta la perspectiva de la guerra civil, postula, sin embargo, un derecho de resistencia ilimitado.

VIII. Trabajo, Acción, Intelecto: sobre el modelo de una tradición que se remonta a Aristóteles y que fue válida aún como *common sense* para la generación llegada a la política en los años sesenta, Hannah Arendt distingue netamente entre estas tres esferas de la experiencia humana, mostrando su inconmensurabilidad recíproca. Aun siendo adyacentes e incluso superponiéndose, los diferentes cuadros están esencialmente no conectados. E incluso se excluyen uno al otro: mientras hacemos política, no producimos, y no nos consagramos a la contemplación intelectual; cuando trabajamos, no actuamos políticamente exponiéndonos a la presencia de los otros y no participamos en la «vida del espíritu»; el que se consagra a la reflexión pura se sustrae provisionalmente del mundo de las apariencias y, por tanto, ni actúa ni produce.

Cada uno su lote, parece decir la autora de la *Vida activa*, y cada uno para sí mismo. Sin embargo, mientras reivindica con una pasión admirable el Valor específico de la Acción política, batiéndose contra su recuperación en la sociedad de masa, Arendt presupone que las otras dos esferas fundamentales, Trabajo e Intelecto, han permanecido sin cambios en los que atañe a su estructura cualitativa. Es cierto, el trabajo se ha dilatado sobre-medida, es cierto, el pensamiento conoce la penuria y el fracaso; no obstante, no se trata más que de un simple cambio orgánico con la naturaleza, el metabolismo social, la producción de nuevos objetos, y es aún una actividad solitaria, extraña en sí misma al

cuidado de los asuntos comunes. Como es evidente, el discurso desarrollado aquí se opone radicalmente al esquema conceptual propuesto por Arendt, así como a la tradición en la que ella se inspira.

Resumamos brevemente. La decadencia de la Acción política depende de las modificaciones cualitativas intervenidas tanto en la esfera del trabajo como en la del intelecto, desde el momento en que se ha establecido una intimidad estrecha entre una y otra. Ligado al trabajo, el Intelecto (como actitud o *facultad*, y no como repertorio de conocimientos especiales) se vuelve *público*, aparente, mundano; es decir, que surge al primer plano su naturaleza de recurso compartido o de bien común. Recíprocamente, cuando la potencia del *general intellect* constituye el principal pilar de la producción social, el Trabajo cobra el aspecto de una actividad-sin-obra, que se asemeja punto por punto a la *ejecuciones de virtuoso* que se basan en una relación evidente con la presencia del «otro». Pero, ¿qué es el virtuosismo, sino el rasgo característico de la acción política? Hay que concluir, sin embargo, que la producción posfordista ha absorbido en sí misma las modalidades típicas de la Acción y, es un hecho, ha decretado su eclipse. Naturalmente, esta metamorfosis no tiene nada de emancipador: en el cuadro del trabajo asalariado, la relación virtuosa con la presencia del otro se traduce en *dependencia personal*; la actividad sin obra que recuerda de cerca a la práctica política es reducida a una *prestación servil* de las más modernas.

En la segunda parte de este ensayo, hemos sostenido que la Acción política conoce su rescate allí donde se alía al Intelecto público (allí donde, por tanto, este Intelecto se desprende del trabajo asalariado e, incluso, emprende su crítica con la gracia de un ácido corrosivo). La Acción consiste, en fin, en el hecho de articular el *general intellect* con la esfera pública no-estatal, el cuadro de los asuntos comunes, la República. El Éxodo, en el curso del cual se realiza la nueva alianza entre Intelecto y Acción tiene algunas estrellas fijas en su cielo: Desobediencia radical, Intemperancia, Multitud, Soviet, Ejemplo, Derecho de resistencia. Estas categorías designan una teoría política por llegar que sepa

afrontar la crisis europea de nuestro fin de siglo, proponiendo una solución radicalmente anti-hobbesiana.

La Acción política, afirma Arendt, es un nuevo comienzo que interrumpe y contradice procesos automáticos ahora ya consolidados. La Acción tiene que ver, pues, en cierta manera, con el *milagro*, ya que, como este, es inesperada y sorprendente. Ahora bien, concluyendo, vale la pena preguntarse si a la teoría del Éxodo, en lo demás inconciliable con la posición arendtiana, no le pertenece el tema del Milagro. Se trata, desde luego, de un tema recurrente en el gran pensamiento político y sobre todo en el reaccionario. Para Hobbes, es el soberano el que decide qué acontecimientos merecen el rango de milagro, es decir, trascienden las reglas ordinarias. Inversamente, los milagros cesan una vez que el soberano los prohíbe. En la misma línea, como es sabido, se coloca Schmitt, cuando identifica el núcleo del poder en la facultad de proclamar al estado de excepción suspendiendo el orden constitucional: «El estado de excepción tiene para la jurisprudencia un significado análogo al del milagro para la teología». El radicalismo democrático de Spinoza rechaza, por el contrario, el valor teológico-político de la excepción milagrosa. Hay, no obstante, un aspecto ambiguo en su argumentación. En efecto, según Spinoza, el milagro, a diferencia de las leyes universales de la naturaleza con la que se confunde Dios, expresa tan sólo un «poder limitado», y es por tanto algo específicamente humano: más que consolidar la fe, nos hace más bien dudar de Dios y de todas las cosas, predisponiéndonos al ateísmo. Pero, ¿no son éstos precisamente potencia sólo humana, duda radical sobre el poder constituido, ateísmo político algunos de los caracteres que definen la Acción antiestatal de la Multitud? En general, el hecho de que Hobbes y Schmitt reserven el milagro al soberano no declara para nada en contra de la conexión entre Acción y Milagro e, incluso, en cierto modo la confirma: en efecto, para estos autores, *sólo* el soberano actúa políticamente.

El punto consiste entonces en no negar la importancia del estado de excepción en nombre de una crítica de la soberanía, sino en el hecho de comprender qué forma puede asumir una vez que la Acción política ha pasado a manos de la Multitud.

Insurrección, deserción, invención de nuevos organismos democráticos, aplicación del principio del *tertium datur*, ahí están los Milagros de la multitud, los que no cesan cuando el soberano los prohíbe. Al contrario de lo que piensa Arendt, la excepción milagrosa no es, sin embargo, un acontecimiento inefable, carente de raíces, absolutamente imponderable. Dado que surge en el interior del campo magnético definido por las relaciones cambiantes de la Acción con el Trabajo y el Intelecto, el Milagro es más bien una *espera imprevista*. Tal y como ocurre en cada oxímoron, los dos términos están en tensión recíproca, pero no pueden desunirse. Si no se tratara más que de un imprevisto salvador o tan sólo de una espera clarividente, trataríamos, respectivamente, con la más insignificante causalidad o con un cálculo banal de la relación entre medios y fines. Recíprocamente, se trata de una excepción que sorprende especialmente al que la esperaba, de una anomalía tan precisa y potente que deja fuera de juego la brújula conceptual que, sin embargo, había señalado su lugar de surgimiento, de una discordancia entre causas y efectos cuya causa no siempre podemos entender, sin que por ello no se compruebe su efecto innovador. En fin, es precisamente la explícita remisión a una *espera imprevista*, es decir, la exhibición de un necesario inacabamiento, lo que constituye el pundonor de toda teoría política que desdeña la benevolencia del soberano.



## VIVIR A LA INTEMPERIE: EL ESTALLIDO DE LA SUBVERSIÓN

Jorge Juanes

Analizado, según sus propios términos, el espectáculo es la *afirmación* de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, es decir, social, como simple apariencia. Pero la crítica que llega a la verdad del espectáculo descubre en él la *negación* visible de la vida; una negación *visibilizada* de la vida.

Guy Debord.

El arte moderno surgió a finales del siglo XVIII, a contrapelo de la modernidad institucional: burguesa, logocéntrica, instrumental, mercantil. En efecto, los artistas no comulgaron con los nuevos tiempos. Si se quiere decir así, forjaron una *contramodernidad* con sus obras y con sus maneras alternativas de pensar y de vivir. Contramodernidad encabezada por individuos soberanos, autónomos y libres, que defendieron a capa y a espada la distancia y la diferencia del arte respecto al mundo de la vida; en tanto en éste se cumple puntualmente la enajenación y la masificación de la socialidad. El arte toma, pues, posiciones radicales y apela al despliegue sin cortapisas de obras nacidas de actos creativos y libres, que tienen por emblema la afirmación de valores contestatarios. Se parte aquí de que el arte se debe a un mundo propio y disonante que se justifica por sí mismo y libera, tanto a la naturaleza, como a los objetos y a los hombres, de los grilletes de los poderes en turno. La consigna de la política de los márgenes es clara: hay que atreverse a vivir y a pensar por cuenta propia, incluso, de ser necesario, contra las mayorías.

La política artística de *la diferencia* y de *la distancia* se mantiene, al menos, hasta el advenimiento de Dadá y de los constructivistas, en tanto defienden la necesidad de acercar el arte a la vida. Y bien, el triunfo de los totalitarismos ideocráticos (fascismo, nacionalsocialismo, socialismo real) corta de tajo cualquier alternativa de vanguardia; cuanto más si con ello se busca la vindicación de lo cotidiano. Pero lo prohibido retorna con fuerza en los años sesenta. En el marco de un mundo infectado por nubes que escupen fango, el arte pierde su aura y rinde culto, paradójicamente, a mitos prosaicos plantados al ras de la calle y que pueden ser manoseados y consumidos por el «uno de tantos». Todo sucede ahora en el corazón de las descomunales capitales modernas, circundadas por rascacielos geométrico-funcionales que velan el sol y sólo dejan ver, a cambio, un panorama poblado de anuncios espectaculares.

Ciudades fascinantes y opresivas a la vez, en cuyas dantescas entrañas impera una economía del despilfarro impulsada por bancos y emporios industriales representantes del gran capital; a lo que cabe agregar las empresas dedicadas a la industria de la cultura, prestas a configurar múltiples objetos de consumo capaces de inducir en la masa deseos manipulados. Seducir, seducir es la consigna. Sometidos al golpeteo de consignas gregarias, los individuos terminan siendo integrados en la red que recorta el ojo virtual de los *media*, donde la posibilidad de un resto incontrolado resulta aniquilada. Marcuse dio con el nombre propio, se trata de la *sociedad unidimensional*. Aquí no existe más que un presente que depende del sistema de la moda y que, por lo tanto, es permanentemente reciclado por las determinantes de la industria de la cultura empeñada en convencernos de que vivimos en un mundo resuelto, potshistórico y sin enigmas, que cumple de forma natural con aquello que la gente siente y demanda.

Cantidad sobre cantidad. A los muchos sólo se les pide una cosa: que cumplan a rajatabla con los horarios de la penuria codificada. Tenemos así que la mano temblorosa que de noche sostiene el vaso de *whisky*, a la hora de la jornada laboral se convierte en mano diestra condenada a someterse a la máquina productiva que sigue los ritmos impuestos por la necesidad imperante de

producir plusvalía. Cosas signo, objetos, imágenes para atraer y poseer, aquí y allá, el *glamour* del automóvil, la envoltura luminosa, la oferta para potenciar el confort, el *kitsch* hollywodense. Ofertas al alcance de quien cuente con los dólares suficientes para comprar. No hay que temer a la crisis de la mercancía; la ley del gasto y la ley de la eficiencia están programadas con suma eficacia por los ingenieros de conciencias con el propósito de que los ciudadanos pidan, exijan, la restauración plena de la «vida normal». Poco a poco el sistema se recupera de la crisis, y la enajenación vuelve a circular de nuevo, con mayores ofertas y mayor eficiencia. De tal modo que las perturbaciones sufridas y los efectos padecidos no conducen, como podría pensarse, a la búsqueda de otros mundos sino al reforzamientos de lo imperante.

El arte no escapa a la trampa. He aquí, entonces, que en los años sesenta se asiste al surgimiento apoteósico del arte de masas dirigido a las mayorías y producido mediante la tecnología moderna. El ejemplar único cede así el paso a la producción en serie. El arte se convierte, en pocas palabras, en una mercancía forjada por expertos en diseñar una cultura estándar, capaz de representar los estereotipos que pueden ser fácilmente asimilados y consumidos. Arte de entretenimiento, previsible y distractivo, formalmente simplificado y para cuya comprensión no se requiere de una educación especializada. Los amos del sistema se frotan las manos, pues se ha conseguido el objetivo de manipular a uno de tantos mediante fórmulas y clichés digeribles. Y es que alentar el gusto homogéneo y uniformizador, a través de un arte que aletarga y adormece, contribuye a impedir la constitución de individuos singulares, imaginativos y críticos, dispuestos a comprometerse en procesos de emancipación. Sobra advertir que la industria de la cultura, impone con maestría extrema los supuestos valores positivos que afirman al sistema: orden, progreso, bienestar, éxito.

Por doquier zonas rojas, zonas blancas, zonas negras; bares, parques de recreo. Y es cosa de detenerse en los escaparates, atender señales, perderse entre concurridos espacios saturados de bienes de consumo diseñados para poder satisfacer los apetitos inducidos, minuto a minuto, circunstancial, efímeramente, cada vez como si fuera la primera. Transportes, medios de comunicación, el eterno de la

moda y la persistencia reiterativa del colorido cartel publicitario prometiéndole futuros promisorios por igual al canalla, al drogadicto o a «la gente bonita». Territorio de la banalidad donde todo se rehace y se desvanece, y en que costumbres y tradiciones diversas se entrecruzan. La nación, la historia, el mundo que viene de lejos y lo actual encarnados, confundidos en la presencia agobiante de la estetización espectacular de la mercancía. Podemos hablar de una inmensa acumulación de “imágenes positivas”, simplificadas y de definición precisa, contundentes en sus mensajes enajenadores, sin faltar el aspecto deslumbrante y, por supuesto, cuyo trasfondo no rebasa nunca el estatus imperante.

Por supuesto, los nuevos ricos celebran también las emociones y los deseos baratos de los productos del arte de masas. Nadie escapa. El arte para todos llegó para quedarse, e invade, incluso, el mundo de las sociedades preindustriales; no en balde, los expertos intentan producir para un público universal. Negros, blancos, amarillos e indios entran a la feria del despilfarro consumista y del arte a la carta. Y lo que es peor, artistas, críticos, curadores y dueños de los medios, directores de museos y galeristas, se vuelven cómplices de la producción en masa de falsa conciencia; por supuesto, el sistema los premia con creces. El criterio para juzgar el arte se pierde. Los mandarines democráticos han dicho: todo vale, todo es arte; arte es lo que el sistema de la mercancía considera tal. La verdad es que tras la presunta democratización del arte, se asiste a su fin. Vamos, si no fuera por las instituciones que viven del arte, el arte no existiría más.

¿El arte de hoy es la publicidad? ¿El arte es el mercado? ¿Las indigeribles ferias y bienales? ¿El dictado de las instituciones? ¿Las estúpidas exposiciones consagradas a exaltar el arte nacional? ¿La pedantería e incompetencia de los llamados curadores? ¿Todo es arte y por lo tanto el Arte ha muerto? No es éste el lugar para dar una respuesta a fondo; aunque sí para recordar que si bien los años sesenta consagraron el arte de masas, también trajeron una forma de la contracultura que no le hace ascas a la ley de la calle y que proclama, a los cuatro vientos, la necesidad de contrarrestar a la sociedad del espectáculo mediante una crítica de la vida cotidiana. La resistencia al sistema no se doblé así como así. Tenemos,

entonces, que las demandas de libertad y emancipación, juegan en negativo en el territorio de la historia *color de rosa*. Se trata de otra fiesta, aquella en que la subversión de los márgenes toma por asalto la plaza pública y avanza por entre la reificación unidimensional: acepta el juego de la sociedad integrada y la desintegra desde adentro; o sea, potencia al infinito el despliegue de los deseos radicales e intrasferibles y, desmarcándose de los poderes verticales (de izquierda y de derecha), defiende la autogestión de la vida y de lo social.

No todo es unidimensional en la cultura del capital y de la tecno-burocracia, puesto que la contracultura irrumpe para reventar la reproducción estandarizada de los cuerpos. Los años sesenta viven así un conflicto entre complacencia y subversión. Por un lado la apoteosis de Las Vegas y el encumbramiento de Disneylandia; por el otro, el viaje *Beat* y la propuesta apasionada y pública de la sociedad de hombres libres. Surgen las comunas, se plantea la muerte de la familia monógama. No se trata ahora de reemplazar las virtudes de los biempensantes con los vicios de los desterrados del orden, sino de poner en jaque poderes injustos y cínicos que encubren la explotación y la idiotización colectivas mediante contratos y formas morales supuestamente acordes con la esencia del hombre. Más y más mentira. Tierra de nadie en donde conviven los integrados con los apocalípticos; los integrados que aceptan sin chistar la manipulación como bandera, el conformismo como norma, la vida sedentaria como el anhelado eterno retorno a lo mismo. Los apocalípticos que en el auge de la cultura de masas detectan el fin de la cultura crítica, la amenaza de la creación, la muerte de la diferencia y del estilo, y el advenimiento del arte destinado a envilecer la existencia y a castrar la imaginación. Como siempre sucede: los integrados son mayoría.

El mundo avocado a la disposición combinatoria, democrática y estándar de los soldaditos intercambiables, no puede evitar la violencia encarnada en el asesino que acecha o en el accidente de tránsito; no en vano suenan y resuenan las sirenas de la policía o de la Cruz Roja. Hay catástrofe. Hay tragedia. Hay violencia. La bolsa de valores revienta. La inflación sube y sube. Los integrados

temen que el sistema con el que están plenamente identificados se derrumbe. Pero hay también revuelta. Resisten los vietnamitas, los estudiantes, los afronorteamericanos, las feministas y los homosexuales, y el Tercer Mundo en su conjunto; por doquiera estalla la subversión. Recordemos el canto de batalla de la contracultura: crear situaciones, tomar la calle y acercar en lo posible el arte a la vida. Cualquier técnica o cualquier medio disponible valen para la empresa: serigrafía, cartel, objeto seriado, publicidad, cómic, fotografía, diseño industrial, *graffiti*; el cine y la música disonante; el teatro del cuerpo y las artes alternativas. La preeminencia de la contemplación abre paso aquí a la preeminencia de la acción: el arte no está ya frente a nosotros, nosotros estamos en él.

Leo a la contracultura como la pesadilla del mundo normal, como un bastardo que saca a plena luz aquello que el mundo oficial censura u oculta; y que se vale por igual de los espacios impolutos habilitados por la industria de la cultura, como de las inquietantes y sucias estaciones del metro. Se asiste así a una revuelta que afirma el margen en una ciudad que súbitamente carece de dueño, en cualquier instante, a la vista de cualquiera y valiéndose de letras y signos negros que parodian o destruyen las imágenes que aniquilan y atentan contra la libertad y la creatividad. Es la hora de los expulsados del mundo normal: vagabundos, hippies errantes, militantes del amor y de la paz, rockeros, izquierdistas antiautoritarios... Artaud tenía una palabra: suicidados de la sociedad. La revuelta se produce en los *no lugares* donde se toca el clarín del juicio final contra las costumbres reactivas; y son muchas las evidencias cuestionadas: el poder, la familia, los partidos guías, la rutina, lo totalitarismos de cualquier signo. Juego insurgente que es la avanzada de un mundo libertario. Y no se trata de derrocar a quien tiene el poder para a su vez ocuparlo, sino sólo de emboscarse, de intentar vivir a la intemperie.

Son, ciertamente, otras formas de percepción, otras propuestas, otra manera de tratar con el cuerpo y con el deseo y con los otros. Y ello se da allí, en un mundo infectado por la proliferación de imágenes fotorrealistas e idílicas, tan del buen gusto burgués, todo en medio de una gris arquitectura urbano-funcionalista, apenas sensualizada con el color de los anuncios forjados en el mundo de la

publicidad. Pero allí mismo, la contracultura mancha las paredes con la poética del *graffiti*, borrando al paso las representaciones del simulacro. Se trata de romper o rasgar algo que provenga de la autoría del poder, de inscribir en las paredes públicas nuestro signo rebelde y hermético. Significa, en efecto, salirse del límite impuesto por la ley de la intolerancia que vampiriza los cuerpos. Traidores a la sociedad de consumo, instalados en el espacio marginal de la provocación, cansados de ver y de volver a ver lo mismo de lo mismo, los afirmadores de la diferencia tachan los espacios oficiales, desequilibran, desfiguran, hieren; profieren un ¡basta ya! a la lógica combinatoria del cálculo mercantil e instrumental: sus cuentas, sus técnicas, su arsenal de artefactos y de modelos de comportamiento codificados.

La policía persigue, el estado brama, el gran capital pide un escarmiento. Para los defensores del simulacro, la física del *graffiti* semeja un horrendo crimen, una mancha pestilente. El *uno de tantos* teme, ciertamente le teme a los signos que acometen, provocan, desafían. Pero la mancha crece, se infiltra en la sociedad de consumo como un disolvente e intenta lo imposible: pervertir por entero a la moral gregaria e integradora, desarticulando sus coartadas. Seguramente los críticos de arte fieles a la alta cultura podrán probarnos, con la ayuda de los modelos egregios de la historia, que el arte de los márgenes es a menudo pueril, dado también al estereotipo, etcétera; y que, en consecuencia, no da la talla. Hay casos y casos. Pues es precisamente alrededor de las posibilidades de afirmación cualitativa y libertaria de la vida, sin demerito de la especificidad y complejidad del lenguaje artístico, donde se dirimen diferencias y se abre paso la aventura de la insurgencia intempestiva. No hablamos de panfletos autoritarios o de propaganda al servicio de sectas mesiánicas poseedoras de la verdad, ni tampoco de imágenes supuestamente subversivas que encubren la simiente del totalitarismo despótico, nada de eso, pues *la disidencia debe girar siempre alrededor del objetivo radical consistente en afirmar la existencia finita, profunda, radical e irreductible*. Hemos llegado a un punto sin retorno: negar lo que oprime y desplegar lo excesivo e inagotable, en suma, un decir sí a la vida.

Los hay que van hasta el final, y por lo que respecta a la irreverencia del *graffiti* tenemos que nombrar al más radical: Jean Michel Basquiat (1960- 1988), de ascendencia puertorriqueña y haitiana, negro y yonquí, muerto por una sobredosis de heroína en Nueva York, a la edad de veintisiete años. Es la odisea de un artista salido de las cloacas de la urbe de hierro que, sin recibir lecciones de nadie, le devolvió a la pintura la espontaneidad y la energía perdidas en el simulacro de la pintura mortecina y agotada: trazos de color que acogen palabras escritas, lo mismo en español que en inglés, auténticos dardos subterráneos, sin faltar máscaras que muestran los dientes y encubren rituales arcaicos, frases inconexas por doquiera, todo ello sostenido en un andamiaje estructural cuya arquitectura responde a toscas pinceladas plásticamente expresivas que reposan sobre una textura en estado bruto, sin decantar, instintivamente manchada; borrones, gestos incontrolados. Pintura de golpe que recuerda la energía y el tono imprevisible del saxo *jazz*. Warhol acoge la apuesta del Rey Zulu. El artista cínico protege al héroe. Los dos extremos se hacen eco, trenzan juntos la doble imagen del simulacro y la ponen de cabeza: uno eleva las artes plásticas al estado de mercancía absoluta y muestra la tragedia subyacente y la muerte americana, el otro pone ante los ojos el mundo de los márgenes que subyace al escenario signifiante/significante de los *media*. La estrella y el héroe, el cínico y el rebelde, forman el díptico de la *era del vacío*.

Desde luego, el criterio para distinguir a los rebeldes de los cómplices del sistema depende de la relación que se tenga con el sistema capitalista (dejo para mejor ocasión, el examen de los sistemas ideocrático-totalitarios). Tomando en cuenta que la razón histórica moderna se encuentra cegada por el fetichismo de la mercancía, que lleva a considerar las relaciones históricas de los hombres como algo que se da de manera automática, como una especie de segunda naturaleza cuyas leyes se cumplen de un modo fatal, podemos decir que el pensamiento crítico se caracteriza por desmontar la apariencia fetichista-cosificadora de lo social. Dado el carácter subversivo-desmitificador de la operación crítica, lo que parecía natural se revela como una relación histórica que puede y debe



ser cambiada. Lo cual pone en crisis de modo tajante la idea de un espectáculo que puede ser contemplado, pero nunca transformado. Y nadie como el movimiento situacionista concibió el sentido y los alcances de la sociedad del espectáculo, cuya característica estriba en provocar una paradójica servidumbre voluntaria consistente en que los individuos sometidos al fetichismo de la mercancía eligen lo que los enajena. Así lo afirma Debord:

Toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos [...] El espectáculo es el momento en que la mercancía consigue la ocupación total de la vida social [...] La sociedad del espectáculo es la organización social de la apariencia, la presentación dramática de pseudoacontecimientos [...] El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social mediatizada por imágenes.<sup>1</sup>

En efecto, estamos ocupados por la inmensa acumulación de espectáculos dedicada a organizar el sistema de la apariencia y a aniquilar la autonomía de los individuos mediante simulacros de felicidad colectiva. Resulta urgente, entonces, desmontar los consensos identitarios que propician el espejismo de vivir en una auténtica comunidad. Y el arte disidente tiene mucho que hacer en la tarea deconstructiva: lo primero, desterrar este-reotipos; lo segundo, recuperar los lenguajes artísticos abiertos, complejos e imaginativos; lo tercero, traer al mundo lo que quiere ser abortado y apuntar más allá del sistema. Propositiones, que deben poner de manifiesto dos cosas: los fundamentos del espectáculo y lo que queda fuera de éste. Si hablamos de arte, es porque el domino del espectáculo ocupa el plano de la seducción estética, mediante una oferta de imágenes que convierte la enajenación en un atractivo deseable. Y para destruir la enajenación, hay que practicar el *entrismo*, o sea, meterse en sus entrañas y destriparlo. No es de extrañar el surgimiento de prácticas artísticas crítico-activas que ligan el arte a la vida y ponen en jaque a la sociedad del espectáculo; pienso ahora mismo en los conciertos

1. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Pretextos, Valencia, 1999.

de *rock*, el *happening*, la *performance*, *fluxus* y el teatro del cuerpo. Prácticas completadas por informaciones alternativas y desvíos existenciales rizomáticos. Todo esto en el corazón del ámbito cotidiano-concreto en que se desenvuelven, segundo a segundo, las relaciones básicas entre los hombres. Como señala Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*, hay que atreverse a bajar el arte y el pensamiento de las alturas:

La creatividad liberada en la construcción de todos los momentos y acontecimientos de la vida cotidiana es la única poesía que podemos reconocer, la poesía hecha por todos, el inicio de la fiesta revolucionaria. [...] Hasta ahora, los filósofos y los artistas no han hecho más que interpretar las situaciones; de lo que se trata en adelante es de transformarlas.<sup>2</sup>

Tal es la apuesta, intervenir en la cotidianidad sin pedir permiso, pues el espacio de la calle, en tanto no pertenece a nadie, pertenece a todos. Se trata de ocupar, invadir e interrumpir las prácticas del poder poniendo en juego la manifestación espontánea de las fuerzas emancipadoras. Todo lo que el arte marginal y distanciado prometió como alternativa, debe estar ahora presente en la vida: «No queremos trabajar en el espectáculo del fin del mundo, sino en el fin del mundo del espectáculo». Ni torre de marfil. Ni alquimia estético-purista embelesada en perfecciones imposibles. Ni ensimismamiento extremo y estéril. Quizás lo más pertinente consista en realizar un arte que esté en todas partes; o sea, que dinamite la puerilidad allí donde ejerce su dominio; a saber: en el mundo gregario atravesado por efímeras imágenes profanas, por símbolos fugaces que cubren el espacio de la enajenación espectacular.

El tiempo de los supuestos partidos de vanguardia y de las rutas únicas ha llegado a su fin, ya que si algo se pretende con la crítica del espectáculo es alentar la diferencia que anida en cada uno, y manifestar desdén hacia las consignas de los sacerdotes religiosos o laicos. Toma de posición que conlleva que la intolerancia y la estulticia simple y llana, cedan el paso a relaciones sociales trasversales y antijerárquicas, a lenguajes no colonizados y, sobre todo, a

2. *Idem.*

lo intempestivo. Gracias a la irrupción de lo intempestivo, podemos descubrir que el tiempo de la diferencia existe y, en consecuencia, que la espacialización del tiempo intrínseca al espectáculo es una mera apariencia paralizante que contribuye a postrarse ante el hechizo de los despotismos en oferta. Con el ejemplo del arte insurgente como bandera, el situacionismo reconoce que cada individuo, cada acontecimiento, se debe a lo original e irrepetible y que no debemos considerar a la historia, por lo tanto, como una línea continua, recta y vacía, sino más bien como el advenimiento perpetuo de discontinuidades trasgresoras. La intempestividad que afirma la existencia del tiempo finito y del acontecimiento único debe abrir, al menos, una herida en el cuerpo eterno y fatal de la mercancía triunfante.

Pero los hechos, hechos son. Por donde enfoquemos el asunto de la modernidad consumada, topamos con la presencia insoslayable de un paisaje estético artificial conformado por fetiches compartidos. Si aludimos de manera principal al sistema capitalista es porque los valores de dicho sistema aspiran a convertirse en cultura general. En cierta medida lo han conseguido ya. Si algo lo impide –y no sabemos por cuánto tiempo– es la persistencia del arte que aún no ha caído, que se mantiene en pié contra la mercantilización. Pienso que acercar el arte a la vida le permite a ésta descubrir los barrotes de la reificación unidimensional. Hablo del carácter desmitificador del arte, a sabiendas de que hoy en día hay un sinnúmero de aves de mal agüero –incluidos no pocos artistas– que insisten en proclamar la muerte del arte, o lo que es lo mismo, en considerarlo equiparable a la mecánica enajenante; lo cual le condena a caer en las redes de la cultura del espectáculo: momento en que el sistema se convertiría en un absoluto en donde *lo otro* ha sido, por fin, aniquilado.

Y no, no se trata de ser ingenuos. Estoy con Baudrillard (*La ilusión y la desilusión estéticas*), en que el gran reto del arte estriba hoy en dejar de simular que lo que ofrece la industria de la cultura es arte. Cuando se proclama *que todo es arte*, es el fin del arte: pintores que simulan que pintan, poetas que quieren convencernos de que las musas siguen inspirándolos, músicos que no se quedan atrás en la apoteosis del simulacro, lo mismo

puede decirse de «los artistas alternativos», y consumando la parodia, el arte conceptual consagrado a legitimar el nihilismo logocéntrico. Puede ser que los quince minutos de fama están a la vuelta de la esquina, pero a costa de liquidar la alteridad y la diferencia y de decretar la muerte de la imaginación. Se cancela lo excesivo e indecible, pues ya no se los considera parte del arte, ya que el mercado y el imperio mediático tienen la última palabra. Ahora bien, disimular que el arte existe y se expande por los cuatro puntos cardinales (ahí están los nuevos y espectaculares museos para comprobarlo), es una tendencia inmanente a la cultura del espectáculo. Pero quedarse ahí es ser víctima de dicha cultura. También lo es no pensar a fondo la especificidad del arte, lo que éste ha significado en el enfrentamiento a la modernidad institucional.

Señalo lo anterior, porque no siempre el situacionismo ha tenido claro el carácter contestatario que, en sí, tiene el arte. Reconsideremos su estrategia política y reparemos en lo que me parece una falla. Por principio, el situacionismo se basa en tres pilares decisivos: el *entrismo*, consistente en penetrar lo dado y desarmarlo desde adentro («Debemos adueñarnos de la cultura moderna y utilizarla para nuestros fines»); el *desvío*, esto es, alterar los usos del poder (destrucción de cualquier jerarquía) y poner un hasta aquí a los efectos paralizantes del espectáculo, con el propósito de situar lo constituido en función de lo constituyente (*lo otro es posible*); la *deriva*, o explosión y despliegue del viaje nómada y sin brújula entre las señales del orden (patentizadas en extremo en el mundo urbano), a lo que cabe aunar, la defensa a ultranza del fragmento frente a la unidad totalizadora. Sobra advertir, que dichos pilares están inspirados en el antiautoritarismo y en el deseo de romper con los compartimentos estancos impuestos por los sistemas de dominio, y algo muy importante, el trasfondo de la propuesta insurgente se inspira en un sinnúmero de aportaciones de las vanguardias artísticas, por ejemplo, el *collage*.

En lo que toca a la filosofía, el situacionismo tiene por referente primario al discurso crítico marxista (la teoría de la enajenación del joven Marx, el Lukacs de *Historia y consciencia de clase*, el Henry Lefebvre de la crítica a la vida cotidiana y, en menor medida, el

grupo de *Socialismo o Barbarie*). Y si bien su gran acierto estriba en actualizar el análisis del fetichismo de la mercancía y la reificación de lo social, considero que el situacionismo participa en demasía de ciertos clichés de la izquierda tradicional: la idea de sujeto histórico, el mito de la espontaneidad revolucionaria de la clase obrera, el identificar los planteamiento de Marx con la Verdad de la Historia. Igualmente, participan del vicio sectario de descalificar sin contemplaciones a quienes no coinciden con sus planteamientos. No falta tampoco el delirio mesiánico, de considerarse un grupo que tiene en la mano la consciencia que debe guiar a las mayorías a la emancipación final (no en balde el nombre de *Internacional Situacionista*). Pero dejemos esto y vamos a nuestro tema: el papel que se le asigna al arte. Tenemos ya la primera pista: terminar con la cultura separada (arte culto *versus* prosa del mundo) e intentar forjar, a cambio, espacios propicios para el ejercicio de la libertad y de la creación.

Hasta aquí la cosa marcha. Puede aceptarse incluso la división entre *Vanguardias de la ausencia* (defensa a ultranza de la alta cultura contra la invasión de la vida cotidiana) y *Vanguardias de la presencia* (empeñadas en contribuir «al fin del mundo del espectáculo»). El objetivo no ofrece dudas: «La cultura hay que realizarla, superándola en cuanto cultura separada». El situacionismo busca, así, cumplir su programa aquí y ahora y no en un futuro inalcanzable. Hablamos de una vanguardia política en acto, presente allí, en la calle. El hecho es que aun coincidiendo en los propósitos últimos hay quienes, dentro del situacionismo, piensan que el arte no puede perder su especificidad; pues de ser así, terminaría por sucumbir a las demandas de lo fáctico. Yendo más lejos, el arte debe ser el laboratorio donde se gesta la política que debe desembocar en la crítica radical a la sociedad del espectáculo. Prioridad del arte sobre la política de los políticos que, hay que decirlo, no fue aceptada por la mayoría de los situacionistas fieles a Debord. La ruptura entre los políticos estrictos y los que buscan la artistización de lo político no se hace esperar: en 1962 el movimiento pierde a su ala artística (Pinot Gallizio, Constant, Asger Jorn) Peter Wollen resume de manera inmejorable lo acontecido:

El rechazo por parte de Debord y sus partidarios a cualquier separación entre la actividad política y la artística, que precipitó el cisma, no condujo, de hecho, a una nueva unidad dentro de la práctica situacionista, sino a la total eliminación del arte, excepto en formas secundarias de propaganda y agitación.<sup>3</sup>

Hecho en donde se repite, una vez más, el desencuentro entre vanguardias políticas y vanguardias artísticas, en demerito de estas últimas. El caso es que Guy Debord cree que la superación del espectáculo no exige una crítica a la tecnociencia moderna y, en consecuencia, al nihilismo que la preside. Digamos que contempla a ésta como una fatalidad, cayendo así en el fetichismo de las fuerzas productivas modernas. De haberse percatado que desde su surgimiento el arte moderno se desmarca, de manera decidida, de la voluntad de dominio inscrita en los reinos de la economía y de la técnica, hubiera comprendido que el arte encarna una modernidad alternativa que se despliega a contrapelo de lo institucionalizado. Por ello, resulta pertinente mantener la diferencia del arte. Y no hay que confundir dicha diferencia –como hacen algunos– con un rechazo a la implicación en la vida cotidiana; sino simplemente, entender que el arte lleva a tal esfera la crítica simultánea al doble espectáculo de la mercancía y del nihilismo tecnocientífico. Pensar a la historia y a la forma adquirida por las fuerzas productivas modernas como hecho natural significa, en suma, impedirse la posibilidad de rescatar la dimensión finalista-constituyente-cualitativa que preside el mundo social.

Se me dirá que a pesar de que Debord hace algunas propuestas artísticas relevantes (por ejemplo, *Página de Mémoires*, con Asger Jorn), no es un conocedor profundo del asunto. Pero, entonces, porqué se mete a dar lecciones en territorios que no son propiamente de su competencia, acuñando despropósitos como aquel en donde afirma que «al proletariado le cabe la tarea de realizar el arte». No amigo Debord, al proletariado le corresponde la tarea de dejar de serlo, póngase atención, de dejar de ser mera fuerza de trabajo explotada por el capital. Repárese en que para Marx la autosu-

3. «La Internacional Situacionista. Acerca del tránsito de unos cuantos durante un periodo de tiempo bastante breve», en *El asalto a la nevera*, Akal, Madrid, 2006.

presión del proletariado es la condición del fin del capitalismo. En fin, dado que el arte tiene una querencia propia, irreductible, no queda más que *pensar el arte desde el arte*. Y quizá ello contribuya, de un modo más radical que la política de los políticos, a lograr aquello que Marx buscaba sin desmayo: la creación de una sociedad de individuos libres y autónomos. Pero de ello hablaremos en otra ocasión.

*Contracorriente. Filosofía, arte y política* se ha terminado de imprimir y encuadernar en los talleres de El Errante Editor SA de CV, ubicados en Privada Emiliano Zapata, 5247, San Baltasar Campeche, Puebla, México, en el mes de mayo del año 2009.



La tipografía de su composición fue Adobe Garamond Pro, Garamond y Felix Titling. en puntos de 10, 11 y 12, un interlineado de 12 puntos, sobre un papel bond de 75 gramos.

Al cuidado de la edición Arturo Aguirre.