

DE LA RESISTENCIA. ESTÉTICAS DE LA RESISTENCIA. ESTÉTICAS

YOUKALI

revista crítica de las artes y el pensamiento. número 7. año 2009.

AS DE LA RESISTENCIA. ESTÉTICAS DE LA RESISTENCIA. ESTÉTIC

Youkali: revista crítica de las artes y el pensamiento
nº 7, junio de 2009

YOUKALI
revista crítica de las artes y el pensamiento

revista semestral en formato electrónico
para encontrarla: www.youkali.net

edita: tierradenadie ediciones, S.L.
I.S.S.N.: 1885-477X

las afirmaciones, las opiniones y los análisis que se encontrarán en el presente número de Youkali, son responsabilidad de sus autores.

© los autores
(copyleft, salvo indicación en otro sentido -ver en cada artículo-)

coordinación: Montserrat Galcerán Huguet y Matías Escalera Cordero

participan en el número: Pierre Macherey, Mario Domínguez Sánchez, Matías Escalera Cordero, Paula Winkler, Maite Aldaz, Juan Pedro García del Campo, Aurelio Sainz Pezonaga, Michael Sprinker, Luis Mancha, Daniel Iraberri, Carlos Fernández-Liria, Luis Alegre, Juan Calvellido, Miguel Ángel Sánchez García, Alberto García-teresa, Mauricio Vidales, Francis Vaz, Carlos Rey, Violeta C. Rangel, Rafael Suárez Plácido, Eladio Orta, Augusto Alejandro "Tico", Tomás Caballero Roldán, Juan Domingo Sánchez Estop, Arturo Borra, Laura Giordani y Fredric Jameson.

maquetación: tallerV
portada y contraportada: Maite Aldaz

Los fotogramas de la película *Septiembre chileno*, de Bruno Muel y Théo Robichet, que salpican las páginas de este número han sido capturados a partir de una copia digitalizada del original.



Í N D I C E

pág.

Breve editorial	4
Estéticas de la resistencia	
- Pierre Macherey, <i>Para una teoría de la reproducción literaria</i>	5
- Paula Winkler, <i>La globalización y la construcción social de la apariencia</i>	12
- Michael Sprinker, <i>Relaciones imaginarias: Althusser y la estética materialista</i>	23
- Aurelio Sainz Pezonaga, <i>Ideologías de la vida construible</i>	42
- Luis Mancha, <i>La construcción social del escritor</i>	59
Miscelánea	
- Daniel Iraberri, Carlos Fernández Liria, Luis Alegre Zahonero, <i>Hecho y derecho, ciudadanía y revolución</i>	79
- <i>Las máquinas, los autos, las vidas</i> (astuta, fatalmente), CARPETA , que incluye, <i>El homóvil, la novela póstuma de Jesús López Pacheco: la novela española que pudo ser y no fue</i> , de Matías Escalera Cordero, y <i>La astucia del automóvil: globalización, dominio y muerte</i> , de Mario Domínguez Sánchez-Pinilla	103
- Inter(w)express... J. Kalvellido: <i>Seis (6) respuestas rápidas para seis (6) preguntas clave</i> (cuestionario de la redacción)	119
Elementos de producción crítica	
- Miguel Ángel Sánchez García, <i>Sutura</i> (comic)	123
- Mauricio Vicales, <i>Por la senda de los poetas de Lavapiés</i> (poema)	124
- Carlos Rey, <i>Micro(r)relatos</i>	125
- <i>Poesía de la impostura</i> , CARPETA , con textos de Francis Vaz, Violeta C. Rangel, Rafael Suárez Plácido, Eladio Orta, Francis Vaz y Augusto Alejandro (Tico)	127
Análisis de efectos / Reseñas	
- Tomás Caballero Roldán, <i>Oriánomada. La fotografía de Oriana Eliçabe</i> . . .	157
- Noticia/reseña de "Ausencias" de Gustavo Germano.	169
- Juan Domingo Sánchez Estop: <i>Hasta la victoria, a veces</i> (acerca de la conferencia de Londres sobre la idea de comunismo)	172
- Arturo Borra y Laura Giordani, <i>Notas sobre un proyecto crítico; la poesía de Enrique Falcón</i>	178
- Alberto García Teresa, reseña de <i>Libro de las derrotas</i> , de Antonio Orihuela	187
Un clásico, un regalo	
- <i>El debate entre realismo y modernismo. Reflexiones para concluir</i> , de Fredric Jameson	189

BREVE EDITORIAL

Llega junio y llega el nuevo número de Youkali: ya estamos en el número 7.

Y queremos empezarlo dando las gracias: a todos los que siguen la revista (y esperan la aparición de los nuevos números: gracias añadidas) y a los autores que nos prestan su trabajo. En esta ocasión, además, queremos añadir unos agradecimientos especiales: a Bruno Muel por acoger con entusiasmo la idea de incluir en el número fotografías de *Septiembre Chileno*, a Pierre Macherey y a Fredric Jameson, por las facilidades que nos han dado en relación con sus trabajos, a la editorial Verso, que nos dió permiso para publicar los textos de Jameson y de Sprinker y, también, a Carlos Prieto del Campo, por facilitarnos esa gestión de manera decisiva.

La primera sección de la revista recoge el tema central, que hemos llamado *Estéticas de la resistencia*, tanto por la referencia de todos los textos a los efectos de la práctica estética como por homenajear a Peter Weis y recordar su imprescindible obra: textos ya clásicos y aún fundamentales, como el de Macherey o el de Spinker, son presentados junto a otros de Paula Winkler, Luis Mancha y Aurelio Sainz Pezonaga, componiendo un conjunto que nos parece recorrer buena parte de las cuestiones implicadas en el trabajo artístico, permitiendo entenderlo y sopesarlo en relación con las implicaciones sociales y políticas del discurso.

En Miscelánea (que inauguramos como sección separada), además de una “respuesta” a una reseña previa de Montserrat Galcerán, incluimos una carpeta con textos de Matías Escalera Cordero y Mario Domínguez Sánchez que tiene como elemento articulador la cuestión de las máquinas-automóviles y dedicamos nuestro tradicional Inter(w)Express a interrogar al dibujante Juan Kalvellido.

Como Elementos de Producción Crítica, trabajos de Miguel Ángel Sánchez, Mauricio Vidales, Carlos Rey... y una carpeta de auténtico peso: una reflexión -además de una presentación- de ciertas “imposturas” articuladas contra la impostura del sentido y la apropiación de la palabra. No diremos sino que su lectura es obligada.

Reseñamos/analizamos el trabajo fotográfico de Oriana Elicabe, la poesía de Enrique Falcón, el trabajo teórico de Antonio Orihuela, y los resultados más interesantes de la conferencia que esta primavera ha reunido en Londres a los principales teóricos de la crítica social y política para analizar la idea de comunismo. Además, nos permitimos remitir a la página web en la que Gustavo Germano utiliza la fotografía como maquinaria contra el olvido de los crímenes de la dictadura argentina.

Y por si fuera poco... el clásico que incluimos en este número de Youkali es el texto de síntesis que Fredric Jameson dedicó a analizar la polémica realismo-modernismo y, así, a situar las diferentes posiciones de la crítica de la producción estética.

Sólo decimos que... será difícil mejorarlo. Aunque esperamos componer un número al menos igual de interesante para el mes de noviembre. Hasta entonces.

Tierradenadie ediciones
Ciempozuelos
Junio de 2009

PARA UNA TEORÍA DE LA REPRODUCCIÓN LITERARIA*

por Pierre Macherey

A la pregunta ¿cómo actúa la literatura? Responderemos aquí simplemente: reproduciéndose. Pero ¿qué es para la literatura “reproducirse”? ¿En qué se relaciona el proceso de su reproducción con su naturaleza y en qué ayuda a comprenderla mejor?

Para responder a esos interrogantes hay que considerar en primer lugar los límites de una teoría de la literatura como pura producción y las insuperables contradicciones en las que ésta desemboca inevitablemente. Las reflexiones bien conocidas presentadas por Marx a propósito de la literatura y del arte griego en un fragmento de su *Introducción a la crítica de la economía política* son, a este respecto, sintomáticas.

No es difícil comprender que el arte griego y la poesía épica guarden relación con ciertas formas de desarrollo social. La dificultad estriba en el hecho de que ellos nos proporcionan todavía un placer estético y tienen en cierto aspecto el valor de norma y de ideal inaccesible.” (Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*. El texto citado está casi al final de la famosa *Introducción* de 1857 que suele publicarse junto a la *Contribución de la crítica de la Economía Política*. Traducción de Marat Kuznetsov, Moscú, editorial Progreso, 1989, pag. 154.)

¿Cómo –en otros términos- las obras que han sido históricamente producidas, en relación con un condicionamiento social e ideológico determinado, pueden suscitar un interés transhistórico aparentemente independiente de esta situación temporal? ¿Cómo podemos aún leer los poemas homéricos en condiciones que ya no tienen nada que ver con las que los han engendrado? Para que esta pregunta tenga un sentido, es preciso que la literatura, y el arte en general, sean reducidos a productos, expresiones materiales



de su época que, por ese hecho, parecen condenadas a desaparecer con ella. Es conocida la solución esbozada por Marx para este problema: se apoya en una interpretación nostálgica, puramente conmemorativa, de lo que él llama “el encanto eterno del arte griego”, cuya realidad parece que sólo puede ser captada de nuevo en pasado, como el recuerdo conservado por una sociedad que ha llegado al estado adulto, la nuestra, de las fases preliminares que han precedido su desarrollo. Se trasluce aquí un tema que ha atravesado todo el siglo XIX, haciendo a los griegos, en la perspectiva global de un evolucionismo histórico, los representantes por excelencia del “pueblo-niño”. Pero, aún sin mantener ese paradigma histórico, encontraríamos el siguiente presupuesto: en la misma constitución de la obra de arte en general y de la obra literaria en particular, hay algo que la condena a caducar y a no existir ya más que como una supervivencia en ausencia del contenido social en relación con el cual ha sido producida; ya sólo subsiste, entonces, por la

*.- Este texto apareció originalmente en *Comment la littérature agit-elle?*, Centre de recherches sur la lecture littéraire de Reims, Éditions Klincksieck, París, 1994, pp. 17-28. La traducción es de Juan Pedro García del Campo. Las citas originariamente en francés son traducidas directamente; para las citas que proceden de otro idioma (Marx, Hegel, Diógenes Laercio) acudimos a la traducción castellana más utilizada. En cuanto a las citas de Borges, recuperamos –no sin dudar la conveniencia- la literalidad del original castellano.

mediación de su envoltorio material, como una “obra”, inscrita en el cuerpo literal de su texto pero vaciada de su significado vivo y por definición efímero, y testimoniando enigmáticamente por esa alteración que su tiempo ha pasado para siempre. Lo que significa aún, en otros términos, que esas “obras” no han sido producidas como tales sino que, precisamente, se han convertido en “obras” en condiciones totalmente diferentes, que son las de su reproducción.



Por tanto, no es una u otra forma de arte, una u otra literatura, como la de la Grecia antigua, la que sería consagrada a semejante pensamiento conmemorativo, sino que es el arte como tal el que encontraría su destino esencial en esa existencia fantasmagórica propia de un monumento conservado artificialmente, al margen de una relación efectiva con las condiciones concretas de su edificación.

Este análisis, tal como Marx lo parece retomar por su cuenta, procede de una inspiración hegeliana en relación con una especulación que gira alrededor del tema de la muerte del arte. En la *Fenomenología del Espíritu*, y también a propósito del arte griego aunque presentado como una producción espiritual y no sólo material, se encuentra un análisis que anuncia el de Marx:

“Las estatuas son ahora cadáveres cuya alma vivificadora se ha esfumado, así como los himnos son palabras de las que ha huido la fe... Ahora, ya sólo son lo que son para nosotros, bellos frutos caídos del árbol, que un gozoso destino nos alarga, cuando una doncella presenta esos frutos; ya no hay ni la vida real de su existencia, ni el árbol que los sostuvo, ni la tierra y los elementos que constituían su sustancia, ni el clima que constituía su determina-

bilidad o el cambio de las estaciones del año que dominaban el proceso de su devenir. De este modo, el destino no nos entrega con las obras de arte su mundo, la primavera y el verano de la vida ética en las que florecen y maduran, sino solamente el recuerdo velado de esta realidad.” (Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, traducción de Wenceslao Roces, Madrid, FCE, 1981, pp. 435-436).

En efecto, siendo el arte, según Hegel, la fase inicial y preparatoria del despliegue del Espíritu, a la espera de su pase a nuevos estadios que le acercarán progresivamente al conocimiento y al dominio completos de sí mismo, debe ser totalmente arrojado al pasado de la vida espiritual de la que sólo representa una etapa preliminar en el momento en que ésta ha sido definitivamente superada.

“Un libro tiene su verdad absoluta en la época... Es una emanación de la intersubjetividad, una relación de rabia, de odio, o de amor entre los que lo han producido y los que lo reciben... A menudo me han dicho sobre los dátiles y sobre las bananas: ‘no puede usted decir nada de ellos: para saber lo que son hay que comerlos en el sitio, justo cuando se acaban de coger’. Y yo siempre he considerado a las bananas como frutos muertos cuyo auténtico sabor vivo se me escapaba. Los libros que pasan de una época a otra son frutos muertos. Había que leer el *Emilio* o las *Cartas persas* cuando los acababan de cocer”. (Sartre, “Ecrire pour son époque, fragmentos abandonados de ‘¿Qué es la literatura?’, publicado en *Temps modernes* en junio de 1948, cf. Contat/Rybalka, *Les écrits de Sartre*, París, Gallimard, 1970, pp. 673-674).

De forma totalmente natural Sartre reencuentra la metáfora hegeliana de los frutos desprendidos del árbol para explicar el compromiso, no objetivo sino subjetivo o, mejor, intersubjetivo, de la obra literaria en su época, con la que hace cuerpo hasta el punto de perder su sabor vivo si se pretende exportarla, más aún en el tiempo que en el espacio. Y en otro texto escrito poco más o menos en el mismo momento, Sartre desarrolla esta tesis dándole la vehemencia de un manifiesto, él también en situación:

“Escribimos para nuestros contemporáneos; no queremos mirar nuestro mundo con ojos futuros –sería el camino más seguro para matarlo–, sino con nuestros ojos de carne, con nuestros verdaderos ojos perecederos. No deseamos ganar nuestro proceso en segunda instancia y no buscamos una rehabilitación póstuma: es aquí mismo y en nuestra vida donde los procesos se ganan o se pierden... No es corriendo tras la inmortalidad como

nos haremos eternos: no seremos absolutos por haber reflejado en nuestras obras algunos principios descarnados lo bastante vacíos y lo bastante inútiles como para pasar de un siglo a otro, sino porque habremos combatido apasionadamente en nuestra época, porque la habremos amado apasionadamente y habremos aceptado desaparecer del todo con ella.” (Sartre, “Presentación de los tiempos modernos”, retomado en *Situations*, II, París, Gallimard, 1948, pp. 14-16).

Esa es, en efecto, la condición para que el acto literario revista un carácter absoluto: es preciso que su autor sacrifique a su “época” su propio deseo de inmortalidad que, por otra parte, no sería más que un ensueño abstracto, propiamente “burgués” según el término utilizado por el mismo Sartre; y por esa donación de sí es por lo que se hunde en lo más profundo de la dinámica de su tiempo, en ese punto en que se impulsa hacia delante de sí mismo, hacia otros tiempos para los que será preciso que otros más siembren y recolecten nuevas obras. Esta voluntad extrema de abrazar su tiempo ha sido sutilmente analizada por D. Hollier en su *Politique de la prose (J.P. Sartre et l'an quarante)* (París, Gallimard, 1982). Por volver a la pregunta que nos ocupa aquí: “¿cómo actúa la literatura?”, la respuesta propuesta por Sartre sería entonces la siguiente: sabiendo que necesita renunciar a reproducirse en otras condiciones que aquellas que están para siempre fijadas a su producción, y esto de forma que se identifique más estrechamente con el acto originario que le da su irremplazable sabor de fruto exótico.

A ese sacrificio consentido por el autor responde simétricamente el compromiso asumido por el lector, que debe consentir en ir a ver a su lugar, en el sentido de una posición histórica, qué gusto han podido tener para sus contemporáneos las obras del pasado, sumergiéndolas de nuevo en su contexto originario para restituirles su significado auténtico. Se trataría entonces de volver a ser un griego leyendo a Homero o un italiano de la Edad Media leyendo a Dante, etc. Marguerite Duras, comentando, en carne viva, como había que hacerlo, los fragmentos publicados en *Temps modernes* de la obra esbozada por Sartre sobre Tintoretto, ha captado bien los mecanismos de esa proyección.

“Nada, empieza Sartre. ‘Esta vida se ha devorado. Algunas fechas, algunos hechos, y después el cacareo de los viejos autores’. Y Sartre. Con sus músculos de hierro, Sartre subleva la Historia, hace mila-

gro, hace resurgir las aguas de la República de Venecia, atraviesa cuatrocientos años hacia atrás, se hace veneciano...” (“Le séquestre de Venise: Sartre”, artículo publicado en *Nouvel Observateur*, en 1958, retomado en *Outside*, París, editorial P.O.L., 1984, pag. 187).



Y muy lúcidamente Duras remarca: “Inevitablemente, se piensa en Michelet” (*id.*, pag. 188). Esta poética de la identificación y de la adhesión, profundamente romántica en su espíritu, mantiene así a su manera la idea hegeliana según la cual el arte como tal mantiene una relación privilegiada con tiempos que han pasado porque siempre está hecho para tiempos destinados a hacerse pasado, siendo la aceptación de ese destino lo que define lo que hay de inmediatamente vivo y de esencialmente sabroso en su presente mismo. Y es por eso que también los que, teniendo consciencia de ese destino, persisten en interesarse por lo que queda de las obras cuando sus tiempos han pasado históricamente, deben saber plegarse a la necesidad de vivir o de pensar –por medios que deben ser ficticios– en ese pasado.

A la pregunta “¿Por qué escribir?” Sartre responde en consecuencia: “Uno de los principales motivos de la creación artística es ciertamente la necesidad de sentirnos esenciales en relación al mundo”, lo que a sus ojos implica que “la creación se hace inesencial en relación a la actividad creadora” (Sartre, “Qu’est-ce que la littérature?” en *Situations* II, París, Gallimard, 1948, pag. 90): “la creación” significa aquí el objeto creado por esta actividad, o incluso su resultado. Proyectándose absolutamente a sí mismo en su obra, el

escritor que la da sentido acepta a la vez perder él mismo los beneficios de esta donación que, por ser total, debe también irse de las manos. Y es aquí donde interviene el lector, cuya posición es de algún modo inversa y complementaria a la del autor: “el acto creador no es sino un momento abstracto e incompleto de la producción de una obra; si el autor existiera solo, podría escribir tanto como quisiera que nunca la obra como *objeto* vería la luz y tendría que deponer la pluma o perder las esperanzas. Pero la operación de escribir implica la de leer como su correlato dialéctico y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Es el esfuerzo conjugado del autor y del lector el que hará surgir ese objeto concreto e imaginario que es la obra del espíritu. No hay arte sino por y para otro” (*id.*, pag. 92). Pero esta colaboración, para ser efectiva, requiere una condición: valer únicamente para un solo tiempo, que marca la obra en su constitución y constituye su tiempo propio en el que simultáneamente deben operarse su producción (en el sentido de la escritura) y su reproducción (en el sentido de la lectura). Leer a Homero hoy es hacer revivir por todos los medios el vínculo que le liga a su época y hacerse uno mismo una especie de contemporáneo suyo. Y así, precisa aún Sartre, “para el lector, todo está por hacer y todo está ya hecho” (*id.*, pag. 96). No podría decirse mejor que la obra, considerada como tal, lleva todo su futuro en su pasado, del que no puede salirse sino haciéndose un “fruto muerto”. Si el acto de lectura es libre y creador es en la medida en que se efectúa reconociendo su identidad con la libertad creadora del autor con la que se funde: “Así, el autor escribe para dirigirse a la libertad de los lectores y la pide que haga existir su obra. Pero no se detiene ahí y exige además que le devuelvan esa confianza que les ha dado, que reconozcan su libertad creadora y



que, a su vez, la inciten con una llamada simétrica e inversa” (*id.*, pag. 101). Tanto como decir que el autor y el lector participan, por la reciprocidad misma de sus posiciones, en el acto creador común que es aquél por el que la obra existe con su significación, la que, a su vez, da a su unión toda la carga de realidad de la que es susceptible.

He aquí un ejemplo del margen de libertad que Sartre pensaba poder conceder a sus lectores. Se trata de sus textos filosóficos inacabados (los *Cahiers pour une morale*) que quería que tras su muerte fueran publicados tal como estaban:

“Representarán lo que, en un momento dado, he querido hacer y he renunciado a terminar, y es definitivo. Mientras que, estando vivo... queda una posibilidad de que los retome o que diga en algunas palabras lo que quería hacer con ellos. Publicados tras mi muerte, esos textos permanecen inacabados, tal como son, oscuros, puesto que en ellos formulé ideas que no están desarrolladas. Corresponderá al lector interpretar dónde habrían podido conducirme.” (*Situations X*, París, Gallimard, 1975).

Así, habiéndose ausentado definitivamente el autor de los márgenes de su texto, sólo le quedará al lector reconstituir lo que él mismo habría podido pensar si hubiera tenido la posibilidad, o la intención, de terminarlos.

La mejor respuesta a Sartre, sobre éste como sobre otros puntos, la encontraremos en Foucault, que ha mostrado lo que de ilusorio comporta esta concepción de la obra como espejo en el que autor y lector reflejan y construyen al mismo tiempo su relación recíproca, para dar a ésta una objetividad fingida apoyada en la ilusión de un sentido común compartido.

“Un libro se produce, acontecimiento minúsculo, pequeño objeto manejable. A partir de ese momento es tomado en un juego incesante de repeticiones; sus dobles, alrededor de él y bien lejos de él, empiezan a pulular; cada lectura le da, por un instante, un cuerpo impalpable y único; circulan fragmentos suyos a los que se hace valer por él, que pasan por contenerle en su totalidad, y en los que finalmente resulta que encuentra refugio; los comentarios le despliegan, otros discursos en los que al fin debe aparecer él mismo, confesar lo que ha rechazado decir, librarse de lo que aparentemente fingía ser... Para quien escribe el libro es grande la tentación de reglar todo ese deslumbramiento de simulacros, de prescribirles una forma,

de lastrarles con una identidad, de imponerles una marca que les daría a todos un valor constante. ‘Yo soy el autor: mirad mi cara o mi perfil; a eso es a lo que deberán parecerse todas esas figuras repetidas que van a circular bajo mi nombre; las que se alejen no tendrán ningún valor; y es por su grado de parecido por lo que podréis juzgar el valor de las demás. Yo soy el nombre, la ley, el alma, el secreto, la balanza de todos esos dobles’... Yo querría que ese objeto-acontecimiento, casi imperceptible entre tantos otros, se vuelva a copiar, se fragmente, se repita, se simule, se despliegue, desaparezca finalmente sin que aquél a quien le ha tocado producirlo pueda nunca reivindicar el derecho de ser su dueño, de imponer lo que quería decir ni de decir lo que debía ser. En pocas palabras, querría que un libro no se arrogue ese estatuto de texto al que la pedagogía o la crítica sabrán reducirle perfectamente; que tuviera el descaro de presentarse como discurso, a la vez batalla y arma, estrategia y choque, lucha y trofeo o herida coyunturales y vestigios, encuentro irregular y escena repetible.’ (Foucault, *Histoire de la folie*, París, Gallimard, 1972, pp. 7-8).

Este texto está extraído del prefacio escrito en el momento de la reedición de esa obra que había aparecido primero en Plon en 1961, con otro prefacio, muy desarrollado, que Foucault decidió hacer desaparecer en el momento de la reaparición de su libro en las ediciones Gallimard: el nuevo prefacio, muy conciso, tiene precisamente por objeto justificar ese cambio de presentación.

Lo que resulta remarcable en esta concepción del discurso como acontecimiento, que se produce más que ser producido, es que da literalmente la vuelta a la relación tradicionalmente instalada entre producción y reproducción: el acontecimiento, que es cualquier cosa menos el acto de un sujeto que sería su Autor, precede a la obra que, en sí misma, sólo es su repetición, en una relación que no es de la identidad compacta sino la de la insensible diferencia. Así, la obra, con los efectos de sentido que se le añaden, no es, hablando con propiedad, el resultado de una producción sino de una reproducción que se apoya en el acontecimiento aleatorio del discurso que la soporta. Si tomamos en serio esta hipótesis, hay que llegar a decir que las obras no son en absoluto “producidas” como tales sino que sólo empiezan a existir a partir del momento en que son “reproducidas”, teniendo esta reproducción el efecto de dividir las en sí mismas, cruzando la fina línea de su discurso de forma que se hace aparecer en él todo un espacio de desviación y de juego en el que se insinúa una posibilidad indefinida de variaciones. En lugar de ser producida una sola



vez, en su lugar y en su tiempo, la obra no tiene entonces realidades –en plural– sino en esa reverberación que la constituye al mismo tiempo que la dispersa.

Se puede considerar que es, entre otras, la lectura de Borges, la que ha colocado a Foucault en esta vía. La concepción que acaba de ser esbozada sostiene la fábula teórica “Pierre Menard autor del Quijote” que se encuentra en el libro *Ficciones*. Esa fábula gira alrededor del tema de la “segunda mano”, es decir, de la cita: Pierre Menard, del que Borges ha hecho un poeta simbolista francés, consigue, a costa de un intenso trabajo, reescribir, idénticos, ciertos pasajes de la obra de Cervantes.

“No quería componer otro *Quijote* -lo cual es fácil- sino «el» *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes.” (Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza editorial).

Esta reproducción desemboca en la realización de un doble literalmente exacto, que es precisamente la obra original, puesta a distancia de su propio texto mediante un desfase ínfimo y a la vez infinito. Pierre Menard, que simboliza aquí al autor absoluto, es igualmente lector, crítico, traductor, editor, incluso, a pesar de lo que diga Borges, simple copista. Estos son los términos con los que explica su intervención:

“Mi recuerdo general del *Quijote*, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no

escrito. Postulada esa imagen (que nadie en buena ley me puede negar) es indiscutible que mi problema es hartos más difícil que el de Cervantes. Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *à la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea. Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto «original» y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación... A esas trabas artificiales hay que sumar otra, congénita. Componer el *Quijote* a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del XX, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo *Quijote*.” (id.).

El *Quijote* de Menard es el mismo que el de Cervantes precisamente en la medida en que es otro: revela su identidad a través de sus transformaciones, manifestando la parte de historicidad que trabaja su texto en profundidad en lugar de marcar solamente, y de una vez por todas, su constitución inicial, incluso si deja intacta la trama aparente.

La historia contada por Borges explota una idea muy antigua que se remonta a la época en la que la poesía, más cercana de sus fuentes orales, reconocía más iniciativa de lo que hoy es habitual a la memoria creadora y performante de su reproductor, que no era un simple lector. En su *Vida de Crisipo*, el filósofo estoico antiguo, Diógenes Laercio relata una anécdota cuyo contenido es tan absolutamente real, tan absolutamente imaginario, como el del relato de Borges:

“Usaba abundantes citas. Hasta tal punto que un día citó toda entera la Medea de Eurípides y uno que tenía la obra en la mano y al que le preguntaron lo que había en ella respondió: la Medea de Crisipo.” (*Vidas, doctrinas y sentencias de los filósofos ilustres*, libro VII).

La aportación específica de Borges a esta tradición consiste en haberla utilizado él mismo para constituir una poética de la reproducción haciéndola jugar como modelo de escritura: para componer sus propios textos de ficción, cosa que ha empezado a hacer bastante tarde, cuando tenía ya una carrera de poeta y de ensayista, ha referido imaginariamente esos textos a otros escritos previos de los que, supuestamen-



te, sólo iba a hacer el informe y la recensión, como si se produjeran reproduciendo y reproduciéndose. Esta operación es clarificadora por el efecto de disociación que induce: lejos de reconocerse en la intención del autor, percibidas ellas mismas a la manera de un sentido auténtico por el lector, las obras ya sólo se reflejan dispersándose, y evocando por esta dispersión su distancia interior, mediante efectos de reverberación que parecen no tener ni principio ni fin. La noción de obra original sucumbe a ese desdoblamiento: el escritor aparece como no siendo sino su propio plagiador, como si toda la literatura estuviera ella misma hecha de falsificaciones. Todo estilo podría explicarse por la puesta en acción de un mimetismo semejante: Victor Hugo sería ese autor que perseguido ya por el fantasma de identificación que obsesiona tanto a su crítico como a su lector, escribe *como* Victor Hugo; es decir, a su manera, como si estuviera citándose a sí mismo. Precisamente es por esa conformidad con un modelo imaginario por lo que se considera que una obra pertenece a su autor, que no es en sí mismo más que una proyección de ese modelo. Pero esta imagen del autor se agota a su vez en la representación que se da de ella a través de su obra: desde el principio es desmultiplicada en una pluralidad de figuras más o menos conformes con lo que se considera que constituye su original. Sobre una “heteronimia” como esa Pessoa ha edificado todo un arte poético. El mismo principio ha sugerido a Borges una técnica paradójica de lectura fundada en la “regla del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas”. Con esta indicación termina la historia de Pierre Menard:

“Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a Ja-

mes Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?" (*op. cit.*).

De todo esto se derivan un cierto número de enseñanzas que pueden ser generalizables. Si un texto está siempre frente a sí mismo en una relación de autocita, sucede exactamente lo mismo en lo que concierne a su relación con otros textos. Nunca se escribe, salvo como puro ensueño, en una página completamente en blanco: la realización de un texto se apoya necesariamente en la reproducción de textos anteriores a los que esa reproducción se refiere implícita o explícitamente. Cada libro contiene en sí el laberinto de una biblioteca. Desde este punto de vista, la literatura misma, en su conjunto, podría ser considerada como un solo texto, indefinidamente cambiado, modulado y transformado, sin que uno solo de sus estados pudiera definitivamente ser aislado y fijado. Se escribe sobre lo escrito, es decir, también, encima: el palimpsesto no debe ser sólo considerado como un género literario que permite dar cuenta de la constitución de ciertas obras, sino que define la esencia misma de lo literario, que coincide con el movimiento de su propia reproducción. El artículo que Proust consagró al estilo de Flaubert introducía esta idea en la forma de una teoría del plagio: siendo la única lectura auténtica de un texto la que se apoya en la captación de sus anomalías estilísticas, da inevitablemente lugar a la realización de otros textos que desarrollan, como haciendo eco, sus nuevas singularidades. Proust desvela así lo que confiere su principio negativo a los hechos literarios: no hay reglas universales de la belleza o del buen narrar, ancladas en las estructuras estables de un mundo estético definitivamente ordenado. En oposición a un universalismo intemporal, la experiencia estilística, tal como es compartida por el escritor y por su lector, se apoya en este examen de lo singular —diríamos incluso de lo irregular— que abre en los textos el campo indefinidamente abierto de sus modificaciones. Y esto resulta del hecho de que no hay escritura primera que no sea también una reescritura, como tampoco puede haber lectura que no sea ya una relectura.

El texto literario no esconde entonces su forma auténtica tras de sí como un tesoro o como una especie de carta escondida cuya intangibilidad tendría que ser preservada a cualquier precio. La lleva por delante de sí misma, abriendo el campo de sus propias modificaciones y de su exuberante proliferación. Así, su prime-

ra figura, lo que comúnmente se denomina su "original", no sería sino borrador o documento, es decir, ante-texto. Y sólo habría texto a partir del momento en que se iniciase su proceso de reproducción con la aparición de las variantes que dibujan poco a poco su estructura, deformándola y reformándola de nuevo. Para pensar esto lo mejor que se puede hacer es evocar el modelo musical de la variación, y uno de sus momentos culminantes: las variaciones Goldberg de Bach, en las que un aria inicial se absorbe y se prolonga, como hasta el infinito, en el ciclo de sus transformaciones, para resurgir al fin, no ya como era al principio sino como si resultase de todo ese trabajo interno en cuyo transcurso parece ser lentamente elaborado, sin emerger hasta que ese trabajo llega a su término y hasta ser, en fin, encontrado, conocido, hallado. Pero este final es sólo relativo porque el ciclo, cumpliéndose y cerrándose sobre sí mismo, se abre de nuevo como si se volviera a lanzar hacia otros ciclos, ellos mismos en resonancia con el precedente.

A través de estos análisis, lo que está en cuestión es la noción misma de obra literaria. En efecto, la literatura no consiste en una colección de obras terminadas, producidas a ratos, después registradas definitivamente en un repertorio, para ser a continuación ofrecidas al consumo de lectores a los que estaría reservada la tarea de asegurar su recepción. Está, más bien, constituida por textos que, en los límites que les especifican, como dispositivos de geometría variable, llevan estampada la marca que conduce a su reinscripción en nuevos contextos en los que volverán a figurar como textos nuevos. Podría incluso decirse que, desde este punto de vista, la literatura no existe como tal sino en calidad de ficción histórica suscitada por ese otro género literario que es la Crítica. Pero lo que existe, y de manera perfectamente real, es *lo literario* en tanto que forma un corpus en estado de permanente reevaluación que en cada época se redefine en condiciones diferentes: lo literario, es decir, no un conjunto de monumentos o de cosas terminadas cuya naturaleza ya sólo podría ser inventariada como una realidad de hecho puramente empírica, sino un complejo de procesos que articulan dinámicamente entre sí el trabajo de la escritura y el de su reproducción, independientemente de un ideal normativo que pretendiera sustituir ese movimiento que se desarrolla sin cesar por la ilusión de una identidad, de una estabilidad o de una permanencia.

LA GLOBALIZACIÓN Y LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA APARIENCIA: UNA LÓGICA DEL SUJETO COMO OBJETO

por Paula Winkler¹

“La verdadera tarea no es la identificación de la realidad como ficción simbólica, sino mostrar que hay algo en la ficción simbólica que es más que ficción.”
Slavoj Žižek

1.- Sujeto, subjetividad e intersubjetividad. Lazo social

Hablar de “lazo social” no es lo mismo que referirse a la “sociedad”. El primer término, de origen lacaniano, responde a una visión psicoanalítica que no es paradigmática sino que se sustenta en el analizante uno-a-uno. Esto no ha impedido que, durante los años sesenta, Jacques Lacan aludiera al ascenso de un nuevo amo (“el mercado”) y a la burocracia tecnológica que iba a sostenerlo. Fue en 1967 cuando, en vísperas de la crisis de 1968, manifestó que constituía un grave error pretender la expansión, sin restricciones, de lo universal como *episteme* porque ello equivalía prácticamente a ignorar el retorno del goce².

Es apresurado considerar que la hermenéutica del psicoanálisis puede incluirse en las teorías filosóficas de la subjetividad, pues si hay algo que ha roto todas las reglas lógicas del racionalismo ha sido, por caso, el descentramiento del sujeto cuando Freud estudia el inconsciente; por tanto, la comprensión del mundo no se localiza en tal sujeto, el sujeto está incluso más allá del estatuto de ese inconsciente. En otras palabras: el inconsciente no lo descubre Freud (como la gravedad no fue descubierta por Newton) – debe distinguirse entre lo epistémico y lo ontológico-, pero el hallazgo consistió, aun distintivamente de la psicología,



en afirmar que la representación del pensamiento antecede al sujeto, existe por fuera de él y se halla en un real, todavía sin saber y, por tanto, no dicho³. Una visión como la que se viene exponiendo puede parecer en principio incompatible con las ciencias sociales, ya que toda teorización objetiva de la sociedad no se aviene con una hermenéutica del sujeto para quien ésta sólo puede imaginarse como una ficción –el otro es fantasma-. Sin embargo, hablar de “sociedad” implica comprender las funciones de interacción que subyacen a toda relación humana. Claro que puede incluso pensarse en el motivo de hacer un cruce tal y en la esterilidad de su aporte a los estudios sociológicos.

Este trabajo intenta disipar esas dudas e ir hacia las coincidencias en vez de agudizar una sempiterna

¹ Doctora en Derecho y Ciencias Sociales. Magíster en Ciencias de la Comunicación. Narradora y ensayista.

² LACAN, J. (1976), *Discurso de clausura de las jornadas sobre psicosis infantil*. Nueva Visión, Buenos Aires, p. 152.

³ Lo expuesto no implica caer en el reduccionismo tan común de reificar al inconsciente como el único posible que enuncia una verdad. Se trata, al decir de Bleichmar, de un sobrante material con el que una verdad puede ser articulada por el sujeto. BLEICHMAR, S. (2009). *La subjetividad en riesgo*. Buenos Aires, Topía, p. 132.

controversia cuando la propia Escuela de Frankfurt no encontró en la sociología una disciplina irreconciliable con otras descripciones interdisciplinarias. En efecto, Adorno y Horkheimer centraron su mirada en un relacionamiento dinámico e inacabado, en vez de adoptar las visiones del contrato social, del conjunto o del grupo. Se llegó a vincular a la sociología de Comte con una enseñanza a histórica⁴. Si bien la sociedad presupone una mediación a través de diferentes representaciones que consisten en un distanciamiento humano del estímulo fenoménico por la recreación en sistemas o relatos, que a su vez constituyen el soporte de la cultura y funda la comunicación social, Adorno y Horkheimer no se olvidaron de precisar que cuando “la reflexión acerca de lo que se considera “sociedad” pierde de vista la tensión entre vida e instituciones y trata de resolver, por ejemplo, lo social en lo meramente natural, no orienta un esfuerzo de liberación respecto del apremio de tales instituciones, sino que, por el contrario, corrobora una (...) mitología, la ilusión idealizada de cualidades originales, que se remontaría precisamente a lo que surge a través de las instituciones sociales”⁵.

En un tiempo en el que la globalización parece poner en riesgo la base indiscutible de toda sociedad como es el sujeto, no parece inconveniente conocer algunas enseñanzas sobre su aparato psíquico a fin de desmontar la cadena significativa de una apariencia que se fue pergeñando lentamente hasta transformarse en una gran ilusión social.

El sujeto ve al otro no solamente como una figura contra yoica, por decirlo de alguna manera, porque ese otro también está mediatizado por los sistemas o relatos sociales, además de los propios y familiares. Hay algo que lo vincula y es lo que Lacan denominara “lazo social”. De su parte, Freud consideró el malestar en la cultura. Filósofo de la sospecha como Nietzsche, para el padre del psicoanálisis subyace en ésta una hostilidad primaria, que se atribuye a la pulsión de muerte, la cual nos condiciona desde el nacimiento. Hay un sobrante, plus de goce, en ese malestar que no debe desatender la sociología, puesto que la pulsión siempre está como montaje⁶, y todo lo pulsional es la contracara de lo instituido -su falta-. Por fin, Freud se refirió al narcisismo “de las pequeñas diferencias” como el mecanismo fundante de la intersubjetividad social. Esta cuestión aparece, antes que el malestar, en 1917, en su libro “El tabú de la virgini-



dad” para aludir a la obsesión por acentuar las pequeñas diferencias que nos distinguen de las personas (sociedades, edificios, espacios,...) a las que más nos parecemos. Dijo textualmente: *“No es fácil para los seres humanos evidentemente renunciar a satisfacer ésta su inclinación agresiva; no se sienten bien en esa renuncia. No debe menospreciarse la ventaja que brinda un círculo cultural más pequeño: ofrecer un escape a la pulsión en la hostilización a los extraños. Siempre es posible ligar en el amor a una multitud mayor de seres humanos con tal que otros queden fuera para manifestarles la agresión. En una ocasión me ocupé del fenómeno de que justamente comunidades vecinas y aun muy próximas en todos los aspectos se hostilizan y escarnecen: así españoles y portugueses, alemanes del Norte y del Sur, ingleses y escoceses, etc. Le di el nombre de “narcisismo de las pequeñas diferencias”.* A mi juicio, Freud no desaprovechó el papel de la ideología, aunque no se concentró en la coyuntura política porque para él ese malestar nos pertenece como sujetos, por más que se sirva, para manifestarse, de los significantes políticos de la época.

Lacan va más allá y permite lecturas distintas del inconsciente freudiano, considera que la tensión en el sujeto se produce entre el deseo y el goce. Por decirlo sucintamente, como el deseo retoma lo que se eclipsó a nivel de la necesidad del sujeto, éste introduce una condición de superación del vacío propio de la demanda del goce, que sólo genera una reproducción

⁴ ADORNO, T. y HORKHEIMER, M. (1971), *Soziologische Exkurse*. Frankfurt am M. pág. 15.

⁵ Op. Cit., pág. 32.

⁶ LACAN, J. (1973) *El Seminario XI*. Edición consultada: 2005, Buenos Aires, Paidós, p. 176.

“bulímica”, interminable, de la necesidad y retroalimenta ese vacío, que es a su vez el sobrante social y de la inconsistencia, del que hablara Lipovetsky 7.

La cuestión a abordar es si con la globalización el sujeto se relaciona con el otro o se está asistiendo, en cambio, a un simulacro relacional sólo mediado por los objetos –la mercancía–.



2.- La intersubjetividad en la globalización: una vida reificada

Para el psicoanálisis es posible dejar de decir lo que se ignora, es más: se está autorizado a ello, y siempre el objeto del deseo no es el objeto mismo sino el objeto del deseo del otro. Es decir, para el decir lacaniano, lo que se desea siempre es la falta. En la sociedad globalizada hay un sobrante. Y si el inconsciente nunca interrumpe su decir, la articulación entre falta humana y sobrante social ya puede atisbarse sin demasiado razonamiento. El tema es que restituir al sujeto en su decir verdad no es sinónimo, precisamente, de taparle la falta agregando lo que necesita ni tampoco de quitarle lo que sobra. He ahí la ética del psicoanálisis: hacerse responsable.

La sociedad no puede pensarse sin lenguaje. El lenguaje, privado en su origen, es público, se comparte. Por eso el inconsciente es político, mientras que la pulsión, asocial. La palabra que nombra no se sostiene únicamente en el referente, construye y en esa construcción significativa, interviene un interpretante

social. Así, “botella” no queda rezagada al recipiente que designa, sino que se inserta en el lenguaje, por el habla, gracias al uso: contiene un líquido que hemos de beber o utilizar. La significación social es un proceso continuo apoyado en el significante –la palabra, la imagen–, pero siempre dinámico⁸. (Me refiero aquí a los signos convencionales, no, a los llamados “naturales”, aunque esta distinción es relativa en tanto se los estudia desde lo antropomórfico, cuestión cuyo marco de estudio excede el objeto de este trabajo –.)

No hay un sujeto sin un *otro*, ni subjetividad sin intersubjetividad. Y éstos no existen sino mediados por el lenguaje, ese *Otro* del que habla Lacan. Lo que revelan los sujetos cuando se comportan en sociedad, sin embargo, es que el otro parece haberse extinguido, en tanto el sujeto ha quedado remitido al individuo-resorte de una cadena de consumo que pasó a reificar su vida cotidiana. Con la globalización advino una nueva sociedad que no abolió los relatos modernos y sus instituciones, simplemente los multiplicó. Ese fenómeno de duplicación provocó la mutua anulación porque cuando se sobredimensionan los poderes y supuestos controles el efecto que se logra es el contrario. Se trata de una sociedad “líquida”⁹ en la que ha forluido el nombre-del-padre, la ley, y en la que no se han previsto suficientes redes sociales, órganos de mediación, y centros educativos que posibiliten un reacomodamiento a los interrogantes de la nueva época. La falta de legitimación de una justicia fundada en la equidad y la costumbre –no sólo en los sistemas deónticos y positivistas– como base fundamental para la convivencia agravó la crisis de las democracias representativas, por lo que hoy parece haberse producido un desplazamiento de la universalidad de la ley a la omnipresencia del entretenimiento formal, del que no se sustraen el ciudadano –convertido en un potencial elector y visto como tal– ni las autoridades políticas –reducidas al discurso del espectáculo–.

Problema no tan irresoluto el de quién está primero si el huevo o la gallina, pero metáfora al fin para señalar que por concentrarnos en las representaciones colectivas y olvidarnos del sujeto, hemos terminado por abandonar al ser humano, aun desde lo epistemológico. El sujeto si bien continúa atravesado por el lenguaje y el tejido social, que siempre impone un renunciamiento al goce –la ley está para distribuir el goce–, no deja de reproducir las ilusiones sociales de tal tejido, y lo hace a toda velocidad bajo idénticos para-

7 LIPOVETSKY, G. (1990): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 141.

8 PEIRCE, CH. (1969): *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University, VIII volúmenes, Volumen IV, 143-162.

9 Este término es acuñado por Bauman. BAUMAN, Z (2003). *Modernidad líquida*. BuenosAires, Fondo de cultura económica.

digmas convirtiéndose en un agente publicitario más de una vida que le ha dejado de pertenecer porque la palabra habla por él en lugar de él hacerlo por la palabra.

La publicidad, lenguaje de la eficacia – cuyo objetivo declarado es el colocar un bien, un servicio o una imagen en la plaza –, necesita con desespero de la imposición de un nombre. Ese nombre es la marca. La marca es vulnerable, pues debido al excedente monstruoso de bienes en la economía post capitalista, tiene que asegurar la calidad y consistencia del producto para asegurar una apariencia de resultados rápidos y satisfactorios. Asimismo, la venta.

Péninou afirma: « Por ello, el estatus de las marcas es siempre un estatus amenazado y la “conciencia de marca” más pasiva que activa; al actuar en un clima de inconsciencia [...] la publicidad está obligada a propagar el Nombre »¹⁰. Esa promoción, competitiva al extremo, ha distanciado al consumidor del objeto promovido y lo instó a identificarse con la marca, mediante la creación de un mundo edénico y perfecto, como en un relato perteneciente al género de lo maravilloso.

La función social del nombre hoy la cumple la marca. Su ícono, el logo. Del caos de la oferta, pasamos al orden retórico de la publicidad.

El nombre de la marca ha posibilitado que el consumidor pudiera ver reordenado el mundo de los objetos o servicios puestos a la venta o a la prestación. El caos, debido a una sobreoferta, no sólo se vio superado, dialécticamente hablando, merced a la marca sino que provocó una transformación cultural: los objetos pasaron a ocupar el lugar del espíritu, de los valores modernos y del sujeto.

La publicidad construyó, así, un universo de orden, aunque a simple vista aquella pareciera un mero lenguaje de entretenimiento, y logró instalar en el imaginario social un valor distinto a los bienes. El de uso se convirtió en el de cambio, y éste pasó a representar prácticamente la conciencia misma del sujeto. Ya nadie está fuera de la publicidad. Hasta las distintas iglesias se valen de ella.

La marca comenzó a significar y les concedió a los objetos una vida propia. Hoy asistimos sin culpa al gran espectáculo de la prosopopeya – figura retórica que coloca al producto en el lugar del sujeto enunciador del mensaje publicitario y hasta de nosotros mismos: *llevas una cartera Chanel, eres elegante y rica.*



Conduces un Mercedes Benz, tienes potencia y éxito. Para las personas de menor poder adquisitivo hay un abanico de marcas falsificadas a disposición, que incluso generan delitos, como los de la usurpación de la marca y el contrabando, además de los “sweat shops” – talleres clandestinos de personas que trabajan como esclavos, que subyacen ocultos detrás de la marca, la moda y la publicidad–.

La cuestión radica en que la organización de esa apariencia, como un sistema del vacío que pone en pugna la distinción entre lo privado y lo público y ficción y realidad no ha quedado solamente como patrimonio exclusivo del lenguaje publicitario. Sería maledicente considerar que la culpa la tienen la publicidad, el mercadeo y el diseño, pues el conjunto de relaciones que imbrica esta nueva lógica del sujeto como objeto es compleja y la reificación pasó a dirigir la vida cotidiana, de modo que no es fácil desmontar el abrochamiento de los significantes que hacen que el sujeto esté listo-para-gozar, convertido en un “sujeto prêt à porter”, al decir de Eric Laurent ¹¹.

3.- El sujeto como objeto: el consumidor. El doble fetichismo de la mercancía

Con la aparición de la marca en el mundo de los negocios comienza a pergeñarse un doble fetichismo de la mercancía. El furor de la marca es concomitante a la globalización. Este fenómeno tiene su raíz histórica en el nuevo modo neoliberal de producción capitalista de los bienes y servicios, cuya expansión industrial y a

¹⁰ PÉNINOU, G. (1976). *Semiótica de la Publicidad*, Barcelona, Gustavo Gilli S.A., 96.

¹¹ LAURENT, E. (2005). *La sociedad del síntoma*, Lacanian Journal, # 2, AMP. Disponible en <http://www.wapol.org/es/publicaciones/Template.asp?int.TipoPagina=4&int.Publicaciones>. Consulta efectuada el 23.7.08.

gran escala fue tal, que obligó a imponer (más que a sugerir) la ubicación del sobrante de producción en los mercados mediante un consumo sin fronteras. El consumo sin fronteras obligó prácticamente a comprometer los sistemas culturales y de representación social de los distintos países, lo que posibilitó la generalización mundial de la racionalidad capitalista, cuyo máximo exponente es la mercancía y el conocimiento basado en el principio del cálculo y del resultado.

La globalización espiritualizó el capitalismo ocultando sus orígenes. Calidad y cantidad deben formar parte, entonces, de un orden sígnico análogo, en el que el consumidor de cualquier parte del mundo se encuentre compelido a aceptar lo que se le ofrece y a hacerlo parte de su mundo simbólico. Con lo cual ya no se está en presencia de un proceso meramente económico sino de una cosmovisión mundializada, es decir de signos compartidos y engendrados por las necesidades del sistema de sobreproducción que terminan por cumplir una función social docente y por erigirse en matriz comunicadora en la vida de los sujetos.

El doble fetichismo de la mercancía consiste, entonces, en una doble sustitución y un doble ocultamiento. Así, la mercancía re-presenta el dinero sustituyendo la relación de producción de la misma y ocultando los fenómenos sociales que conllevan su producción (fabricación en serie, talleres clandestinos, pagas magras, circulación de discursos sociales de simulacro, etc.). Asimismo, tal ocultamiento, tapa la falta porque el consumidor de la globalización, como ser humano, es obligado a una lógica del goce haciéndole creer que es su propio amo (el amo de su goce), cuando en verdad - por oposición a aquella frase "todos los caminos conducen a Roma"- podríamos decir que ningún camino conduce a ningún amo. El amo vaya a saberse en qué posición social se encuentra, ya que es todos los roles en esa sociedad líquida que tan bien estudiaron los franceses y Agamben.

Asimismo, la marca re-presenta el producto sustituyendo la relación del mercadeo y la publicidad que lo posicionan en el mercado y ocultando el fenómeno social didáctico inserto en la cadena signifiante: se van lentamente imponiendo estilos de vida, como si las mercancías fueran un manual de instrucciones. Nadie puede quedar fuera, de hecho nadie quiere estarlo.

En pocas palabras, la historia de las mercancías -ora vgr. del *jean*, ora del logo y la marca *coca cola*,



es decir de cualquier objeto puesto en la comercialización del mercado-, tal historia queda postergada a la luz del consumidor y pierde visibilidad social como consecuencia del juego significativo que genera el desarrollo mercantil.

La palabra "fetiche", que refiere al "fetichismo" fue utilizada por Sigmund Freud¹² para referirse específicamente a los supuestos en los que la relación sexual sólo es posibilitada a través de un objeto que sustituye al falo y, en el particular caso del hombre (Freud no alude al fetichismo femenino y analiza el caso del suspensor y el rito chino del pie), el fetiche tapa u oculta de ese modo la falta: la castración, concepto freudiano que debe considerarse más allá de su época y con referencia indistinta a los dos géneros humanos. (Por traslación, el fetiche tapa también la falta masculina de la propia castración).

Es decir que referirse al "fetiche" o al "fetichismo" implica dos cuestiones, a saber: a) la sustitución; b) el ocultamiento de una falta. Por "sustitución" ha de entenderse el mecanismo por el cual en un lenguaje (entendido como cadena signifiante y significativa), cualquiera fuere su naturaleza (gestual, escrita, oral, indicial o conductual) reemplaza a otro. Por "ocultamiento de una falta", se entiende el mecanismo por el cual se vela aquello que ni siquiera nos es he dicho (Lacan, op. cit., Seminario 7, "Das Ding"), pues de alguna manera el principio del placer gobierna el aparato psíquico en la búsqueda del objeto.

Atento a lo puesto resulta que en ese mecanis-

¹² FREUD, S. *Obras Completas, versión compilada y traducida por Ballesteros, especialmente volumen 21. Buenos Aires, Amorrortu, 1984.*

mo de sustitución y ocultamiento, aparece otro concepto, hoy en crisis, que no se puede soslayar: el de “representación”.

La “representación”, considerada como un fenómeno social, es aquel movimiento por el que el ser humano se distancia del estímulo que recibe (sea visual, indicial, auditivo, etc.) construyendo concomitantemente un modo de renovada presentación. Las representaciones son casi fundantes de la comunicación humana y median al hombre con la naturaleza. El problema es que la fusión entre realidad y ficción y el haberse prácticamente abrogado la línea divisoria entre lo íntimo y lo público -lo que es del sujeto y lo que puede compartirse con el otro y es común-, producen una confusión tal en el

sujeto que ni siquiera participa conscientemente del mundo de los objetos -signos, vaciados de contenido-, y sí se convierte en un elemento más de la cadena significante. Es que la sustitución y el ocultamiento abrogan la representación al no persistir la mediación.

Para analizar lo que se ha dado en llamar el “doble fetichismo de la mercancía” hemos de conciliar lo aparentemente inconciliable: la versión subjetiva del “lazo social” (Jacques Lacan) y la objetiva y sociológica de “sociedad” porque no es casual que los dos pensadores que han reparado en esta cuestión del fetichismo de la mercancía hayan sido, primigeniamente, Carlos Marx y Sigmund Freud.

La mercancía es una creación humana y ha sufrido una transformación histórica importante a partir de la revolución industrial y la división del trabajo: de valor de uso pasó a tener valor de cambio. La mercadería dejó de ser objeto de permutación o trueque y se sofisticó, por decirlo de alguna manera.

La economía del trueque -valor de uso de la mercancía-, que tenía sustento en la necesidad más primaria del sujeto, pasó a ser con la revolución industrial, la economía capitalista -valor de cambio de la mercancía- en la que los sujetos detentadores de los medios de producción imponen sus necesidades de lucro a través de las ventas posibilitadas por la acumulación de la mercancía, que no son las necesidades a las que pueden aspirar los que participan en la fabricación con su trabajo -único medio de vida-. El trabajo comienza, así, a ser naturalizado para ocultar ese proceso acumulativo de la mercancía, y se idealiza todo el sistema, pues el capitalismo temprano se asocia a una ética de carácter universal y pretendidamente a-histórica.

Es este el momento cuando el eje del proceso industrial queda fijado en el fetiche de la mercadería: el dinero. La base de la ilusión social que empieza a construirse radica en la estructura del valor de uso/valor de cambio, que a su vez remite al juego de los pares: calidad/cantidad; concreto/abstracto, y de algún modo es el pilar de todo el simulacro social, pues se ataca la diferencia (entre calidad y cantidad) imponiendo una suerte de democratización o igualdad abstracta universal, ya que el dinero supera toda diferencia y aunque no se lo tenga (en igual cantidad), persiste la analogía simbólica a través de los objetos. Tengo un *Mercedes Benz*, soy rico (aunque me haya endeudado de por vida para comprar un automóvil de esa marca).

Dice Marx en *Das Kapital*: “A primera vista una mercancía parece algo trivial y que se entiende por sí mismo. Nuestro análisis mostró, por el contrario, que se trata de una cosa muy compleja, henchida de sutilezas metafísicas y de argucias teológicas. Como valor de uso, nada tiene de misterioso, ya sea que satisfaga las necesidades del hombre por medio de sus propiedades, o que éstas sean producidas por el trabajo humano. Resulta evidente que la actividad del hombre transforma las materias que proporciona la naturaleza, de modo de hacerlas útiles. Se modifica, por ejemplo, la forma de la madera si se hace con ella una mesa. Pero la mesa sigue siendo madera, una cosa corriente, perceptible por todos los sentidos. Pero las cosas cambian en cuanto se presentan como mercancía. A la vez aprehensible e inaprehensible, no le basta con apoyar las patas sobre el suelo. Se yergue, por así decirlo, con la cabeza de madera frente a las otras mercancías y se entrega a caprichos más extravagantes que si se pusiera a bailar. El carácter místico de la mercancía no proviene, entonces, de su valor de uso. (...) ¿De dónde proviene, entonces, el carácter enigmático del producto del trabajo, en cuanto adopta la forma de una mercancía? Sin duda alguna, de esta forma misma”¹³.

Cuando Marx refiere al carácter “enigmático” de los objetos como productos del trabajo, aunque filósofo y economista, ya hace alusión a un velo misterioso. Es que el valor se expresa en dinero (en la época marxista, en el oro) y lo particular de la mercancía es que ha sido susceptible de representar. La representación social siempre se realiza sobre la base de la metonimia, aunque puede estar presente también la metáfora, que lejos de ser un “tropos” retórico constituye la base misma del pensamiento humano.

La metonimia, en cambio, operación presente en la globalización que vació de contenido a la palabra, se

¹³ MARX, K. (1875) *Das Kapital, La riqueza de las sociedades...*, Libro I, Cap. IV, pág. 86 y s.s. Buenos Aires, Edit. Cartago, 1973, Traducción y nota de Floreal Mazia.

vale de una parte -no cualquiera, sino la elegida por su valor significativo al todo-, pero termina, por vía reduccionista, haciendo las veces del conjunto, y ya no se puede distinguir la operación lingüística de la fuente. He ahí el riesgo de esta cultura metonímica, cuya “doble fetichización” consiste en ocultar doblemente, pues el fetiche del fetiche consiste en que si la mercancía oculta los procesos de producción, al decir marxiano, los objetos de la globalización ocultan el proceso de subjetivación, por lo que la mercancía –convertida en fetiche- se cierra en su propio orden y hace para el sujeto las veces de imagen autorreferente: una suerte de espejo narcisista, siempre a la mano, listo para el goce que lo aliena eliminando toda diferenciación y ambivalencia. (Hay más metonimia que representación.)

La palabra “metonimia” es un término de la Retórica. (Obvio aquí la debatida distinción entre “sinécdoque” y “metonimia”.) Si bien ésta, al igual que la metáfora, proporciona en la lengua un cambio de sentido o de nombre, el cambio de la metonimia es mucho menos visible que el de la metáfora. Subrepticamente, la metonimia reemplaza, sólo que lo hace por razones de contigüidad material o figurada y no, de semejanzas. La metonimia es mucho más económica que la metáfora, en la que subyacen un proceso de simbolización y el esfuerzo cognitivo de la asociación. La metáfora ayuda a crear nuevas palabras y sentidos, puede ser performativa. La metonimia, por el contrario, tiende a hacernos creer que estamos hablando de lo mismo que representa este “tropos”, cuando en verdad hemos comenzado a referirnos a algo distinto. Un caso típico, la palabra “ciencia”: si la consideramos en su origen, la palabra designa una disciplina que se vale de un método abductivo y racional de falseación, es en esencia instrumental. Si en el lenguaje coloquial hablamos de “la ciencia”, por el contrario, es común atribuirle a estos términos el sentido del único conocimiento posible, teoría pura, como si el positivismo creara una nueva religión.

4.- La construcción de la apariencia. De la compra al consumo

El viraje de un capitalismo rudimentario y temprano hacia la globalización soberana se produce, como dije, cuando la sobreproducción de los objetos es tal que la mercancía no se basta a sí misma y necesita de un nombre para seducir: recurre a la marca.



A fines de 1880, en Norteamérica, el mercadeo se vinculaba a la comercialización física de los productos sin marca, en barriles y cajones. El consumidor (o más bien, “el comprador”), por esa época, vivía en un mundo de productos, no de marcas. Durante los años sesenta del siglo pasado, en cambio, una explosión de los sistemas de comercialización, transformó el mercado en una competencia feroz por las marcas, pues estas representaban el producto. Es decir, de la economía del trueque (valor de uso), se pasó a la economía de cambio (valor de cambio), y con la economía globalizada el comprador pasó a formar parte de una cadena de sobreproducción de la mercancía (signo). Por tanto, de comprador, el sujeto pasó a ser mero consumidor.

Ehrenberg, estadístico de la Escuela Comercial de Londres, decía: «lo único importante es lo que hacen concretamente los consumidores»¹⁴ y Weillbacher, catedrático de las Universidades de Columbia y Nueva York concluía en 1999: «[...]los consumidores tienden a seguir las mismas pautas de conducta adquisitiva, no importa dónde vivan, no importa qué idioma hablen y no importa por qué cultura estén rodeados». Debería pensarse que el consumidor de hoy no constituye una entidad abstracta. Es el sujeto que viene a sostener la trama compleja del sistema de simulacros sociales que impone la retórica publicitaria, hasta el punto de que podría hablarse sin tapujos de una tiranía de las marcas y los productos y servicios, que reduce a su mínima expresión las posibilidades de elegir. La publicidad parece pasar a ser una manera metonímica de referir-

¹⁴ EHRENBURG, A.S.C. (1978), *Understanding Buyer Behavior: Market Segmentation*, Nueva York, J.W.T.C., 410.



nos a unos persuasores que buscan captar al comprador masivo, el que va perdiendo de a poco su corporeidad para identificarse con una masa de objetos que lo distinguen o identifican.

Caro y Vergara se ocupan del lenguaje publicitario, el primero estudiando la relación semiótica entre marca y publicidad, y publicidad y producto; el segundo, con sustento en el deseo, el clima de la época y la lógica de los objetos - de la que hablara Baudrillard en su clásico texto "El sistema de los objetos"¹⁵.

La influencia dramática de este fenómeno de venta y simulacro, a punto de que parece haberse erigido en una especie de matriz comunicadora y docente en la sociedad, ha sido estudiada desde distintas visiones: semiolingüísticas, semióticas estructuralistas, deconstructivistas y cognitivas, retóricas y sociológicas, estadísticas y antropológicas, y semánticas y psicológicas.

El fenómeno del doble fetichismo que describo no fue posible sino en tiempos posteriores a Marx. Ha desplazado y sustituido, continúa ocultando y ha tenido el efecto omnisciente de borrar toda huella histórica y hoy, a mi juicio, es una suerte de nueva forma de "representación social", si se quiere, que invita al estudio inacabado de filósofos, psicoanalistas, historiadores, publicistas, semiólogos y estudiosos de la comunicación y de la antropología social. Es que una vez librada a la venta, la mercancía ignora todo signo que no sea el dinero y he aquí algo nuevo: se vincula a

otras mercancías con el lenguaje de la cantidad pero simulando calidad, con ayuda del diseño.

El doble fetichismo de la mercancía es directamente proporcional al simulacro. Tal operación de eludir lo real y simular la experiencia, fue intuida por Benjamin en su llamada "fantasmagoría". Decía Walter Benjamin¹⁶: "(...) la característica, el rasgo que se adviene a la mercancía en cuanto tal y por el carácter de fetiche que le es propio impregna a la misma sociedad productora de mercancías, pero no tal y como ella es en sí, sino tal y como se representa y cree comprenderse siempre cuando hace abstracción del hecho de producir precisamente mercancías". Benjamin no siguió al materialismo histórico, incluso Adorno llegó epistolarmente a criticar su heterodoxia en "Pasajes", pero no hay más que leer la figura del otrora "flâneur" para encontrarse con un anticipo del actual consumidor.

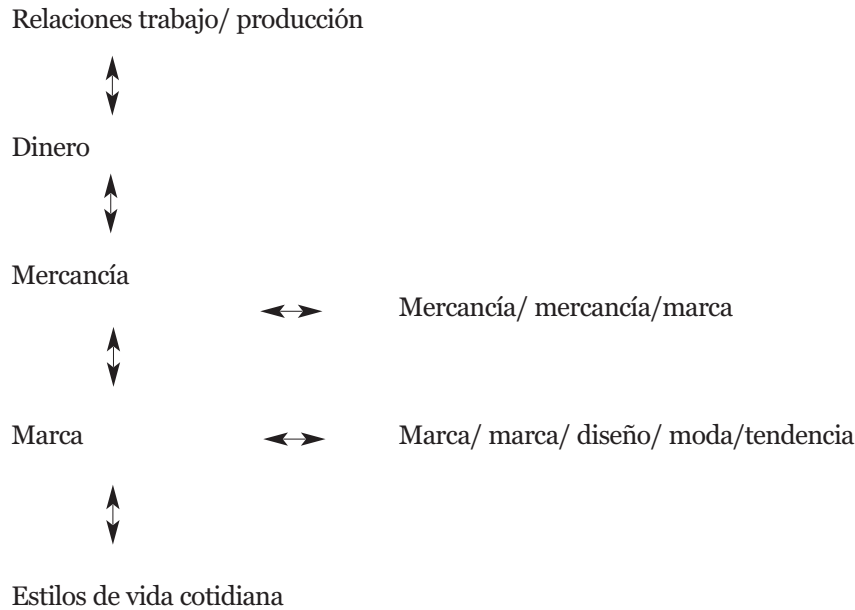
La figura del "flâneur" de la París moderna supone una relación táctil con los objetos, propia del coleccionista. Ese forastero, peregrino, comprador ambulante prefiere vagar sin destino y dejarse atrapar por lo que se le muestra. El consumidor contemporáneo circula en los no lugares, esas grandes tiendas con abundancia a la vista. No toca, incluso a veces no compra (o compra una imitación). Lo que lo diferencia del comprador es que ya no elige, ni siquiera la oportunidad de la compra, porque consume simbólicamente. Vale decir, consume lo que consume en tanto su necesidad de consumo constituye lo que podría denominarse "demanda automática".

Benjamin asoció a la moda y las tendencias de ésta con la muerte (no hablaba de "pulsión"). Así, la mujer supra moderna, obligada a renovarse constantemente, se vuelve también estática. El ser eternamente joven, dentro del sistema y como a la venta, constituye la lógica actual del cuerpo. Walter Benjamin realizó estudios desde la corporalidad e identidad del sujeto social y pudo prever lo que sucedería.

La pregunta que subsiste es si el consumidor es el sujeto que analizaron Freud y Lacan o si se está presenciando en el lazo social una relación dialógica perversa entre marca y marca, marca y objeto, marca y diseño, la que a su vez remite a mercancías que remiten a su vez a un dinero no habido, que a su vez tapa una falta, que nos invita a su vez a la omnipotencia

¹⁵ CARO, A. (2006), « Marca y publicidad: un matrimonio por amor », *Trípodos – Llenguatge-Pensament-Comunicació*, 18, Barcelona, Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna, 9-21. VERGARA L., E. (2006) «Publicidad: ¿la "zanahoria metafísica" que mueve al burro o el color de nuestro tiempo ?» Op. cit., 157-164

¹⁶ BENJAMIN, W. (1933/1940) "*Gesammelte Schriften*", Volumen 2. Verlag: Berlin. V. tb.: "*Correspondencia*" (1928-1940). Theodor W. Adorno y Walter Benjamin. Valladolid, editorial Trotta, con la ayuda de Inter Naciones, Bonn, República Federal de Alemania, 1998.



narcisista, la que a su vez nos ofrece una lógica de la apariencia inmediata y eficaz, que nos mantiene convenientemente diluidos.

Los elementos interaccionan en una suerte de relación participativa y dialógica sin que aparezca el sujeto en el discurso (Si lo hace, es a través del signo, es decir de una relación construida por la marca, en la que la relación del significado/ significante/ representamen se encuentra cosificada por el mero “número estadístico” de la tendencia, que lo “representa” metonímicamente para venderle).

Así, los estilos de la vida cotidiana han camuflado la realidad, puesto que la alienación que le hace ver al sujeto una fusión con el objeto, le oculta que éste se encuentra desposeído del mismo, con lo cual se reproduce al infinito el vacío de la inconsistencia, lo que vuelve a colocar al sujeto en la falta y a situarlo exactamente en el lugar del goce y de la pulsión.

5.- La restauración supuesta del yo a través del consumo

La convivencia no puede hacerse sin el otro. Esto que parece una perogrullada pretende advertir que la imagen del yo ideal que se le proporciona al sujeto en la globalización finalmente lo lanza a continuar atravesado en lo real a través del trauma y sin el enriquecimiento posible del amor al otro, ese que está fuera del yo y que asegura su libertad al limitarlo. Si todo está permitido ¿qué libertad ejercer? Si no hay ley confiable que distribuya el goce, ¿qué es el sujeto? La libertad, jurídicamente hablando, no se concibe sin responsabilidad. A un derecho se contrapone una obli-



gación. Se es libre para vivir siempre que la prohibición del parricidio continúe vigente. Y en todas las sociedades hay una distribución del goce.

Es común que para evitar dolor o privaciones aparezcan defensas que refuerzan el yo, el tema es que se instaura en el aparato psíquico una compulsión a la reducción, propia de la metonimia. Cuando un programa no precisamente de divulgación científica televisa un cuerpo degradado o que está siendo objeto de alguna cirugía que se está filmando, no se advierte que con este hecho se anula la metáfora. El hiperrealismo no ha aparecido en la supramodernidad de pura casualidad. Como la idealización lleva implícita siempre una devaluación, que acusa dependencia, si el objeto o la mercancía se situaron en la sociedad para ocupar el lugar del yo, ya podrán extraerse las consecuencias.

Contrariamente a lo que podría suponerse, el narcisismo en el que se funda la lógica social del consumidor –sujeto/individuo– significa una pérdida del yo y no, su autoafirmación. En la cultura de la inmediatez, la eficacia y de la celeridad el yo retrocede ante sí para reforzar su psiquis, repite en el síntoma lo que no alcanza a poder nombrar ni decir, no registra al otro, se encuentra recluso en sí mismo y desde allí intenta evitar la falta, con lo cual su plus de goce es funcional al sobrante del malestar social. La sociedad desquicia. Porque el narcisismo, que inviste al cuerpo de hermosura y es fuente de eliminación del tiempo, no hace que el sujeto retome ese cuerpo para liberarlo –en todo caso¹⁷ como objeto de deseo– sino que ese cuerpo opera al fin como territorio en el que se inscribe la cadena significativa del consumo: se exacerban, proyectados, los deseos propios, los cuales en su ampliación se reproducen al infinito y ya no son deseos, sino puro goce tánático, pulsión. (Recuérdese a Eco.)

La construcción de la apariencia pone en riesgo al sujeto, minimiza el drama, y hace una industria de ello. La única fascinación que perdura es la de la literatura fantástica o maravillosa, por eso todo lo que se oculta o sustituye, reaparece. Una forma disciplinar de comprenderlo es a través de las enseñanzas que deja el psicoanálisis, que no es una ciencia, no es un saber terminado, tampoco una hermenéutica controlada como la del Derecho. El saber psicoanalítico si algo puede hacer aún es descentralizar la producción social de la subjetividad acuñada en años y mantener un espacio propio para cada sujeto en el que se lo autorice a no gozar y se revalorice la palabra con la que todavía el poeta puede esperanzarse en la metáfora. Hay distintas maneras de reflexión para que se restaure al sujeto del dolor y se lo lleve al espacio de su propio relato. Uno-a-uno. Vincular lenguajes y disciplinas constituye una tarea necesaria en la época para liberar a los seres humanos de la carga de un mundo que hace tiempo se olvidó de ellos. La ciencia ha tratado de humanizarse mediante los paradigmas de la complejidad y el concepto de “autopoiesis” de Edgar Morin y Humberto Maturana; el Derecho está tratando también, se despoja para ello de su concepción de universalidad y se atreve a mirar sus propias falacias, aunque sean legislativas, reúne a expertos en derecho continental y del common law en los tribunales penales internacionales. Intentan estos tribunales hoy juzgar transnacionalmente a los criminales de lesa huma-

nidad, no para reparar lo irreparable que han dejado como lastre las guerras pasadas y posmodernas, sino para hacer un corte ético simbólico y dar a cada uno lo suyo. Si el mundo se ha globalizado, debería poder interrelacionarse la *episteme*. La técnica es sólo instrumental y un modo de reafirmarlo es fomentando la pregunta y el pensamiento.

Es la palabra la que debe reestablecerse en su riqueza y para ello no se puede bucear sino en el sujeto que se debe a su lengua y a la lalengua.



Bibliografía:

- ADORNO, T. y HORKHEIMER, M. (1971) *Soziologische Exkurse*. Frankfurt am M.
- BAUDRILLARD, J (1993) *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI.
- BAUMAN, Z (2003) *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, R. (1993) *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI, 2000.
- BENJAMIN, W. a) *Correspondencia (1928-1940)*. Theodor W. Adorno y Walter Benjamín. Valladolid, editorial Trotta, con la ayuda de Inter Naciones, Bonn, República Federal de Alemania, 1998.

¹⁷ El debate acerca de un buen narcisismo o un mal narcisismo, narcisismo “dirigido” o “trascendente” excede el marco de este trabajo. No obstante, dígame que hay un narcisismo en el cual el sujeto puede retomar al otro a través del amor y el deseo y que posee una energía no despreciable. (V. Bleichmar, Silvia en op. cit.).

- b) (1933/1940) *Gesammelte Schriften, Volumen 2*. Verlag: Berlin.
- BLEICHMAR, S. (2009). *La subjetividad en riesgo*. Buenos Aires, Topía.
- CARO, A. (2006) *Marca y publicidad: un matrimonio por amor, Trípodos–Llenguatge-Pensament-Comunicació*, 18, Barcelona, Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna, 9-2.
- ECO, U. (1979) *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets, 1995.
- EHRENBERG, A.S.C. (1978) *Understanding Buyer Behavior: Market Segmentation*, Nueva York, J.W.T.C.
- FREUD, S. (1873/1943) *Obras Completas, versión compilada y traducida por Ballesteros, especialmente volumen 21*. Buenos Aires, Amorrortu, 1984.
- LACAN, J. a) (1973) *El Seminario XI*. Edición consultada: 2005, Buenos Aires, Paidós.
- b) (1976) *Discurso de clausura de las jornadas sobre psicosis infantil*. Nueva Visión, Buenos Aires, p. 152.
- LAURENT, E. (2005) *La sociedad del síntoma*, Lacanian Journal, # 2, AMP. Disponible en <http://www.wapol.org/es/publicaciones/Template.asp?int.TipoPagina=4&int.Publicaciones> Consulta realizada el 23.7.08 a las 5 p.m.
- LEGENDRE, P. (1996) *La fábrica del hombre occidental*. Buenos Aires, Amorrortu, 2008.
- LIPOVETSKY, G. (1990) *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama.
- MARX, K. (1875) *Das Kapital, La riqueza de las sociedades...*, Libro I, Cap. IV, pág. 86 y ss. Buenos Aires, Edit. Cartago, 1973, Traducción y nota de Floreal Mazia.
- PEIRCE, CH. (1969) *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University, VIII volúmenes, Volumen IV. Autor considerado específicamente en cuanto a las relaciones intrínsecas del signo semiótico.
- PÉNINOU, G. (1976) *Semiótica de la Publicidad*, Barcelona, Gustavo Gilli S.A.
- SEVERIANO, M. (2005) *Narcisismo y Publicidad*, Barcelona, Siglo XXI.
- VANEIGEM, R. (1967) *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- VERGARA L., E. (2006) «Publicidad: ¿la “zanahoria metafísica” que mueve al burro o el color de nuestro tiempo? Trípodos – Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna 9- 21, 157-164.
- ŽIŽEK, S. (2004) *Violencia en acto*. Buenos Aires, Paidós.

Relaciones imaginarias: Althusser y la estética materialista¹

por Michael Sprinker

No sé mucho de historia.
Sam Cooke, Jr.

En los párrafos introductorios de uno de sus últimos ensayos, Paul de Man argumentaba que la supuesta antítesis entre la efectividad política y el juicio estético no hacía justicia a toda una serie de pensadores modernos cuyo trabajo sobre textos literarios o filosóficos no constituía un obstáculo sustancial para su significativa contribución a la historia del pensamiento político. Derrida era en aquella ocasión el objetivo inmediato de la defensa de Paul de Man contra un creciente coro de críticos que la había emprendido con Derrida “no tanto a causa de sus opiniones o posiciones políticas declaradas, como en razón de que había llegado a estas posiciones a través de sus habilidades e intereses de filósofo profesional”. Pero más directamente relevante para los propósitos de la presente investigación es la lista de figuras que de Man incluye en esta tradición de “pensadores de la estética”: Marx (en particular *La ideología alemana*, que es juzgada como un modelo de procedimiento crítico a la altura de la tercera crítica de Kant), Walter Benjamin, Lukács, Althusser y Adorno. Distanciando su pensamiento de lo que ha sido entendido tradicionalmente en la historia literaria moderna bajo el término de “esteticismo”, de Man afirmaba: “el trabajo de estos pensadores descarta, por ejemplo, cualquier valoración de las categorías estéticas que se realice a costa



del rigor intelectual o la acción política, o cualquier reclamación de autonomía de la experiencia estética como una totalidad auto-clausurada, auto-reflexiva”² En el caso de Althusser, las evaluaciones de su trabajo hasta la fecha han tendido a coincidir con de Man al clasificarlo como pensador de la estética en la tradición del marxismo occidental, aunque al mismo tiempo han llegado a una conclusión opuesta a la de de Man acerca del efecto político de esta tendencia en su pensamiento³. Rancière en particular le ha criticado con severidad por continuar enseñando filosofía y reproduciendo las normas y valores de la tradición aca-

¹ © Verso 1987. Presentamos una versión del capítulo 10 (el último) del libro de Michael Sprinker, *Imaginary Relations. Aesthetics and Ideology in the Theory of Historical Materialism*, Verso, Londres, 1987, págs. 267-295. La traducción es de Aurelio Sainz Pezonaga. Agradecemos sinceramente a la editorial Verso que nos haya concedido permiso para su publicación.

² Paul de Man, “Hegel on the sublime”, en *Displacement: Derrida and After*, ed. Mark Krupnick, Bloomington, 1983, págs. 139, 140-1.

³ El *locus classicus* para la visión de la obra de Althusser como un alejamiento respecto del énfasis político del marxismo clásico es la evaluación que Perry Anderson realiza en *Considerations on Western Marxism*, Londres, 1976. Como observamos antes en el capítulo 8, la crítica política de Althusser continúa en *In the Tracks of Historical Materialism*. (Traducciones españolas: *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, trad. Néstor Míguez, Siglo XXI, México, 1991 y *Tras las huellas del materialismo histórico*, trad. Eduardo Terren, Madrid, Siglo XXI, 1986.)

démica después de mayo del 68⁴. La defensa que realiza Althusser de su continuada devoción a la disciplina filosófica y la prosecución de su trabajo teórico se justifica en lo hecho por el mismo Marx y descansa en la reivindicación de que “la filosofía es, en última instancia, la lucha de clases al nivel de la teoría”⁵. No es cualquier política, ni siquiera la politicidad de la teoría en general lo que está en juego en la intervención de Althusser, como él mismo ha dejado claro:

No nos andemos con rodeos: se trata del último resorte de un debate y de un enfrentamiento políticos... ¡quién sería tan candoroso como para pensar que las expresiones: Teoría marxista, ciencia marxista, empleadas miles de veces y consagradas por la historia del movimiento obrero, por las formulaciones de Marx, Engels, Lenin y Mao, hubieran desatado las tempestades que hemos contemplado si no se hubiera tratado más que de una querrela de palabras!... La conservación o la desaparición de estas *palabras*, su defensa o su aniquilamiento, son la clave de auténticas luchas de carácter manifiestamente político e ideológico. No es excesivo decir que lo que hoy está en cuestión tras esta querrela de palabras es el *leninismo* sin más. No sólo el reconocimiento de la existencia y del papel de la teoría y de la ciencia marxista, sino las formas concretas de fusión del movimiento obrero y de la teoría marxista y la concepción del materialismo y de la dialéctica⁶.

La cuestión, sin embargo, sigue siendo si la región de la teoría estética, que no es ni de cerca el tema central de la obra filosófica de Althusser, puede ser incorporada al proyecto general del marxismo-leninismo que Althusser se propuso defender en su desarrollo de una filosofía propiamente marxista. El problema que la teoría althusseriana plantea para el concepto de arte es el siguiente: ¿cuál es la relación entre la práctica estética y la práctica ideológica? O, de manera más cerrada, ¿qué concepto de arte es el propio del materialismo histórico? Sin pretender que Althusser haya resuelto definitivamente todas las dificultades que han acosado a la teoría del arte en la tradición del materialismo histórico, defenderemos que los lineamientos de una estética materialista pueden extraerse de los ensayos ocasionales que Althusser dedicó a la literatura y al arte. Es más, sostendremos que incluso



a pesar de que podría decirse que los posteriores intentos de desarrollar las líneas rápidamente esbozadas de esta teoría han fallado, la dirección indicada en los fragmentarios escritos sobre arte de Althusser constituyen el horizonte actual de la teoría estética marxista. Más incluso, la distancia aparente que separa la teoría estética de otras regiones en el materialismo histórico se reduce en cierto grado cuando consideramos la posición de la teoría en sí misma y los problemas epistemológicos que presenta para una concepción materialista de la ciencia. Esta última línea de investigación, que cerrará nuestro estudio, exige una mayor elaboración tanto en sus implicaciones teóricas como al nivel de la investigación empírica. No sería juicioso especular aquí acerca de los posibles resultados de lo que deberá ser necesariamente un largo periodo de trabajos de investigación relacionados entre sí. Los límites de nuestro conocimiento actual no permiten sino una proyección provisional de alguna de las direcciones que esta investigación podría seguir productivamente.

Como hemos tenido ocasión de remarcar más de una vez, se ha considerado generalmente que la concepción althusseriana de la práctica artística carece del

⁴ Jacques Rancière, “On the Theory of Ideology –Althusser’s politics” en *Radical Philosophy Reader*, ed. Roy Edgley y Richard Osborne, Londres, 1985.

⁵ Louis Althusser, “Is it Simple to Be a Marxist in Philosophy” en *Essays in Self-Criticism*, trad. Grahame Lock, Londres, 1976, pág. 166. (Trad. Esp. “Defensa de Tesis en Amiens (¿Es sencillo ser marxista en filosofía?)” en *Posiciones*, trad. Ricardo Pochtar, Anagrama, Barcelona, pág. 129.)

⁶ *Ibid.*, págs. 114-15 [trad. esp.: págs. 22-23], cursiva en el original.

rigor de una auténtica teoría materialista del arte. Al situar la estética fuera, en algún grado, del dominio de la ideología, se ha acusado a Althusser de reinscribir las categorías de la estética burguesa dentro del marxismo. En el capítulo 4 sugerimos, a través de una comparación con Jausse y el esquema histórico que sostiene la *Rezeptionsaesthetik*, que la diferenciación althusseriana de la práctica estética respecto de la ideológica establece únicamente una modalidad de presentación diferente para cada una de ellas. Pero lo que continúa siendo oscuro, al menos en la truncada versión de la teoría de Althusser que en la mayoría de los casos se cita contra él, es la conexión precisa entre la práctica ideológica y la práctica artística en tanto que las dos se articulan en todos sociales. Si lo que sucede, tal como Althusser reivindica en la “Carta sobre el arte”, es que las obras de arte no se limitan a replicar el material ideológico de una época dada, también ocurre que toman las ideologías como su material de construcción. Cómo lo hacen y cómo su presentación de los materiales ideológicos es, entonces, reapropiada a modo de instrumento en el proyecto de esta o aquella clase –que son tanto productos como proveedoras de ideologías particulares– es exactamente la cuestión que la concepción materialista del arte debe al final responder.

Primera pregunta: ¿qué es la ideología? No haremos una exposición exhaustiva del argumento del ensayo de Althusser “Ideología y aparatos ideológicos de estado”, que de cualquier manera es con toda probabilidad suficientemente conocido en sus tesis principales como para no requerir que nos extendamos aquí. Recordemos solamente unos pocos puntos. El más importante de todos: la posición de la ideología y de los aparatos ideológicos de estado está subordinada a la investigación global de Althusser acerca del concepto de sociedad; el concepto de ideología remarca una región dentro de la teoría del materialismo histórico y la determinación social de la conciencia humana. Una consecuencia señalada de este aspecto, a menudo pasado por alto, del ensayo de Althusser es que, de acuerdo con la hipótesis de que las formaciones sociales deben reproducir sus medios y relaciones de producción si van a sobrevivir materialmente, la producción de ideología sirve generalmente (aunque



no unilateralmente o sin lucha, como hemos visto) a la función de reproducir las relaciones dominantes de explotación en una formación social dada. La utilidad funcional de las ideologías, y por tanto su misma *raison d'être*, consiste en legitimar y naturalizar las relaciones de dominación y explotación que sostienen la posición de la clase dominante. La meta de toda ideología es producir sujetos que “actúen por sí mismos”⁷ –aunque, como el propio Althusser ha insistido repetidamente, y nosotros hemos argumentado anteriormente en el capítulo 7, la consecución de esa meta no está nunca asegurada, la lucha en las ideologías y por ellas es continua. A este nivel de conceptualización, la distinción relevante se plantea entre la ideología y la ciencia. La tesis de Althusser de que la ideología “representa la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia”⁸ diferencia la función de conocimiento de la ciencia, que consiste en producir descripciones de las naturalezas reales de los objetos, respecto de la función política de las ideologías, cuyo propósito es asegurar las condiciones para la reproducción de las formas de dominación social. Sólo con esta condición, que la ideología y la ciencia sean diferenciadas rigurosamente una de la otra, tanto en su propósito como en relación con la realidad material, se hace posible que exista una teoría de la ideología⁹.

⁷ Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses”, en *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trad. Ben Brewster, New York, 1971, pág. 181 (trad. esp. “Ideología y aparatos ideológicos de estado” en *Posiciones*, trad. Albert Roies, Anagrama, Barcelona, pág. 121).

⁸ *Ibid.*, pág. 162 [trad. esp.: pág. 103].

⁹ Argumentamos aquí privilegiando relativamente los textos del primer Althusser en los que la distinción entre ciencia e ideología es la condición para la producción de conocimientos. Los textos relevantes son “Sobre la dialéctica materialista” y las contribuciones de



Un segundo punto importante: la distinción entre las ideologías históricas, que “cualquiera que sea su forma (religiosa, ética, legal, política), expresan siempre *posiciones de clase*”¹⁰, respecto de la ideología en general, que “*no tiene historia*” y es “*eterna, exactamente como el inconsciente*”¹¹. Cuando Althusser dice en la “Carta sobre el arte” que no incluye “el arte real entre las ideologías”¹², está intentando distinguir entre dos modos diferentes de aprehender los mismos materiales: el arte (o la práctica artística) y la ideología. La distinción se sustenta sobre una relación tradicional entre forma y materia: el arte es lo que da forma a los materiales de la ideología. La distinción no es, hablando estrictamente, epistemológica, del orden de la distinción entre ciencia e ideología. El fin o el efecto del arte (como deja claro Althusser al distinguir entre la práctica estética y la científica¹³) no consiste en dar un conocimiento de la ideología (en el sentido de una descripción realizada con conceptos),

sino sólo en hacer que la ideología resalte, hacerla visible. El arte no ofrece una presentación científica de la ideología, reivindica Althusser (aunque esta relación entre presentación estética y práctica científica mostrará ser más complicada en otros lugares del texto de Althusser, como veremos más adelante).

Pero la relación del arte con la ideología no es tampoco completamente externa. Puede ocurrir que el arte se convierta en materia de la ideología, del mismo modo que la ideología es la materia sobre la que trabaja la práctica artística¹⁴. Cuando las obras de arte se convierten en materia prima para la práctica ideológica –por ejemplo, en la educación de las poblaciones coloniales nativas en las tradiciones culturales de la metrópoli imperialista– su modalidad estética se subordina a su función ideológica. La naturaleza intrínseca de la obra, su estructura poética material, no se verá afectada por su utilización como instrumento ideológico. (El concepto de arte en la estética materialista es en este punto perfectamente compatible con la poética formal tal como ha sido elaborada desde Aristóteles hasta R. S. Crane y Michael Riffaterre). Pero, en la medida en que las obras son apropiadas por uno u otro de los proyectos ideológicos en una sociedad determinada, se convierten en un objeto para la investigación por parte de la ciencia materialista de la historia de las formaciones sociales, en particular bajo la ciencia regional designada por la teoría de la ideología.

Decimos, entonces, que la obra de arte será necesariamente el objeto de dos modos distintos de investigación, o ciencias, como Althusser las llama: una, en su modalidad específicamente estética; la otra, en su función dentro de la estructura formal de las ideologías históricas particulares. La primera investigación sostendrá sus premisas sobre conceptos que sean pertinentes a lo que puede denominarse “arte en general”

Althusser a *Para leer El capital*. Como sugerimos anteriormente (cap. 8), los textos posteriores, comenzando con *Philosophie spontanée...*, no contradicen la posición básica expuesta en los textos más tempranos acerca de la epistemología de las ciencias, sino que corrigen el teoricismo que colocaba a la filosofía (que no es una ciencia) fuera del dominio de la determinación social. Los textos del último Althusser, incluyendo “Ideología y aparatos ideológicos de estado”, mantienen la distinción entre ciencia e ideología, al tiempo que sitúan a la filosofía misma dentro del campo histórico de la lucha de clases –la lucha de clases al nivel de la teoría. Abandonar completamente la distinción entre ciencia e ideología supondría sucumbir a alguna versión u otra de lisenkoismo; Althusser nunca ha sido culpable de eso, a pesar de las aseveraciones de algunos críticos hostiles. La concisa formulación de Gregory Elliott coincide con el punto de vista sostenido aquí: “Cognitivamente autónoma, socialmente, la teoría es relativamente autónoma” (“Louis Althusser and the Politics of Theory”, Ph. D. thesis, Oxford University, 1985, pág. 89.)

¹⁰ Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses”, op. cit., pág. 159 [trad. esp., pág. 100], cursiva en el original.

¹¹ *Ibid.*, págs. 159, 161 [trad. esp.: pág. 100, 102], cursiva en el original.

¹² Louis Althusser, “A Letter on Art in Reply to André Daspre”, en *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trad. Ben Brewster, New York, 1971, pág. 221.

¹³ *Ibid.*, 222-4.

¹⁴ Véase *ibidem*.

(de modo análogo a la afirmación de Althusser de que hay algo así como una “ideología en general”); la segunda investigación dependerá de la teoría de la ideología y pondrá a un lado la materialidad de la obra de arte (esto es, sus propiedades formales en tanto que producto de la práctica estética; dado que la ideología tiene una existencia material, la obra de arte seguirá existiendo materialmente dentro de la práctica ideológica). Que puede haber diferentes ciencias que sean pertinentes para el entendimiento de un mismo y solo objeto es una premisa compartida por Aristóteles y Althusser. Althusser nunca fue un monista metodológico¹⁵.

En la explicación que ofrece Althusser de lo que sería una estética materialista apropiada, del mismo modo que la ideología carece de historia, el arte tampoco la tiene. Aunque Althusser no es tan explícito acerca de esta perspectiva respecto al arte como lo es



en relación a la ideología, es plausible inferir que en una perspectiva althusseriana la práctica artística se concibe como un aspecto más o menos permanente de la existencia social humana. Es posible desarrollar una teoría precisa de su modo de funcionamiento, de su especificidad como práctica, sobre el modelo de la teoría de la ideología proyectada por Althusser. El análisis de obras de arte particulares dependerá necesariamente de la producción previa de un conjunto de conceptos específicos para la práctica artística; como dice Marx, el método de la ciencia consiste en “elevarse de lo abstracto a lo concreto”. Althusser no produce esos conceptos, excepto de un modo totalmente indirecto cuando diferencia el *efecto* de la ciencia respecto del producido por el arte. Tanto el arte como la ciencia toman la ideología como su objeto, pero cada uno trabaja sobre su materia prima de una manera diferente:

La verdadera diferencia entre el arte y la ciencia reside en la forma específica en la que nos dan el mismo objeto en formas totalmente diferentes: el arte lo hace en la forma del “ver” y el “percibir”, o del “sentir”, la ciencia en la forma de *conocimiento* (en sentido estricto, a través de conceptos).

Lo mismo puede decirse en otros términos. Si Solzhenitsyn “nos da a ver” la “experiencia vivida”... del “culto a la personalidad” y sus efectos, de ningún modo nos da el *conocimiento* de ello: este conocimiento es el conocimiento conceptual de los mecanismos complejos que producen finalmente la “experiencia vivida” de la que habla la novela de Solzhenitsyn. Si quisiera usar el lenguaje de Spinoza de nuevo aquí, podría decir que el arte nos da a “ver” “conclusiones sin premisas”, mientras que el conocimiento nos hace penetrar en los mecanismos que producen las “conclusiones” a partir de las “premisas”¹⁶.

¹⁵ La discusión gira sobre el difícil concepto de las diferentes modalidades de materia. Althusser no elabora esta idea con amplitud, aunque es perfectamente consciente de la importancia que posee para su argumento de que la ideología tiene una existencia material (Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses”, op. cit., págs., 166-9 [trad. esp.: págs. 109-112]). Una comprensión aproximada de lo que está en juego puede obtenerse pensando en los diferentes modos de investigación apropiados para la misma sustancia material cuando esta se ha transformado en una mercancía. La física (en el sentido amplio del término) puede describir las propiedades y predecir el comportamiento del oro que ha sido transformado en un anillo; la economía considerará la misma materia como un medio para la realización del valor y dará cuenta de cómo la misma cantidad de oro será valorada de modo diferente dependiendo de la forma que haya adquirido y de las condiciones del mercado en el momento en que es ofrecida para su venta. Se podría dar un paso más, por supuesto, y decir que las propiedades estéticas y poéticas del anillo de oro, que en alguna medida derivan de sus propiedades físicas (por ejemplo, de su maleabilidad) y, en menor extensión, de sus propiedades económicas (el estado del mercado ejercerá algo de fuerza limitadora sobre la accesibilidad de los materiales para la producción estética), son sin embargo distintas de los otros aspectos de la cosa. Si el anillo de oro es fundido para hacer lingotes, sus propiedades físicas (en este caso, su estructura atómica) no se alteran, pero su valor de mercado y su estructura estética sí lo hacen: el oro tendrá menos valor en lingote que el que tendrá cuando reciba la forma de anillo (cambio en el valor de mercado), y esto como resultado directo de las modificaciones sufridas en sus propiedades formales (cambio en su estructura estética). La peliaguda cuestión del trabajo productivo opuesto al improductivo que Marx aborda en *Teorías de la plusvalía* (y que queda fuera del alcance de nuestra investigación actual; esperamos tratarlo en otro lugar) sería parte de este mismo problema de la intersección de lo estético con las propiedades económicas de una cosa.

¹⁶ Louis Althusser, “A Letter on Art in Reply to André Daspre”, op. cit., págs. 223-4, cursiva en el original. La explicación más completa de la concepción de Althusser acerca del modo en que la práctica teórica (la ciencia) “trabaja sobre” la materia aparece en “Sobre la dialéctica materialista” (Louis Althusser, *For Marx*, trad. Ben Brewster, Londres, 1997, págs. 182-93 [trad. esp.: *La revolución teóri-*

El pasaje es difícil, pero podemos ilustrar la fuerza de la distinción althusseriana regresando a aquella sección de los *Grundrisse*¹⁷ de la cual partimos para explorar la relación entre la estética y la ideología. Las observaciones que Marx realiza acerca de la práctica artística de la Antigüedad griega abarcan los dos modos de aparición del objeto estético planteados por Althusser. Por un lado, el objeto de investigación (el arte griego) es considerado como no-ideológico: posee un “encanto eterno”. Esta es una metáfora torpe para expresar el hecho de que las obras de arte siguen estando accesibles cognitivamente para lectores y públicos más allá del momento y del contexto social inmediato de su producción. Por el otro, cualquier obra de arte dada es ciertamente el producto de una época histórica particular en un modo de producción cuyas condiciones pueden especificarse con mayor o menor rigor: “el arte griego y la epopeya están ligados a ciertas formas del desarrollo social”. Cuando Marx plantea el arte griego como “una norma y un modelo inalcanzable” para posteriores prácticas artísticas, podemos dejar de lado la improbable aseveración histórica (un residuo de la filosofía idealista del arte de Winckelmann y de algunos de los discípulos menos inteligentes de Hegel), al tiempo que retenemos la reivindicación más plausible de que las estructuras materiales de la representación histórica discernibles en el arte griego continúan siendo cognitivamente accesibles a pesar de que “la condiciones sociales inmaduras en las que ese arte surgió, y que eran las únicas en las que podía surgir, no volverán jamás”. Lo que uno reconoce inmediatamente en el arte griego, la fuente de su “encanto”, es su “ingenuidad infantil”, que presenta una imagen de “la infancia de la humanidad”¹⁸. Eso es lo que “se ve, percibe, siente” en los términos de Althusser.

Al mismo tiempo, sin embargo, el arte griego es entendido en tanto que objeto de la ciencia histórica.



Esta ciencia del objeto estético “aspira a reproducir, en un nivel más alto, su [del objeto] verdad”. La “verdad” que se presenta estéticamente en el arte griego, esto es, sus formas fenoménicas, es transformada o “trabajada”, según la metáfora de Althusser para la producción de conocimiento, por la práctica científica. Esta última explicita los mecanismos por medio de los cuales fue producido el arte griego. Esta es la fuerza de la afirmación anterior de Marx de que “la anatomía del hombre es una clave para la anatomía del mono. Por el contrario, los indicios de las formas superiores en las especies animales inferiores pueden ser comprendidos sólo cuando se conoce la forma superior. La economía burguesa suministra así la clave de la economía antigua, etc.”¹⁹. Los conceptos científicos emergen, sin duda, en la historia, pero su poder descriptivo no está limitado a las formas históricas que los hacen surgir. Sólo gracias a la emergencia de

ca de Marx, trad. Marta Harnecker, Siglo XXI, México, págs. 150-60]), pero los ejemplos que utiliza para ilustrar el modo general de producción de conocimientos son resueltamente políticos (el análisis de Lenin de la situación en la Rusia de 1917; la explicación de Mao de la posición del partido en relación con las masas en China durante los años treinta). Es más, Althusser es suficientemente explícito acerca del “retraso” relativo de la práctica teórica marxista en otras disciplinas que no sean la economía y la historia (véase *ibíd.*, págs., 169-70 [trad. esp.: pág. 139]). No desearíamos discutir ese punto. Nuestra propia investigación sugerirá, sin embargo, que la “importación” de conceptos desde la teoría del arte dentro del dominio de otras prácticas teóricas puede proporcionar de forma general los medios necesarios para el desarrollo de las teorías empíricas. El argumento es desarrollado más adelante a propósito de la exposición que Althusser realiza de la *Darstellung*.

¹⁷ Se refiere a los párrafos finales de la Introducción de 1957 de los *Grundrisse*, véase más adelante la nota bibliográfica (N. del T.).

¹⁸ El lugar común del que Marx hace uso aquí proviene de la discusión de Schiller acerca de la cultura “ingenua” de la Grecia antigua en “Über naive und sentimentalische Dichtung”: “Lo ingenuo es infantil allí donde ya no se le esperaba, y precisamente por ello no puede atribuirse a la infancia actual en el sentido más riguroso” (Friedrich Schiller, *Naive and Sentimental Poetry and On the Sublime: Two Essays*, trad. Julius A. Elias, Nueva York, 1966, pág. 90 [trad. esp.: *Sobre la gracia y la dignidad ; Sobre poesía ingenua y poesía sentimental; y una polémica Kant, Schiller, Goethe y Hegel*, Icaria, Barcelona, 1985] cursiva en el original)

¹⁹ Karl Marx, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy (Rough Draft)*, trad. Martin Nicolaus, Londres, 1973, pág. 105 [trad. esp.: *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador) 1857-1858*, I, trad. Pedro Scaron, Siglo XXI, Madrid, 2001, pág. 26]. Las citas de los pasajes acerca del arte griego se recogen en la página 111 y siguientes de esta edición [trad. esp.: pág. 31 y ss.].

una teoría científica del arte puede comprenderse enteramente la especificidad de la estética griega, ponerse al descubierto los mecanismos de su “encanto”.

Lo que Marx pretende en este aforismo no es construir una teleología histórica de los medios de producción, como muchos comentaristas han asumido erróneamente, sino diferenciar entre las diferentes formas de aparición del mismo objeto. Tanto los seres humanos como los monos poseen pulgares oponibles, pero el significado de esta especialización anatómica para el desarrollo de estas especies es conocido sólo por los humanos o, siendo más preciso, es conocido sólo en la teoría cognitiva de la anatomía que es un logro únicamente humano. Los monos tienen pulgares oponibles, pero carecen de un concepto para ellos, del mismo modo que anteriores modos de producción mostraban formas de extracción de plusvalor, pero no las reconocían como tales. En otro contexto, Althusser enfatiza este mismo punto: “lo que la economía política no ve no es lo que no ve, es *lo que ve*; no es lo que le falta, es, por el contrario, *lo que no le falta*; no es aquello en que falla, es, por el contrario, *aquello en que no falla*. El desacierto es, pues, no ver lo que se ve; el desacierto no recae sobre el objeto, sino sobre *la vista* misma”²⁰. Del mismo modo que la economía política clásica produjo el concepto de valor sin reconocerlo, y del mismo modo que los monos poseen pulgares oponibles sin entender enteramente la significación de este hecho, así, los griegos produjeron arte, como si dijéramos, sin saberlo, “ingenuamente”, en términos de Marx. Lo que no puede volver a ocurrir después del surgimiento de la ciencia del arte no es la práctica estética misma –Marx estaba lejos de creer que la producción de arte no pudiera darse en el capitalismo–, sino la ingenuidad con la que en otro tiempo fue considerada, que únicamente podría regresar por supuesto en esa visión pueril que considera la producción de arte como un proceso misterioso u oculto al que sólo los genios pueden aspirar. Los materialistas difícilmente pueden permitirse el lujo de semejante concepción oscurantista del arte.

¿Cómo transforma, entonces, la práctica estética sus materias primas? Ya observamos anteriormente que en la entera *oeuvre* de Althusser no se expone ninguna teoría general del arte. No obstante, ciertos protocolos de procedimiento emergen de los análisis que ha realizado de obras particulares. A partir de ellos pode-

mos esbozar las líneas de una estética althusseriana que tiene todavía que ser escrita. Como Althusser mismo ha señalado, no es posible embarcarse en la investigación científica de un objeto sin antes producir, aunque sólo sea de modo implícito como hizo Marx, un concepto suficientemente riguroso del objeto a investigar. Nuestro objetivo es dar una explicación preliminar de la especificidad de la estética tal como surge de las dos exégesis críticas de obras de arte que Althusser ha producido. Que esta explicación pueda empujarnos más allá de los límites de lo que ha sido convencionalmente entendido como la provincia de los artefactos estéticos es una posibilidad que abre el concepto althusseriano de prácticas sociales. La estética entendida como una modalidad de la materia trabajada, en lugar de como un conjunto discreto de objetos, probará estar implicada y operando en otras prácticas distintas de las llamadas “bellas artes”.

El artículo de Althusser “El ‘Piccolo’, Bertolazzi y Brecht (Notas acerca de un teatro materialista)” fue escrito con ocasión de la puesta en escena de una obra de Carlo Bertolazzi, *El Nost Milan*, dirigida por Giorgio Strehler en el *Théâtre des Nations* en julio de 1962. La puesta en escena fue recibida con indignación por los críticos burgueses y Althusser se propuso defenderla, a la par que a la obra, como un logro teatral. Al mismo tiempo, se extendería acerca del concepto de un teatro materialista que esta puesta en escena habría hecho efectivo con brillantez. Su discusión se apoyaba, con suficiente naturalidad, sobre una consideración acerca de Brecht. El artículo, entonces, se divide conceptualmente en dos partes que reproducen el doble foco del concepto althusseriano de arte: su afirmación del carácter simultáneamente ideológico y no-ideológico manifestado por las obras de arte.

La exposición de Althusser insiste en las “dos formas de temporalidad, aparentemente extrañas la una a la otra y, sin embargo, unidas por una relación vivida”²¹, que coexisten en la obra. Estos “tiempos” diferentes son, respectivamente, el de los personajes del lumpen que ocupan el escenario durante las largas escenas que describen la vida popular milanesa, y el de los tres actores trágicos, Nina, su padre y el seductor Togasso. La clave de la interpretación de Althusser

²⁰ Louis Althusser, *Reading Capital*, trad. Ben Brewster, Londres, 1977, pág. 21 [trad. esp.: *Para leer El capital*, trad. Marta Harnecker, Siglo XXI, México, 1990, pág. 26], cursiva en el original.

²¹ Louis Althusser, *For Marx*, op. cit., pág. 135 [trad. esp.: pág. 110].

descansa en su reivindicación de que esta es “una pieza singular por su disociación interna”, ya que “no hay ninguna relación *explícita* entre estos dos tiempos o entre estos dos espacios. Los personajes del tiempo [esto es, el lumpen milanés] parecen extraños a los personajes del relámpago [Nina, su padre, Togasso]: les dejan regularmente el lugar (como si la breve tormenta del drama los echara del escenario), para volver a él en el acto siguiente, con otros rostros, una vez desaparecido ese instante extraño a su ritmo”²². La presentación de estas dos estructuras temporales distintas es consumada con brillantez por el montaje escénico, en particular por “el golpe de genio de Strehler: haber hecho de dos actos uno solo, y representado *con el mismo decorado* dos actos diferentes”²³. El nivel material de la puesta en escena, lo que está presente físicamente en el escenario, refuerza la captación por parte del espectador de la “disociación interna” de la obra. El público “percibe” la co-presencia de las dos temporalidades, los dos mundos diferentes que habitan el mismo espacio, pero que no tienen nada que ver el uno con el otro al nivel de la acción dramática.

Pero esta captación inmediata de los fenómenos del drama no es el límite de la experiencia del público. Althusser argumenta que la acción de la obra



refuerza una conciencia cada vez más aguda de la contradicción entre los dos mundos, y un reconocimiento eventual más allá de las fronteras de los mismos fenómenos (ya que la estructura que el público capta no está presente en ningún lugar del escenario) de las relaciones estructurales entre los dos mundos, de la unidad contradictoria que los une, en una palabra, de la sociedad capitalista dentro de la que Nina va a aventurarse cuando caiga el telón:

Quando Nina franquea la puerta que la separa del día, no sabe todavía qué será de su vida, la que tal vez perderá. Nosotros sabemos al menos que parte hacia el verdadero mundo –que salvo error es el mundo del dinero, pero también aquel que produce la miseria e impone a la miseria incluso su conciencia de “drama”. Marx no decía otra cosa cuando rechazaba la falsa dialéctica de la conciencia, incluso de la popular, para pasar a la experiencia y al estudio de otro mundo: el del capital”²⁴.

Al final de este proceso, como indica la referencia a Marx en el pasaje, el público ha conseguido un cierto conocimiento, no sólo de los personajes y de sus vidas, sino del mundo situado más allá de los límites de la acción de la obra y que la determina en última instancia. Lo que el público reconoce, pero que “en ninguna parte se... puede percibir directamente en la pieza”²⁵ es “la relación interna de los elementos fundamentales de su estructura”²⁶. Pero, la posición del público difiere de la ocupada por el científico (que produce conocimiento por medio de conceptos), ya que su captación es “inconsciente”²⁷. Althusser sugiere que la reacción del público ante la representación a la que atiende, que, al contrario de la acogida de los críticos, fue inequívocamente positiva, implicaba un reconocimiento, si se quiere incipiente, del verdadero objeto de la acción de la obra. La obra de arte, ayudada por el hábil montaje de Strehler, les había permitido “ver”, “percibir” y “sentir” lo que no hubieran podido entender de otro modo: el vínculo entre la tragedia personal de individuos aislados y las condiciones sociales de la pobreza de masas en el modo de producción capitalista. La clara distinción que establece Althusser entre el conocimiento científico de las estructuras del modo de

²² *Ibíd.*, pág. 134 [110], cursiva en el original.

²³ *Ibíd.*, pág. 137 [113], cursiva en el original.

²⁴ *Ibíd.*, págs. 140-1 [115-6].

²⁵ *Ibíd.*, pág. 142 [116].

²⁶ *Ibíd.*, pág. 141 [116].

²⁷ *Ibidem.*



producción capitalista y la captación estética de esas estructuras tal como son presentadas en el fenómeno de la representación teatral se halla en línea con su afirmación categórica en la “Carta sobre el arte” de los diferentes modos en los que el mismo objeto se presenta en el arte y en la ciencia.

A la primera parte de este artículo, que se ha concentrado en el problema empírico de la recepción favorable por parte del público de la puesta en escena de Strehler, le sigue una meditación de Althusser acerca de Brecht y los problemas teóricos planteados por sus obras más importantes. La contraposición de dos temporalidades completamente distintas en la obra de Bertolazzi, “en lo esencial, es igualmente la estructura de piezas como *Madre Coraje* y (sobre todo) *Galileo*”²⁸. Althusser descubre en “la estructura descentrada, asimétrica” de las obras más importantes de Brecht la base para todo teatro materialista, la realización dramática de “ese principio, fundamental para Marx, de que no es posible que ninguna forma de conciencia ideológica contenga en ella misma los medios para salir de sí a través de su propia dialéctica interna, que *en sentido estricto no hay dialéctica de la conciencia*; dialéctica de la conciencia que desemboque en virtud de sus propias contradicciones en la realidad misma; en resumen, que toda ‘fenomenología’ en sentido hegeliano, es imposible ya que la conciencia accede a lo real no por su propio desarrollo interno, sino por el descubrimiento radical de *lo otro de sí*”²⁹. Esta es la motivación para el así llamado “efecto de

distanciamiento” y para la disolución que Brecht realiza de lo que él llamó “teatro clásico”.

Los medios principales para alcanzar esta ruptura respecto de la teoría clásica de la representación, argumenta Althusser, no son ni técnicos ni psicológicos, sino estructurales. La base para el efecto de distanciamiento se sitúa en la estructura poética de la obra misma: “para que una distancia nazca entre el espectador y la pieza, es necesario que, en cierta manera, esta distancia sea producida en el seno de la pieza misma y no sólo en su tratamiento técnico o en la modalidad psicológica de los personajes... En el seno mismo de la pieza, en la dinámica de su estructura interna, es donde esta distancia se produce y representa, a la vez como crítica de las ilusiones de la conciencia y como desapego de sus condiciones reales”³⁰. El efecto estético del teatro brechtiano sólo puede comprenderse desde el punto de vista de la poética (entendida en el sentido canónico establecido por Aristóteles): la ciencia sistemática de la naturaleza de las cosas artificiales. Este hecho se ha visto oscurecido por la vehemencia con la que Brecht denunció el supuesto psicologismo de la exigencia aristotélica de que la tragedia produzca una catarsis de piedad y miedo. Lo que Brecht denomina el efecto de distanciamiento es resultado de una estructura objetiva de cognición que procede de una relación poética realizada en el material de la obra misma. En la medida en que la representación estética es únicamente el logro de esta distancia entre el espectador y la obra de arte (como ha defendido la estética clásica desde Schiller hasta Bullough y Adorno), el efecto de distanciamiento proporcionará un punto de partida para teorizar los conceptos básicos de la ciencia estética. Las estructuras poéticas que son el fundamento de este efecto son las que distinguen la modalidad de los objetos estéticos de las representaciones ideológicas del mundo que constituyen los materiales a partir de los cuales se construyen los objetos estéticos. La “experiencia vivida” es el objeto investigado por la teoría de la ideología; la distancia respecto de la experiencia vivida en las obras de arte que produce en los espectadores un efecto de distanciamiento es el objeto que una estética materialista debe perseguir entender, esto es, el objeto para el que debe producir conceptos.

El formalismo de la estética brechtiana, sin embargo, no marca el límite del análisis de Althusser.

²⁸ *Ibíd.*, pág. 142 [117].

²⁹ *Ibíd.*, pág. 143 [118], cursiva en el original.

³⁰ *Ibíd.*, págs. 146-7 [121].

A su exposición del efecto de distanciamiento como resultado de las estructuras poéticas le sigue una concesión al hecho empírico obvio (reconocido ya antes en la discusión sobre la respuesta del público a *El Nost Milan*) de que los espectadores experimentan de forma variada “proyección, sublimación, etc.”³¹. La obra provoca, con toda certeza, respuestas afectivas en el público. La innovación de Althusser, y su ruptura con la estética clásica de la representación, consiste en argumentar que la base de la identificación y del comportamiento afectivo en el público no es primariamente psicológica, sino social e ideológica:

Antes de identificarse (psicológicamente) con el héroe, la conciencia espectadora se reconoce, en efecto, en el contenido ideológico de la obra, y en las formas propias a ese contenido. Antes de ser la ocasión de una identificación (de sí bajo la especie de Otro), la representación es, fundamentalmente, la ocasión de un reconocimiento cultural e ideológico. Este reconocimiento de sí supone, al principio, una identidad esencial (que hace posibles, en tanto que psicológicos, los procesos psicológicos mismos): identidad que une a los espectadores y a los autores reunidos en un mismo lugar, en una misma tarde. Sí, estamos unidos en primer lugar por esta institución que es la representación, pero unidos más profundamente por los mismos mitos, por los mismos temas que nos gobiernan sin nuestro consentimiento, por la misma ideología espontáneamente vivida³².

La espectadora se reconoce en los personajes del drama en primera instancia porque comparte su ideología; los materiales a partir de los cuales el drama ha sido construido, incluyendo la convención de identificación con el protagonista, garantizan la operación de

este reconocimiento de sí por parte de la espectadora, y de ahí su participación en la acción de la obra³³. Si, como Althusser dice en otro lugar, “la ideología interpela a los individuos como sujetos”³⁴, entonces los individuos que llenan el teatro devienen los sujetos de la representación dramática al responder a la llamada que la ideología de la obra, sus personajes, sus emociones, las acciones que llevan a cabo y que sufren, les envía. Esta ideología espontánea de la representación dramática y las ideologías específicas que constituyen las obras de arte particulares producen conjuntamente el sujeto del espectáculo dramático.

Formulada de esta manera, nada distinguiría la estética brechtiana del teatro clásico contra el que Brecht se posicionó vivamente y de continuo. Althusser prosigue sugiriendo, sin embargo, una dimensión ulterior del drama brechtiano que excede el concepto tradicional de la condición del espectador como identificación simple y que sitúa la especificidad de su efecto estético en el poder transformador de la acción dramática. Lejos de permanecer dentro del universo ideológico de los personajes y su mundo, el público que asiste a una obra de Brecht es empujado hacia un nuevo terreno ideológico. Si la premisa inicial de la obra descansa sobre el auto-reconocimiento de la posición de la espectadora dentro del mundo de la obra, su resultado último, que es un efecto de su estructura dramática, es producir un nuevo sujeto que ya no es el sujeto del espectáculo dramático:

La obra misma es la conciencia del espectador: por esta razón esencial, el espectador no tiene otra conciencia que el contenido que lo une por adelantado a la obra: el nuevo resultado que la obra produce a partir de ese

³¹ *Ibíd.*, págs. 148-9 [123].

³² *Ibíd.*, págs. 149-50 [124].

³³ Althusser entiende perfectamente que es posible, con ocasión de circunstancias específicas y bajo ellas, rechazar la llamada de tal o cual ideología particular. La meta de la ideología es hacer que los sujetos “actúen por sí mismos”, pero los mecanismos de la interpelación ideológica están atravesados constantemente por fuerzas e influidos por condiciones que no tienen por qué concertar con la ideología: “en el mundo teatral, como de modo más general en el mundo estético, la ideología no deja nunca, por esencia, de ser el lugar de una discusión y de un combate donde resuenan, sorda o brutalmente, el ruido y las sacudidas de las luchas políticas y sociales de la humanidad” (*Ibíd.*, pág. 149 [123]). Si no se introduce esta noción del poder contingente de cualquier ideología específica para interpelar a los sujetos con éxito, no es posible dar cuenta de las respuestas diferentes que el público y los críticos dieron a la puesta en escena de *El Nost Milan*. El fallo de apreciación estética que se dio entre los críticos, su incapacidad para “percibir” lo que está “ahí” ante sus ojos se explica en términos ideológicos, esto es, su ideología particular, lo que les determina como los críticos de teatro burgués que son, les impide reconocer la estructura de la obra. Los críticos están en una posición muy parecida con respecto a la obra a la que se encontraban Smith, Ricardo y otros cuando se enfrentaron con el misterio de la producción de valor en el capitalismo (véase el pasaje citado anteriormente: nota 20). El público, que vio las cosas de modo diferente según Althusser, se hallaba camino de alcanzar un conocimiento de los fenómenos presentados en la obra comparable a lo que Marx consiguió en su exposición científica del modo de producción capitalista; habían “oído los silencios” en el discurso de la obra. El análisis que Althusser realiza de la puesta en escena de Strehler, junto con su elaboración de los problemas teóricos que plantea cuando se la considera a la luz de las obras más importantes de Brecht, impulsa este reconocimiento unos pasos más adelante hacia la producción del corte epistemológico requerido que permitirá el surgimiento de la ciencia materialista del arte.

³⁴ Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses”, op. cit., pág. 170 [111].

reconocimiento de sí del cual es la figura y la presencia... La obra es sin duda la evolución, la producción de una nueva conciencia en el espectador: inacabada, como toda conciencia, pero movida por este inacabamiento mismo, esta distancia conquistada, esta obra inagotable de la crítica en acción; la pieza es, sin duda, la producción de un nuevo espectador, ese actor que comienza cuando termina el espectáculo, que no comienza sino para terminarlo, pero en la vida³⁵.

Según la explicación que ofrece Althusser, el poder ideológico del drama brechtiano reside precisamente en su toma de distancia estética respecto de las ideologías existentes, su producción de una disonancia entre los materiales ideológicos y el desarrollo por el que atraviesan esos materiales en la acción de la obra. Una obra de Brecht es un producto determinado de ideología, pero es, además, la producción de una nueva ideología. Su eficacia ideológica procede precisamente de la especificidad de su presentación estética. La dimensión estética de una obra de arte es el medio por el que ésta interpela a los individuos como sujetos, la base de su “relación bastante particular y específica con la ideología”³⁶.

Resumamos las notas fundamentales del concepto althusseriano de arte que hemos podido reunir hasta el momento. Primero, la comprensión de la especificidad de la estética por parte de Althusser depende de la relación entre arte e ideología. Como hemos visto, estas relaciones son ambiguas, admiten diferentes explicaciones dependiendo del momento en el que nos encontramos con la obra de arte y del nivel de especificidad en el que la consideramos. Tanto la ideología como el arte presentan la “experiencia vivida” de una formación social particular en un determinado momento de la historia, aunque de distintas maneras. El modo de presentación en el arte es perceptual o fenoménico: en él vemos o sentimos la experiencia vivida de la ideología. La ideología aparece, entonces, en la presentación estética, pero con una distancia. La presentación de la ideología en el arte sitúa al lector o al espectador, durante ese momento y dentro del contexto de los materiales ideológicos de la obra, fuera de la ideología o ideologías particulares que son presentadas. La obra de arte permite así el reconocimiento de la ideología y pone al lector o espectador en camino hacia la comprensión de su naturaleza, ámbito y procedencia. Este camino culmina en el conocimiento científico, la explica-

ción por medio de conceptos de la experiencia vivida de la ideología. El arte mismo a su vez puede ser descrito por la ciencia. La estética sería aquella disciplina que nos da a conocer el arte por medio de conceptos. La ciencia althusseriana del arte comienza ofreciendo el concepto correspondiente al fenómeno del efecto de distanciamiento, en tanto que ese efecto es el que distingue lo puramente ideológico respecto de lo estético. (La ideología no distancia a los sujetos, sino que, al revés, precisamente los interpela.) Pero el efecto de distanciamiento puede además servir como un medio para la interpelación ideológica, de modo que puede decirse por tanto que la obra de arte funciona de dos maneras diferentes: como una puesta a distancia de unos materiales ideológicos y como la producción de una nueva ideología. Y aquí de nuevo el arte resulta ser un objeto que puede ser investigado por una ciencia —o por dos, ya que tanto la ciencia del arte como la teoría de la ideología podrían implicarse en la investigación del fenómeno estético a este nivel.

Nos hemos desplazado al ámbito de otra distinción que es tan decisiva como la que se establece entre ideología y arte: la distinción entre arte y ciencia. A un nivel, el arte y la ciencia presentan el mismo objeto —esto es, “la experiencia vivida”. Podemos comparar débilmente la presentación de objetos reales que lleva a cabo el arte con la descripción que de ellos hace la ciencia diciendo que, en cierto sentido, tanto la presentación estética de objetos reales como su presentación científica producen conocimiento —con la condición de señalar que el



³⁵ Louis Althusser, *For Marx*, op. cit., págs. 150-1 [124-5].

³⁶ Louis Althusser, “A Letter on Art in Reply to André Daspre”, op. cit., pág. 221.

término “conocimiento” significa cosas diferentes en la presentación estética y en la ciencia. A un segundo nivel, el de la estética considerada como una disciplina teórica, el arte es el objeto real que es investigado por la ciencia particular que le corresponde. Este es el límite de nuestra exposición de Althusser hasta este punto.

Si avanzamos nuestra investigación un paso más, sin embargo, nos desplazamos al nivel ocupado por lo que Althusser llamó en algún momento “Teoría” e identificó con la actividad tradicional de la filosofía marxista: esto es, con el materialismo dialéctico. Somos conscientes por supuesto del abandono de este nivel por parte del programa de investigación althusseriano, de la auto-crítica que realiza Althusser al teoricismo que ostensiblemente representa, en breve, del consenso acerca de que la empresa de la Teoría es tanto políticamente sospechosa como poco sólida metodológicamente. Pero quizás por una vez debamos desviarnos de la letra aparente del texto althusseriano. Debemos retomar no donde él lo abandonó, sino en otro lugar o en otros lugares donde su proyecto habla de maneras que ni la Teoría ni la lucha de clases ideológica permitirían hablar. Debemos, en breve, reabrir la investigación althusseriana acerca del modo de producción de los conocimientos, pero debemos hacerlo en un terreno diferente de aquel en el que él llevo a cabo sus estudios en torno a esta cuestión. Proceder así, creemos, es seguir el ejemplo que ha ofrecido su propio proyecto³⁷.

Es evidente que Althusser escribió el artículo “Cremonini, pintor de lo abstracto” con ocasión de la calificación de “expresionismo” que recibió la obra del pintor. Althusser comienza afirmando lo que intentará demostrar en el resto del artículo: que las categorías tradicionales de la estética, sobre todo las de placer y displa-

cer, que han proporcionado las bases para establecer la validez de los juicios del gusto desde el siglo XVIII, son enteramente inadecuadas para comprender el proyecto y los logros de la obra de Cremonini. Las pinturas de Cremonini no representan objetos que pudieran provocar sentimientos de placer y juicios acerca de su belleza —o, por el contrario, disgusto y el juicio de que son feas. Las pinturas de Cremonini no son susceptibles de tales descripciones, no se pretende que provoquen esos sentimientos, porque describen relaciones:

Cremonini “pinta” las relaciones que unen a los objetos, los lugares y los tiempos. Cremonini es un *pintor de la abstracción*. No un pintor abstracto, que “pintara” una posibilidad pura, ausente, en una nueva forma y materia, sino un pintor de lo *abstracto* real, que “pinta”, en un sentido que tenemos que definir, relaciones reales (en tanto que las relaciones son necesariamente *abstractas*) entre los “hombres” y sus “cosas”; o mejor, por dar al término su sentido más fuerte, entre las “cosas” y sus “hombres”³⁸.



³⁷ Nos referimos al siguiente pasaje casi al comienzo de “Sobre la dialéctica materialista”: “Toda práctica técnica utiliza, entre sus medios, conocimientos que intervienen como procedimientos: sea conocimientos tomados prestados del exterior, a las ciencias existentes; sea “conocimientos” que la práctica técnica produce ella misma, para realizar su fin. En todos los casos la relación entre la técnica y el conocimiento es una relación *exterior*, no reflexiva, radicalmente diferente de la relación interior, reflexiva, existente entre la ciencia y sus conocimientos. Es esta exterioridad lo que funda la tesis de Lenin acerca de la necesidad de importar la teoría marxista en la práctica política espontánea de la clase obrera. Abandonada a sí misma, una práctica (técnica) espontánea produce solamente la “teoría” que necesita, como forma de producir el fin que se le ha asignado: esta “teoría” no es nunca más que la reflexión de este fin, no criticado, no conocido, sobre los medios de realización, es decir, un subproducto del reflejo del fin de la práctica técnica sobre estos medios. Una “teoría” que no pone en cuestión el fin del cual es un subproducto permanece prisionera de este fin y de las “realidades” que lo han impuesto como fin” (Louis Althusser, *For Marx*, op. cit., pág. 171 [140], cursiva en el original). Que nosotros mismos nos veamos movidos a “importar” conocimientos desde una práctica teórica “externa” a la filosofía en la que la noción misma de teoría es ya sospechosa en la ideología dominante del campo, indica tanto la persistencia de la problemática ideológica de la estética como su debilidad cuando se la confronta con prácticas teóricas de campos más avanzados. La resistencia a la teoría en las disciplinas filológicas e histórica es un signo seguro de la inminencia de su crisis ideológica.

³⁸ Louis Althusser, “Cremonini, Painter of the Abstract”, en *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trad. Ben Brewster, New York, 1971, pág. 230, cursiva en el original (trad. esp.: “El pintor de lo abstracto”, en Louis Althusser y otros, *Para una crítica del fetichismo literario*, selección e introducción Juan M. Azpitarte Almagro, Akal, Madrid, 1975).



Cremonini no es el artista ideal de Kant, no es un artista de arabescos ornamentales; sus pinturas tienen un contenido determinado. Pero, ese contenido no tiene nada que ver con los “objetos” que aparecen en sus lienzos. Cremonini representa los objetos virtuales que son los productos de formas fenoménicas yuxtapuestas dentro de la obra de arte –y, como vamos a ver en un momento, entre las diferentes obras de la completa *oeuvre* de Cremonini. Las pinturas de Cremonini representan lo real, pero de una manera que impide captarlas en una intuición. Sus pinturas no son representaciones estéticas en el sentido tradicional del término. Esto explica que no fueran entendidas por los críticos de arte convencionales.

La exposición que realiza Althusser de las obras de Cremonini comienza con su historia, esto es, con el desarrollo del proyecto artístico de Cremonini como puede ser reconstruido a partir de la genealogía de sus pinturas. Althusser afirma que las pinturas fueron construidas desde el interior de un proyecto ideológico que se hace evidente en la serie de temas que elige el pintor: lo geológico, lo vegetal, lo animal y, finalmente, lo humano. La ideología humanista de la historia, el orden ascendente de complejidad en la historia de las cosas, demarcó el espacio en el que el proyecto de Cremonini pudo emerger. En otros términos, la ideología humanista de la historia ofreció a Cremonini la *problemática* para su arte. El proyecto, sin embargo, se convierte en algo totalmente diferente en su resultado. Cremonini pudo haber pretendido que

su serie mostrara similitudes de forma entre los cuatro órdenes, y que de ese modo pudieran ser integrados en un esquema teleológico del surgimiento de la conciencia desde la facticidad bruta de la naturaleza –que pudieran, en suma, presentar *La fenomenología del espíritu* en pintura. Pero lo que surgió en esas mismas pinturas fue la “lógica bastante distinta... de las *diferencias* que Cremonini había ‘pintado’ constantemente, destacando entre todas ellas *la diferencia respecto de este proyecto ideológico del descenso de las formas*”³⁹. Como Althusser prosigue remarcando, la significación completa de esta desviación respecto del proyecto ideológico que había motivado la serie se hace evidente en el estadio final de la obra de Cremonini hasta la fecha: sus pinturas de seres humanos y, más en particular, en su representación de “*las relaciones entre los hombres*”⁴⁰.

Las pinturas más recientes están dominadas por dos sistemas figurales opuestos. Por un lado, están los espejos, esas formas circulares que son, simultáneamente, los medios a través de los que pone en relación las figuras humanas de los retratos con los objetos no humanos y el signo de esa relación: “Los círculos de los espejos “representan” el hecho de que los objetos y sus formas, aunque relacionados entre sí, se relacionan sólo porque giran en el mismo círculo, porque están sometidos a la misma ley, que ahora ‘visiblemente’ domina las relaciones entre los objetos y sus hombres”⁴¹. Los espejos representan “el círculo de la existencia *ideológica*”⁴². Oblicuo a los espejos y yuxtapuesto contra su circularidad, se levanta otro conjunto de formas que Althusser identifica como las “*altas líneas verticales*”. De ellas afirma que hacen que “el *peso de la materia*”⁴³ se enfrente a las vidas humanas. El secreto de las pinturas de Cremonini reside en la representación de estos dos temas contradictorios, que ya no son objetos en el sentido de que no pueden identificarse como cosas en el mundo. Los espejos no están ahí con el fin de representar espejos, sino para representar el proceso especular de la representación ideológica; las formas verticales que aparecen como puertas, ventanas, divisiones y muros descomponen la superficie de la pintura y sugieren que ahí persiste una instancia determinante última que no puede ser dominada por las representaciones especulares del reflejo ideológico. De este conflicto entre lo ideológico

³⁹ *Ibid.*, págs. 233-4, cursivas en el original.

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 234, cursiva en el original.

⁴¹ *Ibid.*, pág. 235.

⁴² *Ibid.*, pág. 236, cursiva en el original.

⁴³ *Ibid.*, pág. 235, cursivas en el original.

y lo material surge la proyección de una “ausencia determinada”⁴⁴, la estructura de relaciones que une a los hombres con la materia. Las pinturas de Cremonini son los trazos visibles de esta estructura, la manifestación fenoménica de sus efectos.

A estas alturas debería estar claro que el itinerario que Althusser ha seguido en su interpretación de las pinturas de Cremonini no es en absoluto exclusivo para este tema. El aparato conceptual desplegado en el análisis de los objetos estéticos, incluso la terminología misma usada ocasionalmente (determinado en última instancia, visible en sus efectos), fue desarrollado previamente por Althusser para describir un objeto muy diferente: a saber, la teoría marxista de la sociedad tal y como se presenta tácitamente en los textos maduros de Marx. Incluso se puede ver que la explicación genealógica del recorrido de Cremonini se ajusta a un esquema familiar en el pensamiento althusseriano: el surgimiento de una problemática científica a partir de una problemática ideológica que constituye su prehistoria. El “corte” en la obra de Cremonini se produce obviamente con su giro hacia lo humano. Las obras “científicas” maduras emergen con su representación de lo abstracto, carente de todo contenido naturalista (esto es, ideológico). El signo evidente de esta emergencia de la abstracción en las estructuras de su pintura puede verse en la deformación de los rostros humanos en su obra más reciente:

Los rostros humanos de Cremonini no son expresionistas, ya que se caracterizan no por la deformidad, sino por la *deformación*, su deformación es únicamente una ausencia determinada de forma, una “representación” de su anonimato, y es este anonimato el que constituye la cancelación efectiva de las categorías de la ideología humanista... Si estos rostros son “inexpresivos”, en tanto que no han sido individualizados en la forma ideológica de sujetos identificables, es porque no son la expresión de sus “almas”, sino la expresión, si se quiere (aunque este término es inadecuado, sería mejor decir su *efecto estructural*), de una ausencia, visible en ellos, la ausencia de las relaciones estructurales que gobiernan su mundo, sus gestos e incluso su experiencia de libertad.

Todo el “hombre” está presente ciertamente en la obra de Cremonini, pero precisamente porque *no está ahí*,

porque su ausencia doble (positiva, negativa) es su existencia misma. Esta es la razón por la que su pintura es profundamente antihumanista y materialista⁴⁵.

Efectivamente, Cremonini ha reproducido el corte epistemológico que previamente había alcanzado Marx para el concepto materialista de historia. Cremonini ha reabierto la exploración de este continente, pero por un punto de entrada que no es la economía. Althusser es perfectamente explícito acerca de esta comparación entre los “conocimientos” producidos por estas dos prácticas, distintas en todo lo demás:

No nos podemos “reconocer” [*reconnaître*] (ideológicamente) en estas pinturas. Y es porque no podemos reconocernos [*reconnaître*] en ellas que podemos, en la forma específica que proporciona el arte, aquí la pintura, *conocernos* [*connaître*] en ellas... Cremonini, de este modo, prosigue la vía que fue abierta para los hombres por los grandes pensadores revolucionarios... que comprendieron que la libertad de los hombres pasa, no por la complacencia de su *reconocimiento* [*reconnaissance*] ideológico, sino por el *conocimiento* [*connaissance*] de las leyes de su servidumbre, y que la “realización” de su individualidad concreta pasa por el análisis y el dominio de las relaciones abstractas que los gobiernan. A su modo, a su nivel, con sus medios propios, y en el elemento no de la filosofía o de la ciencia, sino de la pintura, Cremonini ha tomado el mismo camino⁴⁶.

Si lo que distingue al discurso científico es que representa el mundo por medio de conceptos, entonces, a través de abstracciones pictóricas, Cremonini ha dado representación fenoménica a los conceptos de la ciencia. Sus pinturas presentan un medio para producir conocimiento acerca del mundo. Quizás, más incluso que los dramas de Brecht o las novelas de Balzac (por citar sólo los dos ejemplos famosos que en la tradición marxista han sido juzgados como arte que trasciende los límites de su determinación ideológica inmediata), el arte de Cremonini no debe ser “incluido entre las ideologías”. Sean cuales sean las posibilidades para la apropiación ideológica que continúan amenazando el rigor epistemológico de la práctica estética (Althusser es enteramente lúcido en este punto⁴⁷), no son más

⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 236, cursiva en el original.

⁴⁵ *Ibíd.*, pág. 238-9; cursivas en el original.

⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 240-1, cursiva en el original. El texto francés del artículo de Althusser que apareció originalmente en *Démocratie Nouvelle* (1966), se puede encontrar también en *Leonardo Cremonini. Mostra antológica 1953-1969* (Bologna, sin fecha), págs. 36-42; el pasaje citado aparece en la página 41.

⁴⁷ Véase *ibíd.*, págs. 241-2.



peligrosas, o en principio más frecuentes, en el arte que en la ciencia. El pésimo arte del *Proletkult* efectúa un proyecto ideológico similar al del ideal místico de la ciencia proletaria. El objetivo de la obra teórica de Althusser consiste en desterrar ambos del discurso del materialismo histórico.

Nuestra exposición de la teoría althusseriana del arte ha alcanzado un punto peculiar, tanto más en cuanto que la trayectoria del recorrido del propio Althusser fue justamente en la dirección contraria a la que hemos seguido aquí. Habiendo defendido incondicionalmente en sus obras tempranas la independencia de la práctica teórica de la determinación política o ideológica inmediata, Althusser tendió de forma creciente en sus trabajos posteriores a 1968 a dar base y a reconocer tanto la posición irreductiblemente política e ideológica de la filosofía (la lucha de clases llevada adelante al nivel de la teoría), como la posibilidad de que los cortes epistemológicos que inauguraron las diversas ciencias empíricas fueran quizás más vulnerables a un retroceso ideológico de lo que había creído anteriormente. Nuestro propio itinerario parecería haber revertido esta trayectoria, reproduciendo el mismo “teoricismo” que Althusser fuera el primero en reconocer en sus escritos tempranos y denunciar. So-

bre todo, Althusser llegaría a desconfiar en extremo del método de producción de conocimiento en las ciencias históricas que él mismo había presentado en *Para leer El capital*. Ese texto en particular parece ser el más desolado por lo que Alex Callinicos llamó una vez el “*blues epistemológico*” de Althusser.

No podemos pretender, en una obra que, por mucho que deba a Althusser y por muy a menudo que haya hecho uso de su terminología, no es de ninguna manera una exposición ni una evaluación acabadas de su obra, resolver completamente los problemas que la hipostatización althusseriana de la práctica teórica y su relación con la práctica artística parecen plantear. Debemos contentarnos aquí simplemente con sugerir el momento de la articulación posible en el *corpus* althusseriano entre la representación estética y la producción de conocimiento científico, y con proyectar desde ese momento algunas de las consecuencias para una investigación materialista dentro de la historia de la producción estética. Las implicaciones, igualmente importantes, que esta área de dificultad presenta para la filosofía de la ciencia tendrán que dejarse para otra ocasión y para otros estudios distintos del actual, que sólo ha apuntado a una clarificación preliminar de los términos en las relaciones entre la estética y la ideología. Si esto se lograra, habríamos liquidado efectivamente la cuenta con la antigua conciencia filosófica del materialismo histórico.

A estas alturas, no se requiere ninguna justificación particular para afirmar que la contribución más importante de Althusser a la teoría marxista gira en torno al concepto de causalidad estructural. Ha sido suficientemente ensalzado y vilipendiado por este motivo como para hacer superfluo cualquier otro elogio o censura⁴⁸. El mismo Althusser no se hacía ilusiones de ningún tipo acerca de lo decisivo de este concepto para su presentación de Marx. Cerca del final de su contribución a *Para leer El capital*, identifica el problema metodológico central que funda la teoría científica de la historia de Marx y marca un corte definitivo con la problemática de la economía política clásica: la realización práctica que hizo posible la escritura de *El capital* fue “*la determinación de los elementos de una estructura y las relaciones estructurales entre estos elementos y todos los efectos de*

⁴⁸ Véase, entre otros, E. P. Thompson, *The Poverty of Theory and Other Essays*, Nueva York, 1978 (*Miseria de la teoría*, trad. Joaquim Sempere, Crítica, Barcelona, 1981); André Glucksmann, “A Ventriloquist Structuralism”, en *Western Marxism: A Critical Reader*, ed. New Left Review, Londres, 1977, págs. 302-8 (*Althusser: un estructuralismo ventrílocuo*, Anagrama, Barcelona, 1971) y Alex Callinicos, *Is There Future for Marxism?*, Atlantic Highlands, 1982, págs. 121-2, para el punto de vista negativo. Y Erik Olin Wright, *Class, Crisis and the State*, Londres, 1978, págs. 12-26 (*Clase, crisis y estado*, trad. Alberto Jiménez, Siglo XXI, Madrid, 1983), Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, Ithaca, 1981, pág. 23-58 (*Documentos de cultura, documentos de barbarie*, trad. Tomás Segovia, Visor, Madrid, 1989), y Gregory Elliot, “Louis Althusser and the Politics of Theory”, págs. 157-65, para los planteamientos favorables.



estas relaciones, por la eficacia de esa estructura”⁴⁹. La base para “la inmensa revolución teórica de Marx” no es nombrada ni definida rigurosamente en todo su *corpus* existente, pero opera de todas formas como marco conceptual para los análisis científicos y empíricos del modo de producción capitalista que, según la explicación de Althusser, siguen siendo el avance más importante de Marx para la fundación del materialismo histórico. El proyecto de Althusser, una vez reconocida la existencia del concepto en Marx, es darle un nombre, causalidad estructural, y continuar elaborando su pertinencia para la teoría marxista de la historia. La exposición de la causalidad estructural (y su distinción de la causalidad lineal y expresiva) es suficientemente familiar como para que no la tratemos por entero aquí. El mismo Althusser llama la atención sobre su intento previo de pensar este concepto a través de la noción de sobredeterminación⁵⁰. En este contexto, sin embargo, está ansioso por darle una procedencia de alguna manera diferente, no desvinculada de la problemática del psicoanálisis a la que había apelado anteriormente, pero situada no obstante de modo diferente en el dominio de los sistemas epistemológicos posibles. El juicio sumario de Althusser es el siguiente “[La innovación epistemológica de Marx] se puede resumir por entero en el con-

cepto de la *Darstellung*, el concepto epistemológico-clave de toda la teoría marxista del valor, y que precisamente tiene por objeto designar este modo de *presencia* de la estructura en sus *efectos*, por tanto la propia causalidad estructural”⁵¹.

En la traducción inglesa de este texto⁵², y en la edición de 1968 de *Lire le Capital* en la que se basa, la identificación de la *Darstellung* como el concepto clave de la epistemología de Marx es tratada muy ligeramente y es seguida por la precisión de la expresión “inmanente en sus efectos”⁵³. Pero en la edición original publicada en 1965, al pasaje que acabamos de citar le siguen dos largos párrafos en los que la *Darstellung* se explica y elabora. La eliminación de estos párrafos (sea cual sea la razón que Althusser tuviera para hacerlo) oscurece no sólo la procedencia del concepto (que en la versión de 1968 da como referencia únicamente al psicoanálisis en una nota a pie de página en la que cita un artículo de Jacques-Alain Miller sobre Lacan), sino además el dominio teórico que establece para el materialismo histórico. Este dominio, que es sin duda el de lo social, se asienta sin embargo sobre un conjunto de conceptos, una problemática, que no es exclusivamente política o económica. Es el dominio de la estética como categoría epistemológica general que, como quizás fuera Kant el primero en reconocer, salva la brecha que se abre entre los preceptos del ser práctico y los principios de la inteligencia racional. Que Althusser apelara justamente a esta problemática en este punto de su argumento difícilmente puede ser fortuito.

El valor y la fuerza del pasaje eliminado residen en que da una descripción exacta del modo de existencia de la estructura. Algunas páginas más adelante, Althusser apelará una vez más al concepto de *Darstellung*. En un pasaje que no fue alterado entre 1965 y 1968, trae a colación la figura de la representación teatral, la puesta en escena (*mise en scène*), para explicar la inmanencia de la estructura en sus efectos⁵⁴. En 1965 había remitido en una nota al lector a su artículo sobre Bertolazzi y Brecht, y a la expresión allí empleada para indicar la “estructura latente” que gobierna, en su ausencia, la acción del drama de Bertolazzi: las dos temporalidades que existen simultáneamente en la presentación sin afectarse directamente la una a la otra y que estaban

⁴⁹ Louis Althusser, *Reading Capital*, op. cit., pág. 186 [201], cursiva en el original.

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 188 [203].

⁵¹ *Ibidem*, cursivas en el original.

⁵² En la española ocurre lo mismo (N. del T.)

⁵³ *Ibid.*, págs. 188-9 [203-4].

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 193 [208].

unidas por lo que Althusser llamó “dialéctica entre bastidores”⁵⁵. La metáfora teatral, que es sin duda provocativa al intercalar la epistemología de Marx con el discurso de la poética, no captura, sin embargo, toda la complejidad epistemológica puesta de relieve por el comentario de Althusser sobre la *Darstellung*. Ya que el énfasis en la metáfora del drama recae sobre la relación entre la estructura poética y las acciones de los actores que están “sujetos a las restricciones de un texto y de papeles de los cuales no pueden ser los autores, ya que, por esencia, es un teatro sin autor”⁵⁶. La metáfora glosa la vieja afirmación de Althusser de que los seres humanos son, desde el punto de vista de la ciencia histórica, portadores de estructuras que determinan los límites de su poder de actuar como agentes de la historia. Construido de esta forma, el texto o guión de la historia (la estructura ausente que nunca deja de actuar sobre los agentes humanos cuyos roles determina) está, como si dijéramos, escrito ya por anticipado y se impone, por definición, sobre los actores desde fuera del teatro. No importa que no se pueda imputar a nadie (Dios, el Espíritu del Mundo, la Razón, las leyes de hierro de la economía) el haber escrito el guión; su existencia anterior a la actuación es el presupuesto necesario de la metáfora dramática. A los actores no se les permitirá improvisar sus papeles. Es fácil ver por qué voluntaristas como Edward Thompson y Norman Geras encontrarían este escenario ofensivo.

Menos ofensiva, quizás, es la primera y más extensa exposición que realiza Althusser del concepto de *Darstellung* donde hace plena justicia a la inmanencia de la estructura en sus efectos y así remueve en gran parte el estigma de determinismo que ha marcado los escritos de Althusser desde el principio y ha permitido, por muy injusto que sea, que fueran consignados en el mausoleo de la ideología estalinista. El comentario se desarrolla como sigue:

“*Darstellung*” significa en alemán, entre otras cosas, *representación teatral*, pero la figura de la representación teatral se adhiere inmediatamente al sentido expresado por la palabra, que significa “presentación”, “exhi-

bición” y, en su raíz más profunda, “posición de presencia”, presencia ofrecida y visible. Con el fin de expresar su matiz específico, puede ser instructivo oponer la “*Darstellung*” a la “*Vorstellung*”. En la *Vorstellung*, se tiene ciertamente una posición, pero que se presenta *delante*, lo que supone que hay algo que permanece *detrás* de esta pre-posición, algo que es *representado* por aquello que es puesto delante, [representado] por su emisario: la *Vorstellung*. En la *Darstellung*, por el contrario, *no hay nada detrás*: la cosa misma está ahí, “*da*”, presentada [*offerte*] en la posición de presencia. Todo el texto de una obra está entonces ahí, presentado [*offert*] en la presencia de la representación (la *Darstellung*). Pero la presencia de la obra completa no se agota en la inmediatez de los gestos o las palabras del personaje: “sabemos” que es la presencia de un todo completo que habita cada momento y cada personaje, y todas las relaciones entre los personajes que se dan en su presencia personal. Sólo, sin embargo, *en el todo* puede captarse como la presencia del todo, como la estructura latente del todo, y en cada elemento y en cada papel únicamente puede intuirse [*pressentie*]⁵⁷.

Desde el punto de vista de la presentación estética, el texto de la historia no está escrito por anticipado. Mientras que la metáfora de la representación teatral puede conducirnos durante una cierta distancia hacia la comprensión de la inmanencia de la estructura en sus efectos, y puede, en efecto, proporcionar un modelo útil para la investigación disciplinada de la naturaleza de los artefactos literarios que llamamos poética⁵⁸, acaba finalmente por no ajustarse a la posibilidad de cambiar el guión de la historia que continúa siendo el objetivo último del socialismo revolucionario. Para otra lectura del modelo de la *Darstellung*, no hay nada fuera del texto de la historia, nada antes o detrás o debajo de su estructura presentacional que pudiera, si ahondáramos a suficiente profundidad, dejarnos participar del secreto. En la teoría del materialismo histórico, el *fort* es siempre ya *da*⁵⁹.

Kant propuso como manera distintiva de construir juicios estéticos la subsunción de lo particular bajo lo universal cuando sólo es dado lo particular y lo universal es aquello que debe ser descubierto. Dejando a un

⁵⁵ Louis Althusser, et al., *Lire le Capital*, t. II, París, 1965, pág. 171.

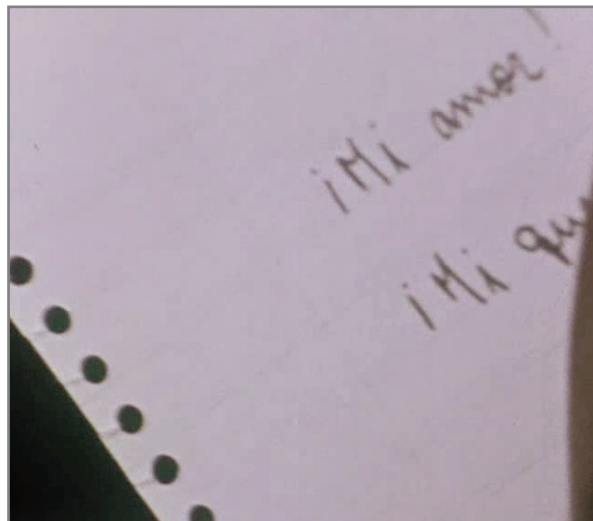
⁵⁶ Louis Althusser, *Reading Capital*, op. cit., pág. 193 [208], cursiva en el original.

⁵⁷ Louis Althusser, et al., *Lire le Capital*, op. cit., pág. 170, cursivas en el original.

⁵⁸ Véase, por ejemplo, Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*, Londres, 1976, págs. 64-76.

⁵⁹ Nuestra exposición de la *Darstellung* difiere así de las explicaciones de Glucksmann y Callinicos (en las obras citadas). La acusación que este último realiza contra un supuesto “ideologismo” de Althusser está fatalmente comprometida con su conceptualización de la *Darstellung*, que no registra los dos sentidos distintos del término que aclara el pasaje que hemos citado del texto de *Para leer* El capital de 1965. Una exposición más fructífera de la *Darstellung*, que atiende adecuadamente al significado teórico del concepto en relación con la *Vorstellung*, puede encontrarse en la discusión de Andrezej Warminski acerca del modo en que funcionan estos dos términos en los textos de Hegel; véase su “Pre-positional By-play”, *Glyph*, 3, 1978, págs. 105-6.

lado los discutibles usos que el mismo Kant hizo de este principio en su propia concepción de cómo la ciencia empírica debe proceder, podemos no obstante reconocer el modo en que Althusser supone justamente este tipo de juicio reflexivo al hacer descansar su epistemología en la aprehensión de la estructura en su inmanencia. La ciencia marxista/althusseriana de la historia de las formaciones sociales no es lógico-deductiva, sino empírico-abductiva⁶⁰. Procede menos a la manera de una máquina programada que como un ser organizado enfrentado continuamente con situaciones ambientales inéditas. Sus conclusiones son siempre sólo provisionales, sus hipótesis siempre abiertas a revisión. Su lema es el siguiente: “así como no hay producción en general, tampoco hay historia en general, sólo estructuras específicas de historicidad...”⁶¹. Decir que los todos tendenciales que la ciencia histórica construye (modos de producción) son categorías regulativas para las que no hay equivalentes precisos que sean observables en la realidad no es un impedimento para el progreso continuado de la ciencia, del mismo modo que, para la gramática generativa, tampoco lo es el hecho de que no pueda observarse en ningún lugar un hablante nativo de cualquier lenguaje natural que sea idealmente competente. No puede decirse que, dado que los datos indican que nunca ha habido una realización pura de una formación social capitalista (ni siquiera Holanda en el siglo XVII), por tanto el capitalismo no existe. Tampoco está claro en el estado presente de la investigación empírica si a largo plazo la tasa de ganancia tiende a caer o no. Determinar tal cosa exigiría, como señaló alguna vez Ernest Mandel, una considerable ampliación de las bases de datos disponibles que incluiría los registros financieros de las empresas transnacionales cuyas tasas de beneficio reales siguen siendo un secreto bien guardado. ¡Al menos sabemos que los capitalistas existen!⁶²



Por arriesgar algunas conclusiones provisionales de nuestra propia cosecha. Si la estructura es realmente inmanente en sus efectos, si puede “intuirse en cada elemento y en cada papel”, no tenemos razón para suponer que las investigaciones de las obras de arte, o de las ideologías históricas, o de cualquier otro fenómeno empíricamente presente no proporcionará considerable agudeza en la comprensión de las estructuras de una formación social determinada o de una época particular. La ciencia marxista asienta sus premisas sobre la hipótesis de que en última instancia es la economía la que determina la estructura, pero, como Althusser nos recuerda, “ni en el primer instante ni en el último, suena jamás la hora solitaria de la ‘última instancia’”⁶³. Nada en el programa althusseriano para la investigación histórica podría descartar la construcción provisional de un modelo para una sociedad dada en un periodo particular a partir de la evidencia de sus artefactos culturales. No es que los artefactos mismos vaya a revelar inmediatamente la

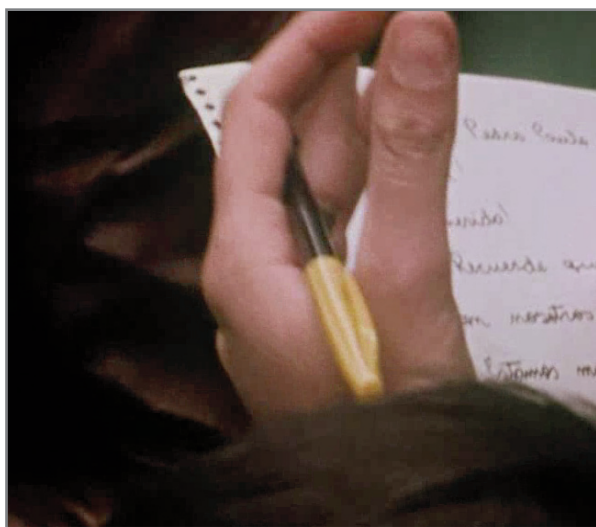
⁶⁰ La lectura de Althusser que proponemos aquí es, por tanto, diametralmente opuesta al uso que se ha hecho de su obra en las explicaciones sociológicas habituales de la relación entre la formación de la teoría y la investigación de los fenómenos empíricos; cf. Wright, *Class, Crisis and State*, op. cit., págs. 25-6.

⁶¹ Louis Althusser, *Reading Capital*, op. cit., pág. 108 [119].

⁶² Nos apresuramos a añadir que el funcionamiento de una ley estructural no depende de la confirmación empírica; una ley puede persistir sin ser confirmada por los datos disponibles indefinidamente y, sin embargo, ser todavía activa. Los efectos de la ley serán siempre visibles, por supuesto, aunque no necesariamente en una forma que apunte a la ley misma. Nuestra única reivindicación aquí es que las hipótesis empíricas (como la caída tendencial de la tasa de ganancia) pueden someterse a confirmación una vez que los datos están disponibles. La confirmación o refutación de las hipótesis no es, *pace* Popper, una cuestión de principios apodícticos de prueba. Nunca se sabe cuáles serán en un caso determinado las condiciones para la puesta a prueba y la formación de las hipótesis. Lo que nos queda, tanto en el materialismo histórico como en cualquier ciencia empírica, es inferir la mejor explicación de un fenómeno sobre la base de los axiomas y postulados que estén en vigor en ese momento.

⁶³ Louis Althusser, *For Marx*, op. cit., pág. 113 [93].

“verdad” de su existencia, esto es, la estructura de la sociedad que los determina. Sino que el análisis científico de una serie suficientemente amplia de obras de arte puede proporcionar hipótesis preliminares acerca de la naturaleza y la forma de operar de la estructura. Un análisis semejante puede ponernos en camino hacia una explicación científica completa de los fenómenos dados en relación con la estructura del todo social en el que ellos son una instancia. El mismo artículo de Althusser sobre las pinturas de Cremonini, aunque quizás se haya beneficiado de la construcción



previa de un concepto del todo social que podría hacer ver las pinturas como sus ilustraciones o ejemplificaciones, construye no obstante en un modo ejemplarmente kantiano el principio general de la estructura de las pinturas a partir de los datos particulares de su manifestación fenoménica. La abstracción de las relaciones capitalistas de producción pudo ser la categoría regulativa que indicara el camino hacia el descubrimiento por parte de Althusser de los rasgos formales inconmensurables de la obra de Cremonini, pero si en alguna medida su exégesis es convincente, ello depende en último término del grado en el que hizo que la evidencia encajase con la teoría, y eso es algo que no es posible establecer procedimentalmente en detalle o por anticipado. Que la estructura del todo social esté sobredeterminada requiere que las diferentes instancias sean investigadas en su especificidad, ya que no es de ninguna manera seguro si cada instancia recorre su trayectoria histórica a una velocidad igual o diferente respecto a las otras instancias de una forma-

ción social. La ceguera de un observador ordinario de las pinturas de Cremonini para percibir su significación real sugiere que esas pinturas están ellas mismas por delante de la ideología contemporánea del arte que, sobre esta evidencia, parecería estar relativamente “atrasada” en relación con la práctica estética que debe intentar explicar, así como en relación con la teoría disponible (el materialismo histórico) capaz de especificar su práctica.

De manera similar, si fuéramos a emprender una investigación de las estructuras formales del modernismo elevado burgués a lo largo de una serie de culturas y periodos históricos (desde sus orígenes en Francia, Inglaterra y Alemania, a través de su eflorescencia en el momento internacional del imperio anglo-americano, para acabar en su imagen residual en la literatura de ficción más importante del Tercer Mundo contemporáneo), sería posible, en principio, extraer de este estudio los rasgos esenciales del modo capitalista de producción tal como es vivido y presentado en la experiencia ideológica, no sólo de la burguesía misma, sino además entre sus parásitos e imitadores, posiblemente incluso entre sus enterradores. Uno piensa, por ejemplo, en la impresionante obra de Peter Weiss, *La estética de la resistencia*, o en la apropiación por parte de los constructivistas rusos de las técnicas del cubismo analítico al servicio de la creación de un arte revolucionario popular. Incluso podría ser posible plantear una teoría de la producción capitalista que pudiera dar cuenta de lo que sigue siendo una de las dificultades más extrañas con las que tiene que enfrentarse el proyecto de una ciencia histórica marxista: a saber, la enorme vitalidad y el considerable poder de recuperación del capitalismo, la capacidad para soportar sucesivas ondas expansivas de crisis y para resurgir más o menos intacto y con capacidades acumulativas renovadas. A pesar de las elegantes hipótesis acerca de la degeneración de la cultura contemporánea y de la falta de originalidad que se ha construido dentro de la estructura misma del arte posmoderno, parecería que ninguna otra época de la historia ha sido tan productiva estéticamente como la nuestra. Esta es la intuición particular con la que podríamos comenzar; encontrar el principio general bajo el que podría subsumirse sería la tarea del juicio reflexivo. Al llamar “estético” a tal juicio, no lo privamos de ningún rigor epistemológico o fuerza crítica. El tiempo en el que semejante ideología del arte podía ejercer un dominio incuestionable sobre la teoría del materialismo histórico parece ahora haber pasado.

IDEOLOGÍAS DE LA VIDA CONSTRUIBLE.

Notas para un desplazamiento de la concepción situacionista del arte y del espectáculo

por Aurelio Sainz Pezonaga

Ya que la conciencia accede a lo real no por su propio desarrollo interno, sino por el descubrimiento radical de lo otro de sí.

(Louis Althusser, *Pour Marx* (1965)¹)

¿La historia ha existido siempre?

Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se anuncia (*s'annonce*) como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que se vivía directamente (*était directement vécu*) se ha alejado (*s'est éloigné*) en una representación².

Más allá de su premeditado hermetismo, uno de los problemas de comprensión que fácilmente puede encontrar quien se acerque por primera vez a *La sociedad del espectáculo* (1967) de Guy Debord consistirá en situar adecuadamente esta lejanía entre lo vivido y su representación espectacular con la que la obra comienza. Debord parece decirnos que, anteriormente, en otras sociedades donde no dominaban las condiciones modernas de producción, la vida se vivía directamente. Pero, ahora, cuando reinan tales condiciones, lo vivido se encuentra alejado de sí mismo, en una representación.

Por supuesto, Debord habla de un cierto tipo de anterioridad, de un origen en el que lo vivido se halla junto a sí. Pero es también obvio que no sería el revolucionario que pretende ser, sino más bien un completo reaccionario, si pensara que ese origen se encuentra en un pasado al que fuera necesario vol-



ver. Se podría decir, en una fórmula que no esconde la intención de suscitar la paradoja, que, para Debord, el origen se encuentra en el futuro. Aunque, a ello habría que añadir, en un giro aun más inverosímil, que en el futuro hallaremos lo que ya estaba allí no simplemente “antes”, sino “desde siempre”.

El origen, entonces, no sería una anterioridad temporal, sino el punto donde la historia humana se encuentra consigo misma, allí donde deviene historia auténtica o, lo que para Debord equivale a lo mismo, allí donde deviene historia consciente. El origen sería, como en cualquier teoría del origen, lo absoluto, pero, en *La sociedad del espectáculo*, lo absoluto, a su vez, no sería sino el fin de los absolutos. Lo paradójico estriba, por ello, en que el absolu-

1.- Louis Althusser, *Pour Marx* (1965), La Découverte, París, 1996, pág. 144.

2.- Guy Debord, *La Société du Spectacle*, en *Oeuvres*, edición establecida y anotada por Jean-Louis Rançon y Alice Debord, Gallimard, París, 2006, tesis 1 (Para la traducción de *La sociedad del espectáculo* hemos consultado, sobre todo, la realizada por Maldejo para el Archivo Situacionista Hispano (1998) que se encuentra en <http://www.sindominio.net/ash/espect.htm> (última visualización 5/06/2009)).

to del fin de los absolutos es el encuentro del hombre con su naturaleza, pero entendiendo que la naturaleza del hombre es no tener ninguna; o, mejor, la naturaleza del hombre es suprimir toda naturaleza. La vida vivida sin distancia es la vida histórica auténtica: el fin de la alienación, el fin de la separación. Es la vida en la que el hombre se hace prácticamente consciente de que es él el que hace su mundo (lo que equivale a decir que es el hombre quien hace el mundo) y se hace a sí mismo. Aunque Debord descubre ciertas formas de vida histórica parcial en los amos griegos, en la nobleza caballeresca medieval, en los “grandes hombres” del Renacimiento o en las revueltas milenaristas, la forma completa y general de conciencia histórica no se ha dado en ningún momento del pasado, por tanto no es posible volver a ella. El proyecto, por el contrario, consiste en planear su construcción y es en esa construcción donde *se hará verdadera desde siempre*. Debord condensa su concepción (meta)histórica en la tesis 125 de *La sociedad del espectáculo*:

El hombre, “el ser negativo que es únicamente en la medida que suprime el Ser”, es idéntico al tiempo. La apropiación por el hombre de su propia naturaleza es también su comprensión del despliegue del universo. “La historia misma es una parte de la *historia natural*, de la transformación de la naturaleza en hombre” (Marx). A la inversa esta “historia natural” no tiene existencia efectiva más que a través del proceso de una historia humana, de la única parte que reencuentra este todo histórico, como el telescopio moderno cuyo alcance recupera *en el tiempo* la fuga de las nebulosas en la periferia del universo. La historia ha existido siempre, pero no siempre bajo su forma histórica. La temporalización del hombre, tal como se efectúa por la mediación de una sociedad, equivale a una humanización del tiempo. El movimiento inconsciente del tiempo se manifiesta y *deviene verdadero* en la conciencia histórica³.

Entendemos, así, que el proyecto de una vida histórica, de una vida construible que propone Debord, no proviene de una experiencia social vivida en un tiempo pasado. Proviene, en efecto, de la naturaleza antinatural que el ser humano posee desde siempre y que impide distinguirlo del tiempo irreversible. Proviene de esa historia, carente durante tanto tiem-



po de forma histórica, que no tiene origen porque ella es *el* origen. Sin embargo, suponiendo que ese sea el caso, ¿por qué sólo ahora sería posible plantear el proyecto de una vida histórica generalizada? O, mejor, ¿por qué precisamente con la sociedad del espectáculo podemos plantearnos como objetivo político acabar con toda alienación? La respuesta es que el desarrollo de la lucha de clases en el capitalismo conllevaría una independencia tal de la producción respecto de la necesidad natural que dejaría al descubierto la posibilidad de una vida completamente liberada de las presiones ejercidas por la naturaleza. Si la necesidad ata al hombre a la desigualdad y la desigualdad se legitima sobre un absoluto u otro, el fin de la necesidad será el fin de la desigualdad y el fin de los absolutos. El reino de la libertad⁴, en términos de Debord, sería el reino de la vida histórica consciente.

Y, de este modo, la vida histórica que Debord proyecta sería la realización concreta de una potencialidad que se inscribiría en el mismo espectáculo. Por un lado, el espectáculo sería “la separación rematada (*achevéé*)”, como Debord titula el primer capítulo de *La sociedad del espectáculo*, es decir, el momento histórico en el que la distancia entre el hombre y su naturaleza (suprimir el Ser) se habría hecho infinita. La propia dinámica del capitalismo “dejaría ver” el reino de la libertad al alcance de la mano. Pero, esa misma “manifestación” le forzaría a

3.- *Ibíd.*, tesis 125.

4.- Es la particular interpretación debordiana del famoso pasaje de Karl Marx acerca de los reinos de la libertad y de la necesidad: “De hecho, el reino de la libertad sólo comienza allí donde cesa el trabajo determinado por la necesidad y la adecuación a finalidades exteriores; con arreglo a la naturaleza de las cosas, por consiguiente, está más allá de la esfera de la producción material propiamente dicha” (Karl Marx, *El capital*, lib. III, vol. 8, trad. Leon Mames, Siglo XXI, México, 1981, pág. 1044).

erigir un mundo de apariencias y a producir una escasez artificial que volverían a ocultar la posibilidad de su desaparición. Por el otro, y en consecuencia, el espectáculo sería, además, “la inversión concreta de la vida”, como afirma en la tesis 2. O, lo que viene a ser lo mismo, la distancia infinita del espectáculo sería lo opuesto a la distancia cero de lo vivido auténtico. La esencia de ese mundo de apariencias enteramente separado que es el espectáculo seguiría siendo la capacidad productiva inmensa que promete una existencia humana sin distancia, un reino de la libertad. Por eso, la distancia cero sería a su vez lo opuesto a la distancia infinita. La vida sin distancia, la vida auténtica sería la reversión del espectáculo. El espectáculo llevaría oculto en sí la potencialidad de su propia abolición y de la abolición de toda separación. Si el espectáculo es la vida cabeza abajo, se trataría de ponerla sobre sus pies. En definitiva, es el espectáculo lo que daría la pauta de su propia negación y de la victoria sobre toda alienación, aunque sólo cuando se ha adoptado una posición crítica ante él, como la del proletariado o la de los situacionistas. En el planteamiento debordiano podemos escuchar claramente los ecos de la inversión racional que supuestamente Marx habría



realizado de la dialéctica hegeliana⁵ o de las imágenes invertidas de la cámara oscura de la ideología⁶ (en una lectura no exenta de problemas de *La ideología alemana* (1846)) a las que sólo habría entonces que dar la vuelta para encontrarnos con la verdad. De forma similar, sería en la *reversión* del espectáculo, en la realización de una esencia humana que en él se encuentra invertida, en su superación, donde, según Debord, encontraríamos el objetivo revolucionario.

La ideología es eterna

La tesis, entonces, que queremos defender aquí es que la realización del espectáculo que Debord propone en *La sociedad del espectáculo* continúa, de una manera determinada que tenemos que exponer, el proyecto de superación del arte con el que habían arrancado los situacionistas. Entendemos que tanto la realización del espectáculo como la superación del arte suponen *respuestas ideológicas* que Debord y los situacionistas realizan al desarrollo del capitalismo de consumo⁷ -y a la ideología que le es consustancial- que se está produciendo en Francia (no de forma aislada, se entiende) durante los años cincuenta y sesenta. Con esta tesis planteamos, entonces, primero, que hay una continuidad relativa entre la primera y la segunda época de la Internacional Situacionista (I.S.), continuidad que es necesario tematizar específicamente. Segundo, que la unión entre el proyecto artístico modernista y el proyecto revolucionario izquierdista que realiza la I.S. está sobredeterminado por la coyuntura político-económica de la época, como de cualquier manera los situacionistas mismos no dejan de recordarnos. Tercero, que, entendida la ideología en sentido althusseriano (y no situacionista), al enfrentarse a la nueva realidad capitalista que por aquellos años está desarrollándose en Francia, los situacionistas no rompen ni con la problemática de la ideología estética ni con la de la ideología del espectáculo contra las que se enfrentan. La ideología estética y la ideología del

5- “En él [Hegel] la dialéctica está puesta al revés. Es necesario darle la vuelta, para descubrir así el núcleo racional que se oculta bajo la envoltura mística” (Karl Marx, “Epílogo a la segunda edición”, *El capital*, lib. I, vol. 1, trad. Pedro Scaron, Siglo XXI, México, 1998, pág. 20).

6.- “La conciencia no puede ser nunca otra cosa que el ser consciente, y el ser de los hombres es un proceso de vida real y si en toda la ideología los hombres y sus relaciones aparecen invertidos como en una cámara oscura, este fenómeno responde a su proceso histórico de vida, como la inversión de los objetos al proyectarse sobre la retina responde a su proceso de vida directamente físico.” (Karl Marx y Friedrich Engels, *La ideología alemana*, trad. Wenceslao Roces, coedición de Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo, y Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1974, pág. 25).

7.- Utilizamos esta denominación sólo con intención descriptiva.

espectáculo son, ambas, ideologías de la vida construible, al igual que la respuesta situacionista.

Esto así, antes de continuar, quisiéramos matizar brevemente el modo en que utilizamos aquí el concepto de ideología. En primer lugar, identificar una posición como ideológica no significa para nosotros desecharla de inmediato como falsa o como puramente negativa. Una ideología no es un sistema de ideas, ni tampoco “la voluntad *abstracta* de lo universal, y su ilusión”⁸ como la define Debord. La ideología existe sólo como actos inscritos en un entramado de prácticas prescritas (no sin conflicto) por un aparato⁹. La ideología existe como actos inscritos en un entramado de prácticas y, además, “no hay práctica sino por y bajo una ideología”¹⁰. En consecuencia, sobre ella sólo será posible trabajar prácticamente y concitando por nuestra parte alguna ideología. Nuestro propósito en este artículo es trabajar sobre las ideologías de la vida construible desde la práctica teórica, concibiendo la realidad social al modo materialista.

El desplazamiento que Althusser realiza con su concepto de ideología respecto de todas aquellas teorías o concepciones que, durante el siglo XX, han buscado un fundamento en la vida cotidiana, en el mundo de la vida o en otras nociones similares, es probablemente el punto crucial de discordancia teórica¹¹ que podemos señalar entre el filósofo comunista francés y los situacionistas. Es más, el concepto althusseriano de ideología puede entenderse como la exigencia teórica y práctica de generar desplazamientos respecto del espacio de interpelaciones múltiples, ese laberinto de espejos, que es la experiencia vivida en sociedad.

Al mismo tiempo, y en contra de lo que muchas veces se le ha acusado, Althusser ha negado siempre que pueda haber un afuera absoluto respecto de la ideología. Ni los líderes políticos, por muy ilustrados que pudieran llegar a ser, ni la futura sociedad sin clases, si se alcanza, se verán nunca libres de algún tipo de ideología y de la necesidad de producir desplazamientos respecto de ella. El concepto de ideología de Althusser apunta a una explicación objetiva de la subjetividad, *sobre todo de la propia subjetividad*. Se trataría de ser capaces de sostener una situa-



ción subjetiva en la que, por utilizar el ejemplo de Spinoza, sabemos que el Sol se encuentra a muchos millones de kilómetros de la Tierra, a pesar de que “imaginamos que dista unos doscientos pies de nosotros”¹² y, además, sabemos por qué lo imaginamos a esa distancia. O, lo que viene ser lógicamente lo mismo, pero mucho más difícil de aceptar, ser capaces de sostener una situación subjetiva en la que conocemos el modo en que nuestras acciones están socialmente sobredeterminadas, aunque las vivimos como realizadas por iniciativa propia, y sabemos por qué las vivimos de esa manera. Althusser lo diría de otra manera, diría que se trata de conocer -y no sólo de representar- las relaciones imaginarias que mantenemos con nuestras condiciones reales de existencia.

Intentar concebir la realidad social desde una perspectiva materialista no significa, entonces, ilusionarse con encontrar un lugar libre de ideología en el que descansar. Significa poner en marcha un trabajo de desplazamiento interminable que entiende que lo vivido -la relación imaginaria y su representación- es producido (física, biológica y socialmente) al tiempo que concurre en la producción de sociedad. Lo vivido está sobredeterminado. Tiene, en efecto, una materialidad y una eficacia propias, pero sólo existe en relación con una complejidad social (y, por supuesto, también física y biológica). La expe-

8.- Guy Debord, *La Société du Spectacle*, op. cit., tesis 213.

9.- Louis Althusser, «Idéologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche)», en *Sur la reproduction*, PUF, París, 1995, pág. 302.

10.- *Ibidem*.

11.- Otra cosa, en efecto, serán las discordancias políticas, sobre las que volveremos al final del artículo.

12.- Baruj Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, trad. Atilano Domínguez, Trotta, Madrid, 2005, Parte II, prop. 35, esc.

riencia que vivimos es el efecto de las múltiples relaciones de nuestro cuerpo con esa complejidad. Ahora bien, las causas que producen ese efecto experiencial no las podemos vivir, sólo explicar. Explicar las causas a la vez que se vive el efecto, esa es la apuesta materialista. Si hablamos, entonces, como Althusser, de ideología es para señalar que el efecto experiencial no es un lugar del que podamos partir ingenuamente o del que podamos esperar una inmediatez que garantice nuestras esperanzas. Y si decimos, con él, que la ideología es eterna es porque entendemos que el efecto experiencial responde a una necesidad material, la relación imaginaria de nuestro cuerpo con una complejidad física, biológica y social, que nunca podremos explicar enteramente y que, incluso si pudiéramos explicar a la perfección, no podríamos “habitar”. Sólo podemos “residir” en sus efectos, porque explicar las causas supone un desplazamiento.

Por último, de lo dicho se sigue fácilmente que el desplazamiento que podamos realizar sobre una ideología dependerá del tipo de ideología de que se trate. Retomando la terminología que Spinoza utilizaba para clasificar las pasiones, podemos hablar de “ideologías tristes” e “ideologías alegres” o de aspectos tristes o alegres de las ideologías. Así, cabe decir ya que la ideología estética y la ideología del espectáculo son ideologías principalmente tristes, mientras que, por el contrario, las ideologías situacionistas de la superación del arte y de la realización del espectáculo son ideologías alegres en muchos de sus aspectos. Estas últimas, como intentaremos demostrar, sin dejar de ser ideologías y sin dejar de plantear muchos problemas, suponen un aumento de potencia de actuar que no puede atribuirse a las otras. Para nosotros, ese aumento de potencia se demostrará en el conocimiento adecuado que posibilitan tanto de la ideología del espectáculo como de la teoría de la ideología de Althusser, en definitiva, de lo que llamaremos “el espectáculo como aparato ideológico del capital”.

De la revolución cultural a la revolución total

Una manera de resumir la trayectoria de las dos primeras épocas situacionistas consistiría en describirla como el paso de un proyecto de revolución cultural a otro de revolución total, entendiendo por esto último una “*revolución que no puede dejar nada fuera de sí misma*”¹³. En su primera época, que según el mismo



Debord iría de 1957 a 1962, la I.S. se pensó a sí misma como vanguardia parcial, como vanguardia revolucionaria en la cultura, junto a las vanguardias política y económica, esto es, partidos y sindicatos. Con su proyecto, los situacionistas intentaban dar respuesta a un problema que había dejado planteado la Revolución de Octubre y que fue recogido por lo que se ha llamado el marxismo occidental y por otras corrientes radicales; como se sabe también será una cuestión fundamental para el maoísmo y para casi todas las propuestas político-culturales que brotaron después del 68. Toda una generación de pensadores radicales estaban de acuerdo en que el problema de la cultura era una cuestión pendiente que no podía dejarse desatendida por más tiempo, de ella dependía en buena medida toda lucha futura contra el capitalismo y el imperialismo, toda construcción de una alternativa real contra la desigualdad económica a nivel planetario. Si el caso de los situacionistas es de algún modo especial se debe a que ellos proceden del campo del arte moderno y a que están llevando adelante, dentro de ese campo, una lectura particular del modernismo que les ha puesto en disposición para hacer a su vez una crítica radical de conjunto a la ideología estética del arte.

Los situacionistas entienden la crisis de la representación o de la expresión (que es el término que ellos utilizan) a la que ha llevado el modernismo, no como la oportunidad para lanzar una mirada distante sobre los modos y los lenguajes familiarizados de la representación, sino más bien como una ruptura con la representación misma, como un cambio de

13.- Guy Debord, *La Société du Spectacle*, op. cit., tesis 114.

terreno que abre una vía de trabajo completamente distinta. En pocas palabras, lo que los situacionistas piensan es que el cometido de la actividad artística ya no es expresar la vida, sino modelarla. Lo interesante del modernismo no sería, entonces, para ellos, el trabajo de desfamiliarización y de descomposición del lenguaje y de la imagen que lleva a cabo, ni la mirada crítica que permite sobre los medios artísticos, sino la puesta en evidencia que realiza del carácter socialmente construido de la realidad y la consecuente invitación a reinventar comportamientos y a construir situaciones que proyecta. El urbanismo unitario vendría a ser la teoría situacionista que recogería esta apuesta. Tal como lo definen en el primer número de la revista, el urbanismo unitario es la “teoría del empleo del conjunto de las artes y las técnicas que concurren en la construcción integral de un entorno en combinación dinámica con experiencias de comportamiento”¹⁴.

De este modo, los situacionistas unieron a la crisis de la representación otra crisis, propia también del modernismo y presente, aunque de modo diferente, tanto en el arte político como en el dadaísmo y el surrealismo. Se trata de la crisis de la ficción artística. Esta segunda crisis supone otra forma de rebelión contra la ideología estética que ubica la actividad del artista en un espacio de irrealidad e impotencia, desconectado del resto de las prácticas sociales. La respuesta consistirá en remarcar el poder de intervención vital y social de la práctica artística, poniendo al descubierto los resortes que la unen a las restantes esferas sociales y las transformaciones que es necesario realizar en la sociedad para que el arte alcance su máxima potencia. La crisis de la ficción artística pondrá, por supuesto, en

cuestión la separación entre la obra y el público o lo que es lo mismo la concepción de la experiencia estética como contemplación, que será igualmente una de las apuestas más fuertes de los situacionistas. Precisamente, en su primera época, utilizarán la noción de espectáculo para referirse a este aspecto.

La construcción de situaciones comienza tras la destrucción moderna de la noción de espectáculo. Es fácil ver hasta qué punto el principio mismo del espectáculo, la no-intervención, está ligado a la alienación del viejo mundo. En cambio vemos cómo las investigaciones revolucionarias más válidas en la cultura han intentado romper la identificación psicológica del espectador con el héroe para arrastrarlo a la actividad, provocando sus capacidades de subvertir su propia vida. La situación se hace para ser vivida por sus constructores. La función del “público”, si no pasivo apenas figurante, ha de disminuir siempre, mientras aumentará la parte de aquellos que no pueden ser llamados actores sino, en un sentido nuevo de este término, vividores¹⁵.

Dentro de la crisis de la ficción artística, y a través de una profunda crítica del surrealismo, la propuesta situacionista va a ir más lejos que ninguna otra en este sentido¹⁶. La reprobación más importante que dirigen a los surrealistas apunta a su concepción de las revoluciones espiritual y social como acontecimientos de orden completamente distinto. Para los surrealistas, tales revoluciones responden a realidades opuestas, la realidad exterior y la interior, lo real y lo imaginario, que, junto a todas las demás contradicciones, se han de fundir en un punto que a su vez es espiritual. La esperanza de hallar ese punto es lo que mueve a los surrealistas a la acción¹⁷. La I.S.

14.- «Définitions », *Internationale Situationniste*, 1, junio 1958, en *Internationale Situationniste (1958-1969)*, Librairie Arthème Fayard, París, 1997, pág. 13. (Para la traducción al castellano hemos utilizado *INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*, 3 vol., traducción y coordinación: Luis Navarro, Literatura Gris, Madrid, 1999-2000-2001., pág. 18; a partir de ahora la página de la versión en castellano irá entre corchetes).

15.- Guy Debord, “Rapport sur la construction des situations...”, en *ibíd.*, pág. 699 [218]. La referencia a Bertolt Brecht y a sus apuestas teatrales es clara en este fragmento.

16.- Hasta el punto de que Peter Bürger en su afamado ensayo *Teoría de la vanguardia* (1974) adoptará la formulación situacionista (sin reconocer, por cierto, el origen de la misma) para caracterizar la aportación que definiría a todas las vanguardias históricas. Véase Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García, Península, Barcelona, 1987, págs. 103 y 104.

17.- André Breton, “Segundo manifiesto del surrealismo”, en *Manifiestos del surrealismo*, trad. Andrés Bosch, Visor, Madrid, 2002, pág. 111. En 1934, en un escrito titulado “¿Qué es el surrealismo?”, Breton lo expresaba así: “Puesto que la realidad interior y la realidad exterior están, en la sociedad actual, en contradicción -nosotros vemos en semejante contradicción la causa misma de la infelicidad del hombre, pero vemos también en ella la fuente de su movimiento- nos hemos asignado como tarea el intentar poner, en cualquier ocasión, estas dos realidades en presencia una de otra, el negar en nosotros la preeminencia de una sobre otra..., actuar sobre ambas realidades no a la vez sino por separado, de manera sistemática, que permite captar el juego de su atracción e interpretación recíprocas y dar a este juego toda la extensión deseable para que las dos realidades en contacto tiendan a fundirse una en otra” (Citado por José Luis Giménez-Frontín, *El surrealismo en torno al movimiento bretoniano*, Montesinos, Barcelona, 1983, pág. 67). Este planteamiento les aboca, según los situacionistas, “a un antagonismo entre los intentos de afirmación de un nuevo uso de la vida

dejará a un lado estos problemas irresolubles al abandonar la temática del espíritu a favor del punto de vista de la cultura y la vida cotidiana, esto es, cuando descartando la idea de la revolución espiritual, propugne la revolución cultural. Este cambio hará que lo que se entienda por vida y por cambiar la vida sea algo completamente distinto en surrealistas y situacionistas.

El nuevo uso de la vida, la libertad total o la soberanía del deseo que los mismos situacionistas aprecian como propuestas progresistas en el proyecto surrealista están pensadas, en efecto, en ambos movimientos de manera muy distinta. La diferencia se puede presentar de forma sucinta como aquella que separa los intentos surrealistas de acceso a la realidad con la propuesta situacionista de la construcción de situaciones¹⁸. Elemento a elemento, sin embargo, podemos contraponer dos series que muestran las divergencias con claridad. Así, allí donde los surrealistas buscan un punto espiritual en el que se fundirían las contradicciones, un punto que existiría desde siempre, en el que se concentraría la pureza original del pensamiento, pero que estaría la mayor parte del tiempo oculto o inhibido por otros mecanismo psíquicos; los situacionistas abogan por la invención de nuevos comportamien-



tos, nuevos sentimientos y deseos, nuevas pasiones y sensaciones y, en definitiva, por la producción de uno mismo. Allí donde los surrealistas pretenden dar rienda suelta al inconsciente y a la imaginación -para ellos el teatro de operaciones será siempre la psique-; los situacionistas pretenden desplegar una inventiva lúdica continua y generalizada, donde cuerpo y psiquismo sean indistinguibles. Allí donde los surrealistas se bastan con métodos de escritura automática o relatos de sueños, con juegos que necesitan una infraestructura mínima o intervenciones que no transforman el medio; los situacionistas exigen poder utilizar todos los desarrollos de la ciencia y de la técnica, toda la capacidad transformadora de los modernos instrumentos de dominación de la naturaleza para la construcción de la vida cotidiana, para la modificación permanente de todo el entorno social y material en el que discurre la vida: el “teatro de operaciones” situacionista es tanto el hábitat social y material como la subjetividad y el comportamiento.

En definitiva, los surrealistas siguen dependiendo de una concepción de la vida humana que la reduce a la conciencia o a la subjetividad, una vida humana que sólo puede actuar sobre sí misma de forma simbólica. El poder de la imaginación o el poder de la invención es como mucho para los surrealistas un poder de acción simbólica, que actúa sobre la conciencia, pero cuya relación efectiva con el mundo material, así como la del mundo material con la conciencia, queda en la sombra. En último término, como hemos visto, el encuentro de ambos órdenes de realidad se da en el espíritu.

El poder del juego, de la invención es, por el contrario, para los situacionistas un poder de construcción que afecta física, material y subjetivamente. Los deseos ya existentes mueven a construir situaciones y estas a su vez clarifican aquellos deseos y generan otros nuevos:

La dirección realmente experimental de la actividad situacionista es el establecimiento, a partir de deseos más o menos conocidos, de un campo de actividad temporal favorable a esos deseos. Ello sólo puede traer consigo el

y la huida reaccionaria fuera de lo real” (“Suprême levée des défenseurs du surréalisme à Paris et révélation de leur valeur effective”, *Internationale Situationniste*, 2, diciembre 1958, en *Internationale Situationniste*, op. cit., pág. 65 [63]).

La oposición entre realidad interior y exterior va acompañada de la oposición entre imaginación y razón, ese “idealismo dualista -de nuevo según los situacionistas- que tiende a comprender la historia como una simple oposición entre quienes persiguen el irracional surrealista y la tiranía de las concepciones lógicas grecolatinas” (Ibidem).

18.- Christophe Bourseiller, “Les surprises de l’heritage”, en Jérôme Duwa, *Surrealistes et situationnistes vies parallèles*, Dilecta, París, 2008, pág. 10.



esclarecimiento de los deseos primitivos y la aparición confusa de otros nuevos cuya raíz material será precisamente la *nueva realidad* constituida por las construcciones situacionistas¹⁹.

No hay por tanto un deseo original que sacar a la luz. Los deseos se integran en un proceso de interacción con el medio ambiente construido que los transforma y que ellos, a su vez, transforman. Los seres humanos somos modificables. No hay ninguna esencia eterna e inmutable que pueda quedarse al margen de la afeción por el entorno construido en el que vivimos. Nuestra subjetividad y nuestra corporalidad, nuestros deseos y nuestras pasiones están contruidos socialmente. El objetivo para los situacionistas no puede ser por tanto buscar una enésima sustancialidad inamovible, sino la de luchar por poder construirnos libremente, es decir, por vivir en un marco de relaciones libre de dominación y libre de explotación, en la que los medios de construcción de la vida cotidiana y de nosotros mismos no sean exclusivos de nadie.

Nos parece claro que este cambio del teatro de operaciones que pasa de la psique en los surrealistas a la cultura en los situacionistas (para los dadaístas, y esto no es irrelevante, ese teatro de operaciones se encontraba en los signos) se enmarca en una tendencia más general dentro del marxismo que está poniendo en cuestión la concepción de la ideología como sistema de ideas y de la superestructura como mero espejismo y se va adentrando en una investigación de la ideología como materialidad práctica.

Ahora bien, ya en esta primera época de los situacionistas, está operando una confusión que va a ser decisiva para los años siguientes. El problema residirá en la noción misma de arte, de ese arte que pretenden superar. La posición ventajosa que les ofrece ubicarse en los parámetros del modernismo: ruptura con la representación, constructivismo, experimentación, crisis de la ficción artística, es al mismo tiempo un impedimento para poder entender que las categorías y la práctica del arte tradicional con las que se peleaba el modernismo eran, en realidad, las categorías y la práctica de la ideología estética; y que, en esa pelea, el modernismo conservaba casi tanto como rechazaba. Lo que los situacionistas conservan y de lo que nunca logran desembarazarse es de la categoría misma de arte o, lo que viene a ser lo mismo, de la pregunta por la esencia del arte, por esa verdad que, según ellos, debe ser realizada. La “verdad” del arte (es decir, el corazón de la ideología estética) es, en efecto, que el arte o la belleza es una promesa de felicidad (*promesse de bonheur*, se suele decir en la formulación original de Stendhal). Sea en la versión kantiana de una liberación de todas las presiones, lógicas, morales o utilitarias, o en la hegeliana de una reconciliación entre lo finito y lo infinito, la ideología estética del arte lo ha categorizado como asilo de la esperanza. El modernismo (o cierto modernismo del que los situacionistas son herederos), a su vez, entenderá ese asilo de la esperanza de un modo particular, la función del arte consistirá para ellos en “cambiar la vida”, como anunciaba Rimbaud. El arte promete cambiar la vida; o mejor, su promesa es que, se cambie o no, la vida es cambiante. El imperativo que traduce esta concepción a la práctica, y demuestra su “verdad”, es el de la innovación permanente, el de estar siempre en la vanguardia. Los sujetos interpelados son, por un lado, el artista creador y, por otro, el espectador enterado, aunque los rasgos de “creatividad” y de “estar a la última” fueran, además de complementarios, intercambiables.

La ideología estética tanto en su versión más tradicional como en la modernista es una ideología de la vida construible. Y los situacionistas no romperán nunca con esa ideología, ni en su discurso ni en el resto de su práctica. Su empeño está en que la promesa se cumpla más allá de la ficción artística. En este sentido la denominación de última vanguardia²⁰ que

19.- «Problèmes préliminaires à la construction d'une situation», *Internationale Situationniste*, 1, junio 1958, en *Internationale Situationniste*, op. cit., pág. 11 [15]).

20.- Véase Mario Perniola, *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Acuarela y A. Machado, Madrid, 2008.

se le ha dado a la I.S. es acertada, aunque no hay que desatender que esa expresión puede interpretarse de diferentes maneras. Para los mismos situacionistas, la I.S. era un movimiento de vanguardia que se quería último. Eran conscientes de la dinámica de innovación permanente con la que se comprendía el arte modernista y en ella se ubicaban. Ahora bien, ellos abogaban por dar fin a esa dinámica y por cambiar completamente de terreno. Su propuesta, no exenta de nuevo de paradoja, consistía en afirmar que la posición más innovadora habría de ser la que pretendiera terminar con la innovación lineal. Y para terminar con esa progresividad, confiaban en la construcción de situaciones. La construcción de situaciones era la cifra de su novedad, la última, ya que después “al ser todo el mundo situacionista... se asistirá a una inflación multidimensional de tendencias, de experiencias, de “escuelas” radicalmente diferentes, y no ya sucesivamente sino simultáneamente”²¹.

De este modo, los mismos situacionistas levantarán un obstáculo en su camino que no serán capaces de “superar”. La construcción de situaciones, además de ser lo que les distinga, será todo lo que tengan que proponer. Será tanto el objetivo último a alcanzar como la estrategia para alcanzarlo, tanto el deseo como la realidad desde la que intentar realizarlo. Y con esos presupuestos, la construcción de situaciones acabo convirtiéndose en un imposible. La imposibilidad se hizo evidente para ellos mismos a raíz del fracaso del proyecto de laberinto y deriva para el Stedelijk Museum de Amsterdam en 1959²². En 1963 reconocen definitivamente ese límite cuando afirman que “la I.S. está lejos de haber creado situaciones, pero ya ha creado situacionistas, lo que no es poco”²³.

Por otro lado, “cambiar la vida” ya no en el espacio “suspendido” del arte, sino en la historia, era un objetivo de alcance demasiado global como para to-

marlo a su cargo siendo sólo una vanguardia parcial. Ya que si la vanguardia revolucionaria en la cultura cambiaba la vida, ¿qué les quedaba por hacer a las vanguardias revolucionarias económicas y políticas? La vida, por definición, no reconoce ningún afuera. Ya en el “Manifiesto” publicado en el número 4 de la revista (junio de 1960) niegan los situacionistas toda capacidad de acción real a las organizaciones políticas y sindicales respecto a las que se presentan como independientes: “nosotros -subrayan- negamos la capacidad de organizar otra cosa que el acondicionamiento (*aménagement*) de lo existente”²⁴. El punto culminante donde “salta” de manera definitiva y donde, por ello, se abandona completamente la idea del “frente revolucionario en la cultura” es el texto, también de Debord, titulado “Perspectivas de modificación consciente de la vida cotidiana” y escrito en 1961. Este texto, en efecto, termina rechazando la viabilidad tanto de “un movimiento cultural de vanguardia... aunque comparta simpatías revolucionarias” como de “un partido revolucionario de corte tradicional, aunque otorgue un lugar importante a la crítica de la cultura”; y apelando a “una organización revolucionaria de nuevo tipo”²⁵.

En la segunda época que se abre aquí²⁶, ya no se tratará de revolucionar la cultura, sino de revolucionar la vida cotidiana. Ahora bien, habiendo una diferencia clara entre las dos épocas, hay también una continuidad determinada que es necesario exponer²⁷. La diferencia podemos explicarla diciendo que los situacionistas han pasado de luchar en el terreno de la ideología estética a intentar hacerlo en el de la ideología global del espectáculo. Pero esta manera de plantear la diferencia apunta ya hacia una cierta forma de continuidad. Lo interesante para nosotros es preguntar cómo ha sido posible dar ese paso. Esto es, entendemos que ese paso del campo de la ideología estética al de la ideología especta-

21.- “Manifeste”, *Internationale Situationniste*, 4, junio 1960, en *Internationale Situationniste*, op. cit., pág. 145 [128].

22.- Véase “Die Welt as Labyrinth”, *Internationale Situationniste*, 4, junio 1960, en *Internationale Situationniste*, op. cit., págs. 113-15 [101-2].

23.- “L’avant-garde de la présence”, *Internationale Situationniste*, 8, enero 1963, en *Internationale Situationniste*, op. cit., pág. 318 [293].

24.- “Manifeste”, *Internationale Situationniste*, 4, junio 1960, en *Internationale Situationniste*, op. cit., pág. 144 [127].

25.- Guy Debord, “Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne”, *Internationale Situationniste*, 6, agosto 1961, en *Internationale Situationniste*, op. cit., pág. 225 [194].

26.- Oficialmente, según nota de Debord de 1989, termina en septiembre de 1961 con las Tesis de Hamburgo (*Internationale Situationniste*, op. cit., pág. 703-4 [461-2]), pero “Perspectivas de modificación...”, que es publicado en agosto de ese mismo año, deja claro ya el salto a la totalidad.

27.- Si la cultura era ya “reflejo y configuración, en cada momento histórico, de las posibilidades de la vida cotidiana” (“Définitions”, *Internationale Situationniste*, 1, junio 1958, en *Internationale Situationniste*, op. cit., pág. 14 [18]), la revolución proletaria no será sino una reconstrucción integral del territorio “según las necesidades de poder de los Consejos de trabajadores” (véase Guy Debord, *La Société du Spectacle*, op. cit., tesis 178 y 179).

cular no se explica por sí mismo, sino que ha sido posible por dos razones. La primera, porque los situacionistas ubican desde un principio su intervención en una extensión de la lucha de clases que ha alcanzado al llamado tiempo de ocio²⁸. La segunda, por una serie de similitudes que “aproximan” a ambos campos ideológicos. Y nuestra hipótesis, en este segundo punto, es que su particular lucha dentro del campo de la ideología estética ha emplazado a los situacionistas en una posición privilegiada para captar el surgimiento de ese enorme entramado ideológico del capitalismo de consumo que ellos mismos bautizarán como “espectáculo”. Y, en fin, la razón de que la posición fuera privilegiada es que la ideología del espectáculo comparte muchos de sus rasgos con la ideología estética.

La mercancía como “obra de arte”

Lo que los situacionistas descubren, aunque no acaban de articularlo enteramente, es que la mercancía ha adquirido los mismos rasgos esenciales que la ideología estética atribuía a la obra de arte. No es sólo que, en palabras de Habermas, “una vez penetrada la obra por las leyes del mercado, se convierten éstas en leyes configurativas inmanentes”²⁹. Ni tampoco es sólo que la cultura se haya expandido hasta hacerse “coextensa con la sociedad de mercado”³⁰, de tal manera que, por un lado, se encuentre presente en todos los momentos de la vida individual y colectiva y, además, esté perfectamente integrada dentro de la economía capitalista³¹. Esto es, el espectáculo no es principalmente el resultado de una mercantilización de la cultura, aunque este sea un fenómeno que se deriva de él, sino de una “culturización” muy particular de la mercancía de consumo. Lo que ocurre es que la mercancía de consumo (que no hay que confundir con “toda” mercancía) ha adquirido en la actualidad unas características muy

similares a las que, según la ideología estética, poseía la obra de arte bella³².

El rasgo principal, aquel del que derivan los demás, es que, dentro del espacio de consumo o, más ampliamente, del ocio, la mercancía es considerada como pura apariencia. “El espectáculo –condensa Debord– es la *afirmación* de la apariencia y la afirmación de toda vida humana o sea social como simple apariencia”³³.

Que la mercancía de consumo sea pura apariencia significa que es un objeto que no suscita en nosotros interés alguno por su finalidad. Y para que ello ocurra, como bien sabía Kant, no debe quedar en él huella alguna de la voluntad del productor:

Así pues, aunque la finalidad en los productos de las bellas artes sea intencional, no debe parecer intencional. Esto es, las bellas artes deben *ser vistas* como naturaleza, aunque se sea totalmente consciente de ellas como arte. Ahora bien, un producto del arte aparece como naturaleza por el hecho de que, ciertamente, se encuentra con toda *puntualidad* de acuerdo con las reglas según las cuales el producto puede ser aquello que debe ser; pero sin nada *penoso*, sin que se transparente la forma escolar, esto es, sin mostrar huella alguna de que el artista ha tenido las reglas ante sus ojos poniendo trabas a las capacidades de su ánimo”³⁴.

Compárese este pasaje con la extraordinaria caracterización de la experiencia consumista en la particular lectura de *La sociedad del espectáculo* que hace Santiago Alba Rico. La mercancía, al igual que el producto del arte del que habla Kant, es vista como objeto no producido y no destinado a usarse:

El consumidor... tiene desde el principio un concepto místico del objeto: sólo se apropia de él eucarísticamente, en la prístina pureza de la mercancía, la cual no se limita a borrar toda huella de la producción: conde-

28.- Guy Debord, “Rapport sur la construction des situations...”, en *Internationale Situationniste*, op. cit., pag. 698-9 [217].

29.- Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, trad. Antonio Doménech, Gustavo Gili, Barcelona, 1999, pág. 193.

30.- Fredric Jameson, *El giro cultural*, trad. Horacio Pons, Manantial, Buenos Aires, 1999, pág. 150.

31.- Véase Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, trad. Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo, Trotta, Madrid, 1996, pág. 27; César de Vicente Hernando, “Contra la superficie: la Internacional Situacionista y la realización del arte”, en *Quimera, Revista de literatura*, n° 195, septiembre 2000, págs. 36-40; José Luis Brea, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Cendeac, Murcia, 2003, págs. 16-17.

32.- Insistimos en la “similitud” porque no estamos en absoluto buscando homologías. La ideología estética y la del espectáculo poseen historias y condiciones de existencia específicas –de las que, por cierto, apenas nos ocupamos aquí–, lo que no impide que al comparlas se aclaren algunos aspectos de ambas.

33.- *Ibid.*, tesis 10.

34.- KdU, B 179-180; Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Antonio Machado Libros, Madrid, 2003, pág. 272-3.

na ontológicamente, además, su *uso*. El objeto existe aquí únicamente en el centelleo cálido y virginal del Mercado, en el que las cosas se engendran sin infección genital, con la espontaneidad de las especies inteligibles. Antes del mercado, el objeto no tiene ni linaje ni genealogía; más allá del mercado no conoce sino la degradación y la muerte³⁵.

La artista norteamericana Babara Kruger, en un trabajo realizado precisamente para una campaña comercial en unos grandes almacenes de Londres -lo que, dicho en un aparte, convierte sus lemas más que en críticas, en mandatos-, resume así los momentos que construyen la pura apariencia de la mercancía de consumo: "Lo quieres, lo compras, lo olvidas".

Lo más importante de la secuencia deseo-compra-olvido son las ausencias que se dibujan entre un momento y otro. Entre el deseo y la compra desaparece el trabajo necesario para producir la mercancía. A esa ausencia Marx la llamó "fetichismo de la mercancía". Entre la compra y el olvido, lo que desaparece es el valor de uso. La mercancía de consumo no es comprada para ser usada, sino para ser olvidada. Y es olvidada a través de toda una serie de rituales de olvido que la desgastan no materialmente, sino simbólicamente. A esta tendencia cada vez más pronunciada de obsolescencia simbólica de la mercancía, Debord le dio el nombre -no muy afortunado es cierto- de "baja tendencial del valor de uso"³⁶.

La secuencia deseo-compra-olvido, a su vez, ha de entenderse como un ciclo en el que no todo termina con el olvido. Éste no es sino el comienzo del deseo que, por su parte, da paso a la compra, la cual conduce de nuevo al olvido, y así indefinidamente. En el ciclo continuamente recommenzado de deseo, compra y olvido es donde la experiencia del consumo encuentra un nuevo rasgo esencial que la vuelve a aproximar a la experiencia estética tal como la describió el mismo Kant. Según Debord, esa característica consiste en que la experiencia de consumo ya no es una experiencia del objeto mismo sino una experiencia de una imagen del objeto. Ni en la experiencia estética kantiana ni en la experiencia espectacular podemos encontrarnos con un objeto real. En el planteamiento de Kant, no podemos porque la experiencia estética no es otra cosa que una experiencia del sujeto con el libre juego de sus facultades. Es ese



libre juego el que produce el placer estético con ocasión de un objeto natural o artístico. En caso de que sea natural, el placer proviene de tratar la cosa natural como si fuera una obra de arte, esto es, sobre ella se proyecta una ficción teleológica. En caso de que sea obra de arte, el placer proviene de tratarlo como si fuera un efecto de la naturaleza, es decir, sobre ella se proyecta, o con ocasión de ella se desata, una ficción de conocimiento, lo que Kant llama "ideas estéticas"³⁷. De manera parecida, el fetichismo de la mercancía y la erosión del valor de uso, impiden tratar la mercancía de consumo como objeto real, no dejan entenderla ni siquiera a través de sus notas descriptivas. En lugar de eso, la mercancía, no producida y no destinada al uso sino al olvido, no puede ser sino una aparición, una imagen inexplicable. Es imagen en tanto que se da a la percepción, pero sin conexión causal alguna que pueda vincularla con otra cosa, ya que nada la produce y ella tampoco produce nada. La mercancía se da, en el sentido más heideggeriano, como pura espontaneidad. Se da en un plano de apariciones, que es ahora el Sujeto. Se da en el espectáculo.

La imagen pura, la imagen autónoma, el simulacro -como gustó llamarla Baudrillard- es, sin embargo, a diferencia de la bella representación kantiana, una imagen fugitiva. Parecería, de este modo, que por estar inserta en el ciclo continuamente recommenzado del deseo, la compra y el olvido, la mercan-

35.- Santiago Alba Rico, *Las reglas del caos*, Barcelona, Anagrama, 1995, pág. 45.

36.- Guy Debord, *La société du Spectacle*, op. cit., tesis 47.

37.- En palabras de Kant: "La naturaleza era [sic] bella cuando al mismo tiempo parece arte y el arte sólo puede llamarse bello cuando somos conscientes de que es arte y, sin embargo, parece naturaleza". Véase KdU, B 179-180 y B 187-191; Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, op. cit., págs. 272-3 y 277-80.



cía-imagen cubriera únicamente la mitad del arte que Baudelaire denominara “la modernidad” (“lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente”), mientras que la otra mitad (“lo eterno, lo inmutable”³⁸) hubiera desaparecido. Pero, no es eso lo que ocurre en el espectáculo, sino una redistribución de lo transitorio y lo inmutable. De hecho, lo fugitivo de la mercancía-imagen no es comparable con la innovación permanente con la que habitualmente se identifica el arte moderno. En efecto, la innovación permanente requiere al menos una vinculación con respecto del pasado, un trabajo con respecto de la tradición, aunque sólo sea para romper con ella. Las mercancías espectaculares no se relacionan, sin embargo, entre sí a través de ningún trabajo, tampoco mediante un trabajo de ruptura. El modo en que se comunican se parece mucho más a la manera en que lo hacen los genios en la explicación kantiana, unas “despiertan” o “espabilan” a las otras:

El producto de un genio (en aquello que en tal producto hay que atribuir al genio, no al posible aprendizaje

o a la escuela) no es ejemplo para la imitación (pues entonces se perdería aquello que, a este respecto, es genio y constituye el espíritu de la obra), sino para la sucesión (*Nachfolge*) por parte de otro genio, al cual, gracias al producto del genio precedente, se le despierta (*aufgeweckt wird*) el sentimiento de su propia originalidad...³⁹

Los genios y sus obras se comunican entre sí sin tocarse ni afectarse, forman un orden ideal universal, como diría T. S. Eliot⁴⁰. Es este Olimpo de genios y obras maestras lo que sostiene la creencia en el Arte de la ideología estética. De forma muy parecida, las mercancías de consumo forman, dice Debord, un pseudo-mundo aparte. Pero si en la ideología estética, el imperativo de originalidad todavía da a la comunidad ideal de obras maestras o de genios una cierta linealidad, de modo que haya cabida para nuevos monumentos, la ideología del espectáculo ya no conoce la aparición de la mercancía, sino únicamente su (re)aparición. En ella, explica Debord, domina una temporalidad que recupera al nivel de las apariciones tecnológicamente hipercomplejas el tiempo cíclico de las sociedades agrícolas. Si cada (re)aparición de la mercancía de consumo es, entonces, lo fugaz, lo inmutable será el espectáculo mismo, el plano que las (re)apariciones constituyen al despertarse unas a otras sin rozarse.

Promesas de omnipotencia

No sería difícil a partir de estas premisas seguir comparando los Sujetos de la ideología estética (el Arte, la Cultura...) y de la ideología del espectáculo (la Moda, la Actualidad...) y sus sujetos (el sujeto del libre juego de la experiencia estética, el genio elegido por la naturaleza, por un lado, el sujeto de la contemplación consumista o “la” vedette⁴¹, por el otro), pero para nuestro argumento bastará con que nos detengamos en ese elemento del sistema cuádruple

38.- Charles Baudelaire, “La modernidad”, en *El pintor de la vida moderna en Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1996, pág. 361.

39.- KdU, B 200; Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, op. cit., págs. 285-6.

40.- O un canon, según la inteligencia de Harold Bloom (Harold Bloom, *El canon occidental*, trad. Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1995). “Los monumentos existentes conforman un orden ideal entre sí, que se modifica por la introducción de la nueva obra de arte (verdaderamente nueva) entre ellos. El orden existente está completo antes de la llegada de la obra nueva; para que el orden persista después de que la novedad sobreviene, el *todo* del orden existente debe alterarse, aunque sea levemente. De esta manera se van reajustando las relaciones, las proporciones, los valores de cada obra de arte respecto del todo: he aquí la conformidad entre lo viejo y lo nuevo”. T.S. Eliot, “La tradición y el talento individual”, en *Ensayos escogidos*, selección y prólogo de Pura López Colomé, UNAM, México, 2000, págs. 19-20.

41.- En el libro anteriormente citado, Santiago Alba Rico hace un trabajo muy interesante a este respecto, indagando desde una perspectiva antropológica las condiciones de constitución no sólo del sujeto del espectáculo, sino también de la formación del otro que le corresponde. Sólo es de lamentar que Alba Rico se empeñe en tratar a la “sociedad” y la “cultura” sin la distancia que le otorgaría abor-

de la ideología que Althusser llama “de la garantía absoluta”⁴².

En breve, podemos decir que lo que los situacionistas y Debord pretenden realizar (quizás podríamos decir también “salvar”) tanto del arte como del espectáculo es la promesa que uno y otro portan consigo. Su proyecto consiste en hacer que se cumpla esa promesa. Lo que el arte promete, decíamos, es la felicidad. Pero en la teorización kantiana de esa ideología estética la felicidad de la que se habla es una muy concreta. Es la felicidad del azar de las ideas, de la irresponsabilidad, del no-trabajo y de la reconciliación entre lo universal y lo particular. Es decir, la felicidad consistiría en la ausencia de las presiones a las que somete el entendimiento, la ley moral, las inclinaciones y el poder del estado. El proyecto de realización de estas promesas suena así en palabras de los mismos situacionistas:

La automatización de la producción y la socialización de los bienes vitales reducirán cada vez más el trabajo como necesidad exterior y proporcionarán, finalmente, plena libertad al individuo. Liberado así de toda responsabilidad económica, de todas sus deudas y culpabilidades hacia el pasado y el prójimo, el hombre dispondrá de una nueva plusvalía incalculable en dinero porque no se la puede reducir a la medida del trabajo asalariado: el valor del juego, de la vida libremente construida. El ejercicio de dicha creación lúdica es la garantía de la libertad de cada uno y de todos en el marco de la única igualdad garantizada con la no explotación del hombre por el hombre. La liberación del juego es su autonomía creativa, *que supera la vieja división entre el trabajo impuesto y el ocio pasivo*⁴³.

“La vida libremente construida”, “la creación lúdica” o “la liberación del juego” son las expresiones que para los situacionistas traducen la realización de la ausencia absoluta de presiones prometida por la ideología estética.

Barbara Kruger, por su parte, recogiendo la fórmula rimbaudiana de la que ya hemos hablado, presenta la promesa del espectáculo en unos términos no muy distintos: “Cómprame, cambiaré tu vida”, le hace decir a la mercancía de consumo. Lo que en un principio parece más reseñable de la promesa de “cambiar tu vida” es lo inespecífico de su contenido: “¿de qué modo va a cambiar *mi* vida? También podría ser a peor”. Pero, esa inespecificidad, en el contexto del espectáculo, es decir, de la promesa masiva, indiferente y fugitivamente anunciada, parece significar algo más concreto. Si cada mercancía de consumo en particular permite cambiar *tu* vida inespecíficamente, entonces, de nuevo, lo que promete el espectáculo como pseudo-mundo es que *tu* vida es cambiante, cambiante por medio del consumo, en el flujo ininterrumpido y ubicuo de las (re)apariciones.

En *La sociedad del espectáculo*, Debord opone la vida histórica a la promesa espectacular de una vida cambiante. Pero, en su planteamiento, la vida histórica del comunismo realizado en los consejos obreros no parece ser, sino el “cumplimiento” de la promesa del espectáculo. La vida histórica, como vimos al comienzo del artículo, es para Debord la vida consciente de su carácter histórico, del hecho de que son los hombres y nada más que los hombres los que hacen su mundo, esto es, los que hacen la historia⁴⁴ o, en términos caros a Debord, los que hacen uso del tiempo irreversible cualitativo. Para calibrar, sin embargo, el alcance de la promesa del espectáculo y del proyecto de realización de esa promesa que Debord plantea pensamos que puede ser interesante exponer el modo en que éste explica históricamente que el capital se haya transformado en imagen⁴⁵. La pregunta, en efecto, podría ser la siguiente: ¿qué necesidad tiene el capitalismo de dotarse de esa proliferación ilimitada de imágenes que lo visten y lo retratan y se han convertido en parte indispensable de su funcionamiento?

La respuesta de Debord, como ya hemos antici-

darlas desde el punto de vista de la teoría materialista de la ideología y que incurra, por ello, en el error estratégico de calificar como “débil” un aparato ideológico cuyo funcionamiento todavía conocemos mal y contra cuyo poder no hemos desarrollado ninguna estrategia mínimamente efectiva.

42.- Según Althusser, “la estructura especular redoblada de la ideología asegura a la vez:

1/ la interpelación de los “individuos” como sujetos,

2/ su sujeción (*assujettissement*) al Sujeto,

3/ el reconocimiento mutuo entre los sujetos y el Sujeto, y entre los sujetos, y finalmente el reconocimiento del sujeto por sí mismo, y

4/ la garantía absoluta de que todo está bien así, y que, a condición de que los sujetos reconozcan lo que son y se conduzcan en consecuencia, todo irá bien: ¡Amén!” (Louis Althusser, «Idéologie et appareils idéologiques d’État (Notes pour une recherche)», op. cit., pág. 310.)

43.- “Manifiesto”, *Internationale Situationniste*, 4, junio 1960, en *Internationale Situationniste*, op. cit., pág. 144 [127].

44.- La crítica detallada a la tesis de que el hombre hace la historia la desarrolla Althusser en su “Respuesta a John Lewis” en *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis* (1973), trad. Santiago Funes, Siglo XXI Editores, Madrid, 1974.

45.- Esto es, el espectáculo tal como Debord lo define en la tesis 34 de *La sociedad del espectáculo*, op. cit.



pado, es que el espectáculo realiza imaginariamente aquello que el propio sistema capitalista impide que suceda en la realidad. El sistema capitalista se vería, según Debord, inmerso en una contradicción que sólo podría resolverse imaginariamente, esto es, por medio de la construcción de esa especie de *general imagination* que es el espectáculo. La contradicción consiste en que el sistema capitalista está, por un lado, forzado a revolucionar constantemente las fuerzas productivas. Está sometido a la necesidad de sostener de manera continuada un desarrollo científico-tecnológico para la producción de bienes. Pero, por el otro, si ha de seguir existiendo, necesita producir y reproducir la escasez que obliga día tras día a los trabajadores a llevar al mercado su fuerza de trabajo. De este modo, el espectáculo impide que el tiempo irreversible que el desarrollo científico-técnico de la producción porta consigo se extienda a todos los ámbitos de la vida y pueda ser usado de forma general por todos. Esa extensión se bloquea produciendo precisamente un uso ilimitado de la vida, pero sólo a nivel imaginario. La promesa de cambiar la vida que realiza el espectáculo sería, según Debord, por tanto, la realización imaginaria de una posibilidad real proporcionada por la constante revolución tecnológica. Y el proyecto político que Debord plantea en *La sociedad del espectáculo* es la realización real, valga la redundancia, de la posibilidad imaginada: poner el inmenso poder tecnológico generado en el capitalismo al servicio de la construcción libre de la vida.

Sin duda, Debord descubre en esta conexión entre revolución tecnológica y espectáculo un aspecto fundamental de la garantía absoluta que cierra a

éste como sistema ideológico. En efecto, la promesa que el espectáculo expresa de cambiar la vida se sostiene sobre la presentación continua de (re)apariciones de la “magia” del “poderío técnico moderno”. Esto sucede en el nivel de la construcción técnica de la imagen (que se rige por el imperativo de alardear de la habilidad constructiva que proporciona la tecnología de la imagen), en el nivel del contenido (que a menudo no es sino la representación de alguna figura o coro de figuras de ese poderío) e igualmente ocurre en la forma misma de exposición, lo que describíamos como un flujo constante y ubicuo de imágenes, (que es en sí mismo la demostración fehaciente del poder de la tecnología de la producción de imágenes y de su difusión en este capitalismo ultramoderno). Comprar es la forma de *participar* en esta totalidad de (re)apariciones de la potencia mágico-tecnológica en las que se presenta la “sociedad moderna”, *ser* una de esas (re)apariciones⁴⁶.

De este modo, en contextos sin duda distintos, en coyunturas que hay que analizar separadamente, parece que la ideología estética y la ideología del espectáculo despliegan una lógica de la garantía absoluta muy similar. En ambos casos se trata, en efecto, de una promesa de actuar libres de toda presión. La coincidencia se explica sin demasiados problemas por lo que hemos considerado su rasgo principal: tanto una como la otra son ideologías de la ausencia de la producción y del uso. Efectivamente, cuando “nos” despreocupamos de cómo hacer las cosas y de qué resultados producirá a su vez lo que produzcamos, “nos” situamos en un ámbito, que sólo puede calificarse de imaginario, en el que “todo es posible”, nada se resiste ni puede ser un obstáculo, nada presiona ni condiciona, porque todo lo que pudiera resistirse u obstaculizar, presionar o condicionar, lo hemos dejado en suspenso de antemano. Lo que prometen las ideologías estética y del espectáculo, las ideologías de la ausencia de producción y de uso, es, no hay duda, la omnipotencia. Pero, tanto una como la otra, prometen esa omnipotencia precisamente dentro de los límites de la “irrealidad” sea la del arte o la del flujo de imágenes del espectáculo. Esa limitación, a su vez, hay que entenderla como una limitación expresa, esto es, como una limitación que en la interpelación contemplativa (“¡mira!”) se anuncia con tanta rotundidad como la promesa de omnipotencia. En este sentido, por ejemplo, Friedrich Schiller resulta muy esclarecedor. En sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795),

46.- “Compro, luego existo”, es otro de los lemas de Barbara Kruger.

Schiller vinculaba de forma indisoluble el juego (la sustracción no arbitraria de toda coacción interior o exterior) y la belleza. El juego estaría para él unido exclusivamente a la belleza y la belleza se ceñiría en exclusiva al juego. Juego y belleza debían quedar, en consecuencia, desterrados de cualquier otro ámbito de la realidad social que pretendiera hacerlos efectivos por separado⁴⁷. Pero, un efecto parecido de omnipotencia y parálisis consiguen, por ejemplo, las fantasías espectaculares de ambivalencia entre ser el amo absoluto o el siervo absoluto de las megamáquinas. La interpelación contemplativa, en consecuencia, implica una fuerte carga de resignación (“¡sólo mira!”). No es difícil de suponer que la fuerza ideológica en ambos casos resida precisamente en el juego entre el goce de la ilusión de omnipotencia y el gozo de la resignación que promueven⁴⁸. Por lo demás, las concepciones que imaginan la sociedad capitalista o “industrial” al modo de un “sistema total”, incluida la del propio Guy Debord en los ochenta⁴⁹, indican que las fantasías de omnipotencia y de absoluta impotencia funcionan ideológicamente bajo los mismos presupuestos: pensar la sociedad capitalista como un sistema total supone fantasear tanto con una omnipotencia que ahora se atribuye al sistema como con una posición omni-baricante que “captura” bajo su mirada al sistema supuestamente omnipotente.

Entre los años cincuenta y sesenta, los situacionistas y Debord se plantearon como proyecto que las omnipotencias prometidas por el arte y el espectáculo se hicieran realidad. La estrategia ideológica no era, por mucho que expresada de esta manera pueda parecerlo, enteramente descabellada. Se trataba de tomar la promesa al pie de la letra y dirigirla hacia una práctica de transformación revolucionaria de la sociedad con el objetivo de abolir la división de clases. De alguna manera, parece que podría haber sido

un *detournement* de la promesa, un modo de hacerla funcionar en una nueva unidad. Pero para hacer tal cosa, si es que hacerlo es en realidad posible, hubiera sido necesario identificar la promesa como un elemento “desgajable” de la ideología estética o del espectáculo. Y, a su vez, para identificarla como elemento ideológico, los situacionistas y Debord deberían haber podido hacer uso de un concepto de ideología que no cabe en absoluto en su planteamiento histórico. Deberían haber asumido un concepto de desajuste o de desplazamiento que es incompatible con esa totalidad expresiva histórica al fin completamente transparente para sí misma que fundamentaba su propuesta.

Como contrapartida, si podemos hablar así, los situacionistas y Debord fueron capaces de empezar a articular una teoría del espectáculo que ni Althusser ni los pensadores cercanos a él podían intuir⁵⁰. En este punto hay que ser muy claros y entender que desde ciertas problemáticas ideológicas es posible alcanzar una potencia cognitiva mayor acerca de determinados aspectos de la realidad que la que en ese mismo momento puede conseguirse desde la problemática científica. Ni a la práctica ideológica ni a la investigación científica se les puede atribuir grado de conocimiento o desconocimiento (*méconnaissance*) alguno por anticipado. El conocimiento sólo se demuestra conociendo. La razón, por su parte, de la “ceguera” althusseriana reside probablemente en que el espectáculo es un aparato ideológico no del estado, sino del capital mismo. La existencia de un aparato ideológico del capital, convertido en el aparato ideológico dominante, plantea unos problemas políticos que desde las posiciones adoptadas por Althusser hasta finales de los setenta –en breve, el partido como “centro estratégico desde el que diseñar un proyecto de sociedad”⁵¹– no eran, desde luego, fáciles de articular.

47.- “El hombre sólo debe jugar con la belleza, y debe jugar sólo con la belleza” (Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, XV, 8.). Véase la entera carta decimoquinta: Friedrich Schiller, *Kallias*; *Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos Editorial, Barcelona, 1990, págs. 229-243.

48.- El lema de Barbara Kruguer para este rasgo del espectáculo es: “Somos esclavos de los objetos que nos rodean”.

49.- Nos referimos a sus posiciones en *Comentarios a la sociedad del espectáculo*, trad. Luis A. Bredlow, Anagrama, Barcelona, 1999.

50.- En los años ochenta, preparando el texto que tras su muerte se publicaría con el título de *El porvenir es largo*, y hablando de Maquiavelo, afirmará, sin duda de forma tremendamente oscura, que la política ha desaparecido como centro estratégico y la ideología “conoce un desarrollo sin precedentes”, aunque tampoco pueda considerarse como centro desde el que diseñar un “proyecto de sociedad”. Véase Louis Althusser, “La única tradición materialista” (1985), trad. Juan Pedro García del Campo, en *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento*, 4, diciembre 2007, www.youkali.net., págs. 153-4

51.- Por utilizar los términos de la nota anterior. Los textos en los que Althusser expone sus posiciones políticas y su concepción del partido más maduras los escribe en la segunda mitad de los setenta. Algunos de ellos son: *Seis iniciativas comunistas. Sobre el XXII Congreso del PCF*, trad. Gabriel Albiac, Siglo XXI, Madrid, 1977; “Notas sobre los AIE” en *Nuevos escritos. La crisis del movimiento comunista internacional frente a la teoría marxistas*, trad. Albert Roies Qui, Laia, Barcelona, 1978; *Lo que no puede durar en el partido comunista* (1978), trad. Pedro Vilanova Trías, Siglo XXI, Madrid, 1980. Especial interés tiene también su inacabado *Marx dentro de sus límites*, trad. Juan Pedro García del Campo, Akal, Tres Cantos, 2003.

El espectáculo como aparato ideológico del capital y la práctica artística

No es este el lugar en el que detenerse para desarrollar con detalle las consecuencias teóricas que se siguen de entender el espectáculo como aparato ideológico del capital. Sin embargo, para terminar, podemos avanzar algunas notas, y de paso referirnos también brevemente a cómo pensamos que puede plantearse la cuestión del arte desde las perspectivas que estamos manejando. Podemos decir, por ejemplo, que si el espectáculo es un aparato ideológico del capital, entonces, a pesar de Debord, no lo explica todo. No es, digamos, “el momento histórico que nos contiene”⁵². Es un aparato ideológico-económico que, primero, está integrado en el ciclo del capital⁵³, ciclo que a su vez está compuesto de otras fases además de la realización del capital en la que opera específicamente el espectáculo. Y, segundo, se articula, más o menos contradictoriamente, con los diversos aparatos ideológicos de estado y los aparatos represivos que, aunque afectados y transformados por el desarrollo del espectáculo y del capitalismo en general, no han sido en absoluto abolidos. Por otro lado, y a pesar de Althusser, podemos decir que las condiciones ideológicas de la reproducción de las relaciones de producción se aseguran de forma dominante dentro del propio ciclo del capital y no en los aparatos adyacentes. El trío familia-escuela-espectáculo es probablemente el que en estos momentos, no sin problemas internos, no sin particulares alianzas, asegura, al menos en los países occidentales, la reproducción ideológica de la división de clases.

Entendemos, de este modo, el espectáculo como un entramado complejo de prácticas, enmarcadas en el espacio del consumo y el ocio de masas, que logran, en un mismo movimiento, producir (a) una obsolescencia simbólica de las mercancías y (b) las condiciones ideológicas de reproducción de las relaciones de explotación. Entendemos, además, que debido a la constancia y ubicuidad del espectáculo, al colapso que produce de la separación entre el signo y el referente⁵⁴ y a que el turismo ha conver-

tido potencialmente todo territorio social en una mercancía, se presenta de algún modo como un mundo sin límites.

Desde esta perspectiva, si la polémica política que separaba de forma irreconciliable a Debord y Althusser se puede resumir en el proyecto de tomar directamente el poder económico o tomar, primero, los poderes político e ideológico, la existencia de un aparato ideológico del capital como aparato ideológico dominante nos obliga a tener que pensar en estrategias capaces de articular ambos proyectos y a entender que ninguno de ellos puede seguir significando lo que anteriormente, digamos, en los años setenta, significaba. Si es cierto, como afirmaba Althusser, que “ninguna clase puede detentar de forma duradera el poder del estado sin ejercer al mismo tiempo su hegemonía sobre y en los aparatos ideológicos de estado”⁵⁵ no lo es menos que la clase obrera tiene que intervenir desde el principio en el espacio donde disputa con el espectáculo, que no es otro que el espacio del ocio, es decir, ni más ni menos que el de la militancia y el activismo. Y la cuestión es que si ya la lucha política y la lucha ideológica en los aparatos ideológicos de estado son luchas con exigencias dispares⁵⁶, la lucha contra el espectáculo plantea problemas muy específicos –por ejemplo, en torno a los temas de la “verdad”, la



52.- Guy Debord, *La Société du Spectacle*, op. cit., tesis 11.

53.- Véase al respecto David Harvey, *The condition of postmodernity*, Blackwell, Cambridge, 1990, en particular el capítulo 17.

54.- Como dice sintéticamente Adorno, “cada producto de la industria cultural deviene su propio anuncio” (Theodor W. Adorno, “The culture industry reconsidered” en *New German Critique*, 6, 1975, pág. 13).

55.- Louis Althusser, «Idéologie et appareils idéologiques d’État (notes pour une recherche)», op. cit., pág. 284.

56.- Más dispares de lo que Althusser llegó a considerar a juzgar por el fracaso de los intentos de fusión entre los estudiantes y el proletariado en el 68 y entre los nuevos movimientos sociales en general y los partidos obreros en los años posteriores. Por lo demás, no habrá

“autoridad” o la “responsabilidad”- que le hacen llegar a entrar necesariamente en contradicción con las otras dos.

No pretendemos dar soluciones a una cuestión que todavía requiere ser ampliamente desarrollada, pero quizás podamos decir que, desde este punto de vista, las propuestas más interesantes no serán las que insistan en atrincherarse a toda costa en el espacio de los aparatos de estado o en el del espectáculo, las que no sean capaces de “vivir”, como hacen las clases dominantes, afrontando la complejidad.

Por último, los planteamientos althusserianos y situacionistas respecto del arte se encuentran no menos distanciados de lo que lo estaban sus propuestas políticas. Las teorías desarrolladas por Althusser y Macherey en relación con la práctica artística han tenido siempre una intención antiesencialista. Para ellos, nunca se ha tratado de superar el arte, sino de desplazar la ideología estética. Se empeñaban, por ello, en poner de relieve el aspecto de las condiciones de la producción artística (o más adelante las de la reproducción), así como los efectos cognitivos y de generación de ideología y de crítica de la ideología que las propuestas artísticas podían producir a su vez⁵⁷. Por el otro lado, tras la disolución de la I.S., el proyecto de superar el arte es definitivamente abandonado y, tanto Debord, a través de las películas que realiza en los años setenta, como las diversas propuestas más o menos activistas que tuvieron como referentes a los situacionistas, dirigieron sus esfuerzos a luchar contra el espectáculo en su terreno, a poner en práctica una “guerrilla de la comunicación”, como también se le ha llamado. Al igual que en el espacio de la política, el trabajo futuro en el terreno del arte se encuentra,

pensamos, también en la búsqueda de formas de concurrencia entre la tarea antiesencialista y la lucha antiespectacular.

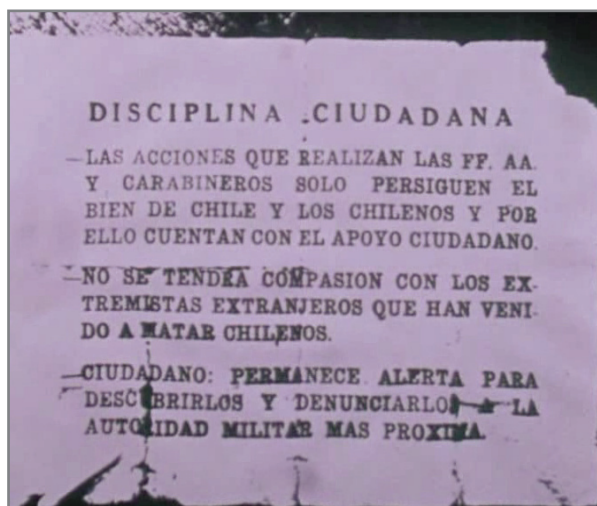
No obstante, a pesar de que la necesidad de articular propuestas distintas, incluso contrarias, en la política y en el arte se deduce de la concepción misma del espectáculo como aparato ideológico del capital, nos tememos que la discusión tendrá que seguir abierta. La diferencia específica que define tanto la teoría de la ideología como la teoría del arte althusserianas consiste en negar que la una o el otro trabajen de ninguna manera con “la realidad o con representaciones de la realidad”, léase, por ejemplo, con “la vida o con representaciones de la vida”. Tal y como hemos estado intentando poner en práctica y de manifiesto a lo largo del artículo, las prácticas ideológica y artística trabajan con las representaciones de las relaciones imaginarias que los individuos y los colectivos mantienen con sus condiciones reales de existencia. Nunca, desde esta posición, será posible construir libremente la vida, nunca será posible ni siquiera esforzarse por ese objetivo. Ya que el problema de la realidad o de la vida no es que una u otra sea irrepresentable en esencia, de modo que al intentar representarla la traicionaríamos, deformaríamos o alienaríamos. El problema es que las nociones mismas de realidad o de vida son representaciones de las relaciones imaginarias. Desde esta posición, en lo que podemos empeñarnos es en el conocimiento y la transformación liberadora de “nuestras” condiciones reales de existencia, incluidas por supuesto las condiciones ideológicas.

que olvidar aquí otras exigencias como las de la lucha económica en todos los niveles y de las luchas ecologista, feminista, antimilitarista, de liberación nacional, sexual, cultural, etc., de las que el movimiento obrero no puede ya desligarse, ni tampoco el modo en que el desarrollo del espectáculo y su posición como aparato ideológico dominante las afecta a todas ellas.

57.- Una bibliografía no exhaustiva de la teoría althusseriana del arte comprendería los siguientes textos: Louis Althusser, “Le Piccolo Bertolazzi et Brecht (Notes sur un théâtre matérialiste) (1962) en *Pour Marx* (1965), La Découverte, París, 1996 (trad. esp.: en *La revolución teórica de Marx*, trad. Marta Harnecker, Siglo XXI, México, 1999). Louis Althusser, “Devant le surréalisme: Alvarez Ríos” (1962), “Cremonini, peintre de l’abstrait” (1964-1966) (trad. esp.: “El pintor de lo abstracto”, en Louis Althusser y otros, *Para una crítica del fetichismo literario*, selección e introducción Juan M. Azpitarte Almagro, Akal, Madrid, 1975)., “Lettre sur la connaissance de l’art (réponse à André Daspre)” (1966), “Lettre a Paolo Grassi” (1968), “Sur Brecht et Marx” (1968), en *Écrits philosophiques et politiques, tome II*, Stock/Imec, Paris, 1997. Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire* (1966), Maspéro, Paris, 1980 (trad. esp.: *Para una teoría de la producción literaria*, trad. Gustavo Luis Cabrera, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1974). Pierre Macherey y Etienne Balibar, “Sur la littérature comme forme idéologique” en *Littérature*, nº 13, febrero, 1974, págs. 29-48 (trad. esp.: “Sobre la literatura como forma ideologica”, en Louis Althusser y otros, *Para una crítica del fetichismo literario*, op. cit.). Pierre Macherey, “Problems of reflection” en *Literature, society and the sociology of literature, Proceedings of the Conference held at the University of Essex*, 1976, págs. 41- 54. Pierre Macherey, “Pour une théorie de la reproduction littéraire” en *Comment la littérature agit-elle?*, Centre de recherches sur la lecture littéraire de Reims, Klincksieck, Paris, 1994, págs. 17-28 (traducido en este mismo número de *Youkali* por Juan Pedro García del Campo). Pierre Macherey, *A quoi pense la littérature?*, PUF, Paris, 1990 (trad. esp.: *¿En qué piensa la literatura?*, trad. Rubén Sierra Mejía, Siglo del Hombre, Universidad Nacional de Colombia, 2004).

LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL ESCRITOR: BERNARD LAHIRE FRENTE A PIERRE BOURDIEU

por Luis Mancha



Michel Foucault fue uno de los pensadores que se planteó frontalmente el autor como problema. Aunque simplemente esbozó la cuestión, lo hizo con la suficiente lucidez para sentar las bases de una reflexión sobre los mecanismos sociales de la construcción social del autor. Dichos mecanismos son analizados por autores como Pierre Bourdieu con su campo literario o Bernard Lahire, que impulsado por la lógica del campo universitario, parafraseando al autor de “Las reglas del arte”, pretende destronar al “Dieu Bourdieu” planteando lo literario como un “juego”.

Este artículo pretende, en primer lugar, mostrar las conclusiones más relevantes del estudio de Bernard Lahire (Lahire, 2006) sobre el universo literario francés y compararlo con el caso español. En segundo lugar, examinar los argumentos de Lahire contra Pierre Bourdieu y sus conceptos de “habitus” y “campo”. Para todo ello, me apoyo en mi experiencia de investigación en el mundo literario en España (Mancha, 2006). Más aún cuando la inspiración de

ésta venía en buena parte determinada por el trabajo de Pierre Bourdieu sobre el fenómeno literario.

En 1970, en la Universidad de Buffalo (Estado de Nueva York) Michel Foucault imparte una conferencia titulada ¿Qué es un autor?¹ En dicha conferencia Foucault plantea una serie de líneas de reflexión a partir de las dificultades con las que se encuentra a la hora de definir el autor y su obra.

“¿Qué es una obra? ¿Cuál es esa curiosa unidad que se designa con el nombre de obra? ¿de qué elementos se compone? Una obra, ¿acaso no es lo que ha escrito alguien que es un autor? [...] Si un individuo no fuera un autor, ¿acaso podría decirse que lo que ha escrito, o dicho, lo que ha dejado en sus papeles, lo que ha podido restituirse de sus palabras, podía ser llamado una “obra”? Cuando Sade no era un autor, ¿Qué eran entonces sus papeles? [...] Pero supongamos que se trata de un autor: ¿acaso todo lo que ha escrito o dicho, todo lo que ha dejado detrás suyo forma parte de su obra? [...] Pero, cuando en el interior de un cuaderno lleno de aforismos, se encuentra una referencia, la indicación de un encuentro o una dirección, una cuenta de lavandería: ¿es una obra o no? ¿Y por qué no? Y así hasta el infinito.” (Foucault, 1999, 334)

No son menos las dificultades que Foucault encuentra con el nombre del autor y cómo funciona con relación al discurso. Los problemas planteados por el nombre del autor, afirma Foucault, son más complejos que los planteados por el nombre propio. “Si descubro que Shakespeare no nació en la casa que hoy se visita, ésta es una modificación que, evidentemente, no alterará el funcionamiento del nombre del autor; pero si se demostrara que Shakespeare no escribió los Sonetos

¹ La primera vez que apareció el texto Qu’est que-ce qu’un auteur? Fue en el Bulletin de la Société française de philosophie, el 22 de febrero de 1969.

que pasan por ser suyos, éste es un cambio de otro tipo: no deja indiferente el funcionamiento del nombre del autor” (Foucault, 1999, 337). El nombre del autor ejerce una función clasificadora con respecto a los discursos, ya que permite reunir bajo una misma categoría un cierto número de textos y oponerlos a otros. La etiqueta atribuida a estos discursos nos indica que no son discursos que se pierden en el murmullo mundano, sino que deben recibir cierto estatuto, han de ser rescatados de la circulación cotidiana. De modo que estos discursos, como afirma Foucault, están provistos de la Función-Autor; son, en definitiva, discursos de apropiación sometidos al régimen de propiedad privada².



La función-autor dota a los textos de un principio de autoridad además del principio clasificatorio. En este punto, el concepto de autoridad (*authority*) que Geertz maneja para caracterizar los textos escritos por el antropólogo (Geertz, 1999) nos resulta de utilidad para entender la Función-Autor. Esta noción posee una

doble dimensión: por un lado, el de autoría, al vincular un conjunto de textos a un individuo originario, al nombre de un autor y, en consecuencia, analizar las obras a partir de esa instancia, de ese invariante; y, por otro lado, la autoridad, principio que genera la fórmula del nombre del autor que imprime un carácter diferente a los discursos a los que se vincula³.

Aunque el ámbito en el que se sitúa estas reflexiones es en torno a la muerte del sujeto que tanto dio de sí en los años 70, y la reacción de los asistentes así lo confirma⁴, (Foucault, 1999, 356), este planteamiento genera indudablemente problemas sociológicos impercederos. En el análisis de este autor se advierte la relevancia de la construcción social del nombre del autor en la consideración de los textos o discursos. Este planteamiento nos conduce inevitablemente al contexto y a las formas de reconocimiento social de un autor, que Foucault denomina prescripciones.

Autores como Pierre Bourdieu y Bernard Lahire han tratado de profundizar en esos mecanismos de construcción del autor a los que Foucault se refería. En este sentido, en 2006 se publicó en Francia una investigación de Bernard Lahire sobre la condición del autor en la sociedad francesa, cuyos resultados están publicados en una obra titulada: “La condition littéraire. La double vie des écrivains”. Lahire reflexiona sobre lo que implica ser un escritor y, en última instancia, cuestiona el concepto de campo literario de Pierre Bourdieu y, por extensión, pone a prueba la teoría de los campos de este autor y subraya los límites de su uso.

En primer lugar, voy a analizar las principales conclusiones de la investigación de Lahire, comparándolas con los datos de que dispongo sobre el universo español. Asimismo, señalaré las debilidades, a mi juicio, del planteamiento de dicha investigación. Este análisis nos permitirá estar en condiciones de examinar el concepto de “juego literario” que propone Lahire frente a los que maneja Bourdieu, “habitus” y “campo”.

² Aunque curiosamente, advierte Foucault, este régimen de propiedad para los textos, así como la regulación de las relaciones editor-autor, de los derechos de autor, etc., comenzó como una forma de apropiación penal. La atribución de un discurso a su autor tenía una intención punitiva, la de controlar cualquier individuo que escribiera un texto trasgresor.

³ El nombre del autor juega un papel muy importante en el proceso de lectura de una obra (vease “Generación Kronen. Una aproximación antropológica al mundo literario en España”).

⁴ No me resisto a reproducir la reacción de Foucault al acusarle L. Goldman de no ser el autor de esta conferencia sino hablar desde el interior de la corriente denominada “escuela francesa del estructuralismo no genético, que especialmente abarca los nombres de Lévi-Strauss, Roland Barthes, Althusser, Derrida, etc.) [...] “La primera cosa que diré es que jamás, por mi parte, he empleado la palabra estructura. Búsquenla en Les Mots et les choses, no la encontrarán. Entonces, rogaría que me ahorren todas las comodidades sobre el estructuralismo o que se tomen la molestia de justificarlas” (Foucault, 1999, 356)

“La conditio littéraire”

En su investigación Lahire llega a la conclusión de que la posición del escritor en la división social del trabajo es indefinida e inestable producto de dos fuentes de incertidumbre: una económica y otra estética. El escritor adolece de una dificultad endémica para vivir de su pluma, debido a la falta de profesionalización de su actividad, o al menos, supone una categoría profesional cuando menos ambigua. A esta conclusión llega Lahire debido a que los ingresos principales de los escritores no provienen de su actividad creativa, sino de una segunda actividad. Este es el fundamento del propio subtítulo del libro, “la doble vida de los escritores”. Son abogados, comerciantes, periodistas, maestros, funcionarios, etc. y escritores. Así pues, no tienen una posición clara dentro de la lógica de las clasificaciones socioprofesionales. Al contrario que el resto de las categorías profesionales dentro del mundo editorial que tienen asignada una serie de roles estables: editores, distribuidores, librerías, bibliotecarios, profesionales dedicados al marketing, a la comunicación, etc. Pero dentro de esta vasta industria el escritor parece desdibujarse pese a ser el centro de la maquinaria; en definitiva, toda la producción reposa sobre el trabajo de unos amateurs. De modo que Lahire considera al escritor como un actor central y a su vez marginal, tanto desde el rol que se le asigna como de la remuneración que obtiene (entre el 8% y 10% del precio final del libro). Según la encuesta realizada por Bernard Lahire, el 49,2% de los escritores entrevistados ejercían en el momento de ser preguntados una actividad remunerada paralela a su labor literaria, mientras que el 49,4% ejercieron una actividad en el pasado, sólo 1,4% de los escritores entrevistados (siete escritores) declararon no haber ejercido nunca una actividad paralela a la literaria. La mayoría de éstos (67,5%) ocupan profesiones de cuadros superiores intelectuales (Lahire, 2006, 143-144).

En este aspecto el caso español es muy similar. Los escritores que entrevisté eran recién llegados al uni-



verso literario, de modo que algunos de ellos tenían una situación cómoda al vivir con su familia, ya que disponían de apoyo mientras se dedicaban a su labor literaria. Aun así el 52% tenía una actividad remunerada fuera de su labor literaria⁵. Las profesiones eran básicamente de cuadros superiores, fundamentalmente periodistas, editores y profesores.

Otra de las fuentes de ambigüedad de la posición del escritor, apunta Lahire, es la misma conceptualización estética del autor. Según esta idea, una profesión independiente de la actividad creativa no es interpretada como un freno o una pérdida de energía para la literatura. Más bien representa la libertad y la independencia literaria frente al yugo que supone vivir de la literatura y todas las concesiones necesarias para conseguir un éxito comercial (imprescindible para vivir de los derechos de autor). Esta definición de la literatura como opuesta al mercado va más allá de una simple apreciación superficial, sino que se incrusta en cada recoveco del discurso literario y de la lógica de la lectura hasta constituir su columna vertebral, lo que supone una de las principales fuentes de contradicciones, de ambigüedad de la posición del escritor en la división social del trabajo⁶.

5 Los escritores entrevistados fueron: Álamo, Antonio; Azpeitia, Javier; Barba, Andrés; Barrios, Nuria; Espido Freire, García Galiano, Ángel, Giralto Torrente, Marcos; González Cuesta, Pablo; Gopegui, Belén; Hatero, Josán; Ibáñez, Andrés; Izquierdo, Paula; López, Fernando J.; Lorenzo, Marisa; Maestre, Pedro; Magrinyá, Luis; Mañas, José Ángel; Peregil, Francisco; Prada, Juan Manuel de; Prado, Benjamín; Rivera, Marta; Salabert, Juana y Vilas, Eduardo. En tanto que los escritores que podemos considerar que en el segundo lustro de los 90 pertenecían al subcampo de los recién llegados, además de los mencionados (y seguramente me dejó algún otro en el tintero) eran: Beccaria, Lola; Benítez Reyes, Felipe; Bonilla, Juan; Carrero, Luis M.³; Casariego, Martín; Casariego, Nicolás; Casavella, Francisco; Castro, Luisa; Etxebarria, Lucía; F. M.; García-Valiño, Ignacio; Grasa, Ismael; Loriga, Ray; Martín, Fernando G.; Martín Largo, José Manuel; Martínez de Pisón, Ignacio; Múgica, Daniel; Orejudo Utrilla, Antonio; Pérez Ortiz, Luis; Pertierra, Tino; Reig, Rafael; Riestra, Blanca; Romeo, Felix Royuela, Fernando; Salmeron, Juan Manuel; Sanz, Marta; Silva, Lorenzo; Tizón, Eloy; Ugarte, Pedro; Wolfe, Roger.

6 Este discurso es desmenuzado y analizado exhaustivamente en la primera parte de “Generación Kronen. Una aproximación antropológica al mundo literario en España”.

Esta idea domina el universo literario (y otros universos culturales) desde mediados del XIX. Pierre Bourdieu sitúa a Flaubert como el impulsor de esta idea del escritor más allá de cualquier imposición económica (a su vez política y social), promoviendo la autonomía del campo literario (Bourdieu, 1995). Por su parte, Lahire cita a nombres como Baudelaire que, en 1856, formulaba a propósito de Edgar Allan Poe que la ley de la rentabilidad económica es inversamente proporcional al genio literario para ilustrar esta idea (Lahire, 2006 134).

En el momento que la lógica mercantil no se impone en esta actividad, entra en contradicción con las reglas de la profesionalización, lo que constituye una ruptura con los criterios básicos de la categorización socioprofesional. En cualquier categoría socioprofesional existe una jerarquización entre el amateur, aquel que no vive de los ingresos producidos por esa actividad y el profesional que vive de la fuente de ingresos de esa profesión. Mientras la sospecha se cierne sobre el amateur en el resto de sectores económicos, en el mundo literario esta lógica se invierte: es el profesional, aquel que vive de los ingresos que le reportan sus derechos de autor, el que es sospechoso, rompiendo su presunción de inocencia, ya que para llegar a ese punto se cree que ha de haberse plegado a la lógica del mercado. Incluso la encuesta realizada por Bernard Lahire refleja que los propios autores no consideran la escritura como una profesión sino en su mayoría lo consideran “creación” (73%), el 17% lo considera un “oficio” y solo el 10% una “profesión” (Lahire, 2006, 162).

Esta polarización, al igual que en el universo literario español, la encontramos a la hora de clasificar y evaluar los autores. Por un lado, los autores literarios, que son nombrados por un 26,5% de los entrevistados: Samuel Beckett, Margarita Duras, William Faulkner, Gustave Flaubert, James Joyce, Franz Kafka, Marcel Proust, Alain Robbet-Grillet, Claude Simon y Virginia Wolf. Por otro lado, los autores más comerciales o mediáticos que son los más detestados: Christine Argot, Frédéric Beigbeder, Michel Houellebecq, Camille Laurens, Marc Lévy o Paul-Loup Sulitzer, quienes son citados por el 22,9% de los encuestados. Y son los jóvenes menores de 40 años (los recién llegados) quienes más detestan este polo comercial o mediático. El 41,3 % de los escritores menores de 40 años frente al 15,5% de los mayores de 70 años hablan de estos escritores como una competencia

desleal. A la que se refieren con calificativos como: “Toute cette littérature de pacotilla à la mode (parisienne ?) ; Tous ces real-auteurs, passés de la télé-réalité aux rayons de libraries” ; “Absence d’intérêt por les “crieurs publics”(Sexe, douleur, enfance, nombril...)”; “Les hommes politiques et les personnalités”; “L’écrivain-journaliste”, “Les Ultras commerciaux”; “Les faux auteurs i présentateurs de télé, chanteurs, sportifs... qui trustent les médias” “Les auteurs style “usine à écrire” (Lahire, 2006, 197-198).



Encontramos, asimismo, una segunda ruptura con esa lógica de la categorización socioprofesional, a saber, la legitimación social del oficio de escritor. Así nos preguntamos, ¿qué instancia decide quién se puede considerar escritor? Toda profesión requiere unos requisitos previos de entrada: enseñanzas regladas, rituales de paso, exámenes estandarizados, títulos certificados, colegios profesionales que controlan a los miembros de esa profesión; y todo ello bajo la tutela y la fuente de legitimación última que es el Estado. Por el contrario, un joven que decide hacerse escritor se preguntará: ¿dónde se expiden los certificados para ser escritor? ¿Dónde está la facultad de escritores? La respuesta: al igual que el genio del escritor es inversamente proporcional a su éxito comercial, la preparación de escritor es lo contrario a cualquier enseñanza reglada.

En mi trabajo de campo en el mundo literario en España un crítico, hablando sobre otro tema (la relación de los escritores con el mundo periodístico) lanzó la siguiente reflexión sobre la Escuela de Letras⁷:

⁷ La escuela de letras fundada por varios escritores impartía talleres literarios.

Yo esa Escuela de Letras... me encanta que haya una escuela de letras, que vaya el que quiera, pero de ahí a fabricar escritores... Los propios que no se pueden crear eso son los que dan clases ahí. [...] Cómo aprendes a leer, leyendo, y a escribir, escribiendo. Cuando combinas tus vivencias, tus lecturas y cierta destreza con lenguaje... pues te sale o no te sale, no hay que empeñarse, yo no puedo querer ser piloto si tengo problemas de vértigo. Parece que es que ahora, producto de la sociedad mediática, es que la figura del escritor se ha convertido en una figura carismática y todo el mundo quiere participar de esa gloria. [Crítico]. (Mancha, 2006 103)

El trabajo del escritor es fundamente solitario y su existencia social dentro de la división social del trabajo es lábil y ambigua, cada autor tiene que labrar su propio camino. Ni siquiera es una actividad donde el asociacionismo representa un signo de institucionalización o existencia social claro. La tasa de afiliación en Francia es bastante débil (Lahire, 2006, 172). Asimismo, en España apenas encontré actividad asociacional institucionalizada. Aunque no estaba entre los objetivos de mi investigación solo conocí la Asociación de Escritores, presidida por Andrés Sorel. Esto nos indica, la falta de voluntad de existir socialmente en tanto que escritores como grupo y la consideración de la escritura como una actividad fundamentalmente solitaria.

Si bien el Estado no está presente en la regularización de esta actividad, sí desarrolla otras formas de legitimación a través de ayudas, becas y subvenciones. La atribución de becas y ayudas tiene fundamentalmente la función no solo de mantener económicamente a los autores, sino de dotarles del estatus de escritor, de avalar de su existencia social. Así lo confirman los resultados de la investigación de Lahire. El 55,3% de los encuestados que han recibido una beca se considera escritor, frente al 10,9% que no la ha recibido (Lahire, 2006, 208). En España, sin embargo, en este sentido es un auténtico páramo. Solo encontré a un escritor, Hosan Hatero, que sobrevivía gracias a una beca del Ayuntamiento de Madrid que cubría la manutención en la Residencia de Estudiantes⁸. Escritores como Juan Manuel de Prada, que vivió durante tiempo de los premios de cuentos locales que abundan en España o Pablo González Cuesta que racionaba convenientemente los premios, en sus inicios, para poder ir sobreviviendo, hasta que desencantado, abandonó, dan buena prueba de la actualidad



del la sentencia que reza: “escribir es llorar en España”.

Además de las ayudas del Estado, Lahire explora otras fuentes de reconocimiento social que permiten a un autor considerarse como tal. Una primera categorización que influye en la autopercepción de los escritores es el eje nacional-regional. El hecho de haber publicado en una editorial nacional hace más probable que un individuo se considere escritor que si lo hace en una regional (51,3% frente a un 28,3%). Asimismo, si gana un gran premio nacional su identidad como escritor se ve reafirmada en mayor medida que si recibe un pequeño premio regional (56,5% frente a 35,6%) (Lahire, 2006, 162).

En el caso español, la existencia social de un escritor está ligada también a este eje. Así aquellos escritores que tienen acceso a los medios y editoriales nacionales tienen un reconocimiento mayor. Sirva como ejemplo la reflexión de este joven escritor que empezaba en los años 90:

Me hice la siguiente reflexión: es muy curioso que cada vez que abres la novela, especialmente de un joven escritor, todos los jóvenes escritores viven en Madrid o Barcelona. Entonces qué pasa, que no hay buenos escritores en Cuenca o Albacete. No me lo creo, aquí pasa algo. Yo creo que aquí hay que conocer a alguien para meterse en el mundo de la novela y me vine a Madrid por eso. [Escritor] (Mancha, 2006, 133)

Por otro lado, una de las jerarquizaciones con la que los autores están más familiarizados es la referente a

⁸ Tampoco puedo asegurar que esta situación no haya cambiado de los años 90 a esta parte. En cualquier caso, eso será motivo de otra investigación.

las editoriales. El nivel más bajo dentro de esta escala es la autoedición, cuyos editores no son considerados verdaderos editores al igual que los autores que publican. Tanto en el universo literario francés (como en el español) la autoedición es rechazada y supone un desprestigio. Así, una de las formas de desprestigiar a un editor, a una editorial, tal y como me encontré en mi trabajo de campo, es acusarle de cobrar dinero a los autores por la edición de sus obras, ya que supone una autoedición encubierta.

A partir de aquí, entramos en una compleja gramática de la recepción que conecta editoriales, periódicos, suplementos, críticos y escritores. Así, si un autor publica en cierta editorial ya parte con una ventaja en la salida frente a otros que tienen pocas o en algunos casos ninguna posibilidad de aparecer en ciertos medios. Es necesario ser reconocido por un editor reconocido previamente (Lahire, 2006, 195). De ahí que sean aquellas editoriales que tienen un mayor grado de exigencia literaria las más codiciadas por los escritores a la hora de publicar. Los escritores son mayoritariamente conscientes de estas jerarquías y prefieren publicar en editoriales como Actes Sud, Gallimard, Grasset, Le Senil, Minuit, etc., porque saben que les abrirán las puertas de periódicos y críticos. La percepción que ejerce el polo literario (frente al comercial), como señala Lahire, nunca es más perceptible que en materia de edición.

En España, se puede observar la lógica de esta compleja gramática de recepción:

- Hay críticos que lanzan a la gente a la fama: Rafael Conte.
- ¿A quién ha lanzado a la fama?
- Gustavo Martín Garzo, Jesús Ferrero, Belén Gopegui, Belén Gopegui es hija de una crítica de Rafael Conte. Sí es cierto que él no hubiera hablado de Belén Gopegui si hubiera publicado en Lengua de Trapo [Belén Gopegui publica con Anagrama]. Él es un crítico con caché y atenderá a un libro en la medida en que un editor importante le ha prestado atención. [Crítico]. (Mancha, 2006 146)

Otro de los signos de integración profesional más importantes y que determinan la existencia social de un autor es el volumen de relaciones que mantienen con otros actores (escritores, librerías, críticos literarios, editores, periodistas). Lahire destaca que nueve de cada diez escritores cuentan con otros escritores entre sus amigos (Lahire, 2006, 175). Asimismo, existe una relación entre el reconocimiento literario y el contacto con otros escritores, de modo que son aquellos cuyas relaciones con otros colegas y participantes del universo literario es más intenso los que tienen un mayor reconocimiento literario. Esta integración so-



cial se refleja en los gustos literarios. Aquellos escritores que poseen mayor reconocimiento social tienen unos gustos literarios similares: tienden a leer literatura clásica y novelas frente a otros géneros (Como diría Pierre Bourdieu: "Noblesse oblige"), en tanto que los escritores menos reconocidos se distinguen por una inclinación hacia las novelas históricas o sentimentales. (Lahire, 2006, 185).

En el análisis del campo literario en España utilizo dos categorías: capital social y cultural (entre otras especies de capitales) tomados de Pierre Bourdieu, que explican la lógica de funcionamiento que está tras las conclusiones de Bernard Lahire.

Este capital relacional permite al participante tener mayores probabilidades de obtener otra clase de capitales, como el simbólico, el cultural o el económico. En primer lugar, proporciona una mayor competencia en el juego, lo cual permite al actor un mayor conocimiento de las tomas de posición y de los beneficios y/o perjuicios asociados a cada una de ellas. De modo que el participante posee mayor habilidad para moverse en este espacio y, por tanto, mayores probabilidades de éxito, ya que es capaz, gracias a su habitus, de anticipar aquellas apuestas, jugadas o movimientos que tengan mayores probabilidades de éxito. (Mancha, 2006 132)

[...] el capital social incita a una mayor participación en el juego. En tanto que las relaciones sociales del entorno del escritor estén vinculadas al campo, mayor será su implicación vital, gracias al estímulo intelectual y emocional del contexto [...] De ahí que aquellos participantes que tienen relaciones entre sí utilicen un mismo idiolecto, tengan intereses comunes, gustos similares ... (Mancha, 2006 133)

[...] el capital social y el capital cultural están relacio-

nados, en tanto que aquél tiende a servir de guía para conocer los autores que son significativos y reconocer las opciones que aseguran capital cultural, lo que permite una familiaridad con los autores relevantes. Es sintomático el caso de un crítico que aconsejó a un participante la lectura de un escritor que consideraba fundamental para la formación de un novelista; éste lo incorporo rápidamente a la lista de autores que habían influido en su literatura... (Mancha, 2006 138)

No obstante, el escritor no solo se construye a base de actos fragmentarios de legitimación entre pares o participantes dentro de este universo. También existen actos de reconocimiento social de "masas": los premios literarios. Los premios literarios tienen un papel relevante dentro de la lógica de funcionamiento del "campo" o "juego" literario, ya que proyectan socialmente el trabajo solitario del escritor y refuerzan su identidad como tal. Según el trabajo de Lahire, el 45% de los encuestados han recibido un premio literario, de los que el 74% tenían un fuerte reconocimiento literario nacional frente al 30,1% cuya puntuación recibida en este aspecto era muy débil (Lahire, 2006, 572). Por lo tanto, el hecho de recibir un premio literario refuerza su reconocimiento social.

Los premios literarios no solo juegan ese papel de legitimación simbólica sino también constituyen una forma de remuneración. Lahire afirma que los premios literarios son doblemente apreciados por aquellos autores que no tienen un segundo oficio, no solo por el reconocimiento social sino por el económico. Ahora bien, éstos suponen no solo un ingreso eventual, sino que es uno los mecanismos del universo literario para profesionalizar, aún débilmente, la actividad creativa. Esta idea esta sustentada en el hecho de que en Francia los escritores tienden a ser multipremiados. Así el 39,3% de los entrevistados por Lahire han recibido entre dos y tres premios, mientras que el 25,7% más de tres⁹.

En España, entre los autores que conformaban el subcampo de los recién llegados en los años 90 y que han conseguido asentarse en este universo los premios literarios han desempeñado una función muy importante en sus carreras como una de las formas de profesionalización (la otra son las actividades paraliterarias, que analizaremos a continuación). Esto ha constituido básicamente una fuente de reconocimiento social, así como de ingresos económicos, como lo demuestra el hecho de que aquí también son multipremiados. De los 54 escritores que incluí dentro del

subcampo de los recién llegados en los años 90, hasta este momento, el 90% ha recibido algún premio literario, y de éstos, el 82% ha recibido al menos 2. De aquellos que han recibido uno o ninguno: o bien no han continuado por diversas circunstancias, o si han seguido escribiendo, se han encontrado con dificultades para publicar sus trabajos, o bien tienen otra profesión (caso de Luis Magrinyá, editor de Alba). Si el escritor no tiene otra actividad que la literaria lo más probable es que corresponda a la figura del multipremiado.

Si nos centramos en algunas figuras destacadas del panorama literario español del grupo que entró en los años 90 observamos casos claros de acumulación de premios. Como por ejemplo Juan Manuel de Prada, que aparte de sobrevivir antes de publicar su primer libro de cuentos (*Coños*, Valdemar, 1995) con los premios que recibía de concursos de relatos regionales, ha recibido algunos de los premios literarios más relevantes (al menos desde el punto de vista económico) de este universo social: Premio Planeta 1997 (Ed. Planeta) con *La tempestad*, dotado en la actualidad con 601.000 €; Premio Primavera de Novela 2003 (Ed. Espasa Calpe) con *La vida invisible*, dotado con 15.025 €; Premio Nacional de Literatura en la modalidad de Narrativa 2004 (Ministerio de Cultura) por *La vida invisible* (15.000€); Premio Biblioteca Breve 2007 con *El séptimo velo*, con una dotación de 30.000 €; etc. Otro caso, Lucía Etxebarria, también ha ganado una serie de premios destacados como el Nadal en 1999 (Ed. Destino) con *Beatriz y los cuerpos celestes*, actualmente con una dotación de 18.000€; el Premio Primavera (2001) con *De todo lo visible y lo invisible*, 15.025 €; o el Premio Planeta (2004) con *Un milagro en equilibrio* (Ed. Planeta), 601.000 €.

Asimismo, los medios de comunicación también contribuyen de manera esencial al reconocimiento social de los autores. El reconocimiento mediático conlleva un aumento de la consideración social del escritor como tal, lo que a su vez implica que el propio autor refuerce su identidad. Lahire relata varios casos de escritores que pasaron por el famoso programa de *Apostrophes* de Bernard Pivot y su consideración social y personal cambió radicalmente (Lahire, 2006, 191). Como el caso de Paul Fournel, que tras aparecer en el programa de Pivot, hasta su portera se dirigía a él de otra forma. Aunque previamente la consideración dentro del universo literario cambió cuando apareció su foto en *Le Monde des livres* con una larga entrevista. No solo es relevante la presencia directa a

⁹ El caso más significativo es el de Marthe Lagache con 40 premios en 10 años (Lahire, 2006, 201).

través de una entrevista, sino también la atención de la crítica son fundamentales para la existencia social del escritor. Esto le permite salir de la soledad de la actividad creativa y alcanzar un reconocimiento de los otros¹⁰.

Existen diferentes formas de presencia en los medios de comunicación. Desde la presencia en los suplementos culturales que se considera el espacio natural del reconocimiento social de este universo, por parte de los participantes (escritores, editores, críticos, etc.), a la televisión, vetada para la mayoría. Sólo un cuarto de los entrevistados por Lahire tiene el “honor” de aparecer en una cadena de televisión (Lahire, 2006, 199). Incluso dentro de la televisión existen programas que aportan un beneficio, un prestigio al escritor, el caso de Bernard Pivot en Francia¹¹, de difícil parangón en España donde el sempiterno Fernando Sánchez Drago ha sido la referencia televisiva nacional alejada de la influencia del francés, frente a programas donde el escritor contribuye a un espectáculo alejado de su trabajo y cuya presencia supone un desprestigio. En cualquier caso, aporta a los escritores un reconocimiento social, una prueba de una existencia social como escritor a la que pocos tienen acceso. Por lo tanto, existe una exclusión brutal de algunos miembros de juego, afirma Lahire, comenzando por la fractura entre los que tienen acceso a los medios de comunicación nacional y los que tienen acceso regional.

En definitiva, el campo periodístico es tan importante, no solo en el caso francés sino también en el español, que la existencia e identidad social de un escritor depende de su presencia en este universo. La siguiente cita basta para ilustrar de qué estamos hablando...

Yo me veo muy lejos y todos los que estamos aquí [señala unos escritores de la guía de autores jóvenes, Las páginas amarillas (Lengua de trapo, 1997)] nos vemos muy lejos, estos autores son de otro corral. [...] De los que yo creo que tendrán más futuro, voy a decirte algunos de aquí: Felipe Benítez Reyes ya está en el presente, Juan Bonilla otro tanto, Martín Casariego también está, Casavella suena menos, debería sonar más, Lucía Etxebarria está, [...] Ray Loriga es un símbolo.

- Lo que no entiendo bien es tu noción del “estar”
- De estar saliendo en los medios de prensa, cuando se hace una cita de autores jóvenes no faltan nunca, eso es estar. [Escritor]. (Mancha, 2006 86)



Ahora bien, en el caso español la importancia de los suplementos culturales, a tenor de los resultados de Lahire, es bastante superior al resto a la hora de medir no solo la existencia de un escritor sino su capital simbólico:

- Es cierto que el espacio que le dediques a un libro es ya una manera de juzgarlo, [...] si tú le dedicas la crítica a un libro en página entera o tres columnas que es casi la página entera, estás dándole un importancia a ese libro, y si le dedicas la crítica en una sola columna lógicamente le estás quitando importancia. [...] Yo creo que un libro... pues de autores como Benjamín Prado, Prada o de Espido Freire o de Ray Loriga o de Orejudo, yo decidiré siempre que tiene que ir a más de una columna.

-¿Por qué?

-Porque tienen ya una cierta presencia en el panorama literario actual. [Crítico]. (Mancha, 2006 84)

“Seguramente *El País* es el más influyente, el suplemento semanal [*Babelia*]. Hay críticos en novela, Ignacio Echevarría, que te hacen mucho daño con una crítica negativa. A corto plazo puede tener mucha influencia, a largo plazo, ninguna. A corto plazo puede ser que no se venda una primera edición, que no se le haga una edición de bolsillo, que no se le dedique más atención y que el editor se lo piense para volver a publicarlo. [...] ¡Cómo vas tú a Frankfurt a vender esa novela con la crítica de *El País*! [...] Todo tiene un escalafón: tu periódico y luego tú”. [Escritor]. (Mancha, 2006 90)

¹⁰ El espacio periodístico es fundamental para entender el caso español (Mancha, 2006, “El campo periodístico”)

¹¹ Con cuotas de pantalla (share) en torno al 20%.



Otra de las actividades que les permite salir de su aislamiento y conseguir reconocimiento social, así como una fuente de ingresos más, es su labor paraliteraria. Para Lahire las actividades consideradas paraliterarias son: las lecturas públicas, la presentación y firma en librerías, la conferencia-debate, la participación en una feria del libro, taller de escritura y la intervención en un medio escolar o biblioteca. Estas actividades suponen el reconocimiento social del estatus de escritor, así como una forma de asegurarse unos ingresos mínimos (Lahire, 2006, 212). A su vez, están caracterizadas por una ambigüedad estructural, ya que no forman parte propiamente del ámbito creativo, pero sí pertenecen al oficio de escritor, marcando una suerte de profesionalización. Los escritores se toman estas actividades casi como una obligación, una carga que no constituye la espina dorsal de su labor creativa, fundamentalmente solitaria y personal, pero que la mayor parte de los autores asumen como inevitables para dar a conocer su obra y disponer de ingresos económicos que les permitan seguir escribiendo. En algunas ocasiones, este tipo de actividades se perciben como algo ajeno, incluso opuesto a la lógica del mundo literario. Así, algunos escritores entrevistados por Lahire señalan la dispersión, la desconcentración, la pérdida de tiempo, la fatiga, así como la transformación del escritor en un actor, personaje público, animador, educador, pedagogo, o simplemente en representantes comerciales de sus libros. En cualquier salida el escritor corre el riesgo de profanar la literatura,

de someterla a lógicas extra-literarias: políticas, sociológicas, morales, etc., alejadas del trabajo sobre el lenguaje, utilizando el sempiterno argumento de “el arte por el arte”. Especialmente cuando se les pide ser meros representantes comerciales de sus libros, reducidos a vulgares productos. Desde este punto de vista, señalan que las ferias de libros son los actos menos respetuosos con la lógica literaria (y más apegadas al polo comercial), ya que se parecen más a zoos o ferias de ganado (Lahire, 2006, 231).

También encuentran puntos positivos. Al establecer un diálogo con sus lectores y salir de su ensimismamiento suavizan las incertidumbres relativas a la soledad de su actividad creativa. En cualquier caso, la mayoría de los escritores entrevistados por Bernard Lahire no las consideran esenciales para la actividad literaria, en todo caso una obligación del oficio. Por lo tanto, el término paraliteratura se revela perfectamente adaptado para designar a esas actividades que son una prolongación del acto de escribir (presentar un trabajo, encontrarse con el público, etc.), que conforma la base de una profesionalización o pseudoprofesionalización, pero no forman parte del núcleo de su actividad creativa. En este sentido, las colaboraciones periodísticas también podríamos considerarlas como una actividad paraliteraria, no son estrechamente literarias, pero son una prolongación de su actividad que les permite a los autores afirmar su existencia económica y social.

“Juego literario” y colaboraciones periodísticas

La presencia en el universo periodístico no es solo hay que entenderla como una presencia pasiva (referencias en críticas), sino también como una presencia activa, es decir, colaborado, fundamentalmente con reseñas, columnas, artículos o como tertulianos en radio y televisión (aunque en ocasiones pueden llegar a realizar entrevistas y/o reportajes). Este tipo de colaboraciones no se pueden considerar como una segunda actividad al margen del oficio de escritor, ya que el reconocimiento público como autor es el derecho de entrada¹², es decir, no entran en calidad de periodistas, sino de escritores. Así, una vez que existe un reconocimiento social destacado (un premio, críticas elogiosas, etc.) se les abre la puerta de la participación activa en el espacio periodístico. Por ejemplo, en los

¹² En este tipo de colaboraciones también entran otros perfiles: el intelectual, el profesor, etc., pero el periodista común a no ser que llegue a un determinado estatus tiende a quedar fuera de este espacio.

años 90, escritores como Marcos Giralte o Luis Magrinyá les ofrecieron colaborar con *El País* tras una excelente crítica de Ignacio Echevarría, por aquel entonces crítico del suplemento cultural Babelia. Asimismo, obtener un premio (como el Planeta o el Nadal) permite a un autor acceder al mundo periodístico, especialmente como columnista. En consecuencia, al igual que con los premios, las colaboraciones periodísticas suponen una fuente de ingresos que el universo literario pone a disposición de los escritores, además de dotarle de reconocimiento social al reportarles presencia en el principal foro público.

Sin embargo, Bernard Lahire no incluye la actividad periodística como parte de la categoría de actividades paraliterarias. Este detalle lejos de ser banal supone, a mi juicio, una importante fuga de agua en la armazón de su planteamiento. Pero veamos su razonamiento.

Este autor abre su ensayo afirmando: “L’univers littéraire comme un jeu”, como la metáfora que guiará toda la obra. Este trabajo, señala Lahire, ha de leerse como una tentativa de especificación de los modelos de comprensión de diferenciación social y división social del trabajo y concretamente supone poner a prueba la teoría de los campos de Bourdieu y subrayar los límites de su uso. El interés de este trabajo reside en el hecho de que no todos los universos sociales se pueden considerar campos. Tampoco afirmar que todo es “juego”, sino que esta noción nos puede ayudar para distinguir algún tipo particular de universo social, en este caso el literario. El principal argumento de Lahire para sostener la metáfora del universo literario como un “juego” es la conclusión a la que llega sobre la doble vida de los escritores. La mayor parte de los escritores necesitan un segundo oficio para poder sobrevivir, de modo que el tiempo invertido en la vida literaria, al compaginarse con el tiempo extra-literario, se podría considerar un “juego”. Un “juego”, señala Lahire, en el sentido de Huizinga y Callois: una actividad libre (encaja con el sentimiento de vocación, de la libertad interior de la que hablan los participantes) y separada de la vida cotidiana, reglada (existe una separación propia, legislación específica, unas reglas de juego), incierta (imprevisible), improductiva (no reporta beneficios económicos) y ficticia (acompañada de un sentimiento de irrealidad) (Lahire, 2006, 74).

Si consideramos la actividad periodística de los escritores como un mecanismo de profesionalización que el universo literario pone a disposición del autor es difícil sostener la noción de “juego”. Las siguientes citas revelan hasta qué punto, aun con cierto tono de amargura, esta actividad es una fuente de ingresos habitual del escritor por lo que no se puede sostener

la idea de improductividad asociada al concepto de “juego”:

Los escritores que no escriben en prensa es o porque no lo necesitan, porque son ricos o su familia, o porque no pueden, porque son malos y nadie los llama para escribir, cuando eres normal, que necesitas vivir de lo que escribe, si te dan la oportunidad escribes en prensa. [...] Tiene el peligro de que tienes que vivir, y como en España no se puede vivir de vender libros, pues tienes que escribir en prensa, eso no cabe duda de que es un desgaste añadido. [Escritor]. (Mancha, 2006, 176)

También pasa mucho en este país. Tú eres un escritor más o menos bueno y con más o menos aspiraciones y tu primera novela siempre está llena de pretensiones o de intenciones que a lo largo de la carrera podrás desarrollar. Pero cuando eso se ve en un tipo más o menos joven o más o menos nuevo se le empieza a dar toda clase de premios, empieza a publicar en *El País*, le pagan doscientas mil pelas por una columna y es el hombre más rico del mundo y se echan a perder. [Escritor] (Mancha, 2006, 102)

Asimismo, el escritor está sometido a las reglas del espacio periodístico:

Él sabe que si se dedica todas las semanas a leer un libro, a escribir tres folios, entonces no hace sus cosas. Pero también es consciente que a todo el mundo le gusta ganar dinero, que en el ABC pagan bien, que tienes notoriedad, que se te conoce. Hay que elegir. Y sabes que si en ABC dices que no, no te vuelven a llamar. Yo soy muy consciente de que si a mí me piden una crítica todos los meses, es porque... como el otro día me llama la coordinadora y me dice: por favor, para mañana. [...] Yo lo hago porque a mí me viene muy bien ese dinero, me viene bien estar ahí. Pero en el momento que no me viniera bien, le diría una vez que no, me volvería a pedir otra y a la segunda que le diga que no, no me volvería a llamar. Hay diecisiete mil que lo hacen como yo o mejor. Si tú en ABC dices que sí, es con sus criterios, que todos los meses, o todas las semanas tienes que hacer una crítica. [Escritor]. (Mancha, 2006, 88)

En esta última cita se puede observar de manera cristalina las obligaciones e imposiciones propias de la profesionalización, representadas aquí por la petición de la coordinadora de la publicación, que impiden considerar a la literatura como una actividad libre y separada de la vida cotidiana. Así, la doble vida de los escritores basada en la clara frontera entre la vida literaria, improductiva y lúdica, y la vida laboral (Lahire, 2006, 76), no es una línea perfectamente definida.

Asimismo, Lahire relaciona la idea de la literatura como una “actividad libre” con el sentimiento de la “nécessité intérieure” que expresan los escritores.

También los discursos recogidos en el espacio literario español hacen referencias constantes a esa necesidad interior, esa necesidad vital, frente a las imposiciones propias de la profesionalización y el mercado (Mancha, 2006, 42). Esta es una de las formas más sutiles de verse atrapado por el punto de vista de los agentes sociales al no consumir la ruptura necesaria con los discursos de éstos y remitirlos a las condiciones de producción en donde se despliegan. De este modo, este tipo de afirmaciones forman parte de las luchas por imponer el punto de vista literario frente a la lógica mercantil. Esa es la razón por la que sean, atendiendo a mi experiencia en el universo español, los críticos y los escritores que tienen una segunda actividad los más proclives a proclamar la “necesidad interior” como motor legítimo de la práctica creativa frente a las imposiciones externas, en estos tiempos representadas por la presión del mercado, como estrategia (no necesariamente consciente, sino producto de su “habitus”) de defender su posición dentro de este universo.

Por otro lado, la última cita hace referencia no solo a la cuestión crematística (“Yo lo hago porque a mí me viene muy bien ese dinero”), sino por el reconocimiento social (“me viene bien estar ahí”). El espacio periodístico se revela como el tablero del juego y, en consecuencia, tal y como ya hemos señalado, el que marca las reglas de éste. La expulsión de ese espacio supone, cuando menos, poner en riesgo la existencia social como escritor y, por supuesto, su identidad como tal. Como podemos observar, la incertidumbre, de acuerdo con la idea de juego de Huizinga y Callois, sí forma de la lógica de este universo, ya que no se garantiza jamás la permanencia en el juego¹³.

El concepto de “juego” implica también un sentimiento de irrealidad en contraposición con la realidad de la vida cotidiana. No obstante, Lahire no niega el hecho de que algunos jugadores pueden hacer del juego su verdadera realidad. Este autor considera que existen niveles de implicación diferentes, tipos de *illusio* de un jugador a otro, incluso un mismo jugador puede pasar de una forma a otra de compromiso con el juego, frente a la posición de Bourdieu que reduce, según Lahire, el concepto de *illusio* a su ser-como-miembro-de-un-campo, privilegiando cierto tipo de actor, que se toma el juego muy en serio, que viven la literatura como una cuestión de vida o muerte, y que corresponde a una idea de universo literario donde a los jugadores se les ofrece la posibilidad de una inver-

sión permanente (Lahire, 2006, 77). Por el contrario, Lahire identifica tres tipos de jugadores: los “jugadores ocasionales”, que se toman la literatura como un “ocio”, escribir es un hobby entre otros; los “adictos al juego”, para quienes el juego es el centro de sus vidas y que para mantener sus apuestas han de obtener recursos económicos fuera del mismo (correspondería al tipo de *illusio* que al que hace hincapié Bourdieu); y, en tercer lugar, “los jugadores profesionales”, en el sentido económico del término, pueden ganarse la vida con la venta de sus libros (Lahire, 2006, 78-79). Éstos últimos, según Lahire, pueden ser antiguos “adictos al juego”, con una fuerte ambición literaria que abandonan su segunda actividad para progresivamente conquistar a un público mayor y obtener mayor notoriedad (con la obtención de grandes premios literarios), en otros casos en su origen no han tenido una fuerte ambición literaria, sino que han rentabilizado económicamente su forma de escribir desde el principio.



Si introducimos las consideraciones de las que partíamos, es decir, considerar las colaboraciones periodísticas producto de la profesionalización del escritor, esta clasificación no comprendería todos los tipos de trayectorias. Habría, a mi juicio, que realizar algunas modificaciones. Los “jugadores ocasionales”, es decir, prácticamente outsiders que simplemente han publicado algún libro, pero no gozan de reconocimiento social alguno o notoriedad, más allá de círculos reducidos. Los “adictos al juego”, que se dividen en dos tipos, partiendo de la terminología de Bourdieu: aque-

¹³ A lo largo de estos años he podido seguir las trayectorias de algunos escritores que entrevisté y traté a lo largo del trabajo de campo y he podido observar como la publicación de uno o varios libros no les han garantizado que pudieran publicar los siguientes, siendo progresivamente expulsados del juego.

llos cuyo capital económico es de adquisición externa¹⁴, es decir, tal y como afirma Lahire, tienen una “second metier” (extra-literaria); y, por otro lado, aquellos que el origen de su capital económico, de sus ingresos, es de origen interno, es decir, proviene de actividades paraliterarias (conferencias, talleres, jurados de premios, colaboraciones periodísticas, etc.) o premios literarios (no olvidemos que esta es una de las fuentes de ingresos que el campo literario pone a disposición de los escritores). Por último, los “jugadores profesionales” serían aquellos que pueden vivir de sus derechos de autor. Incluso en este caso podemos distinguir dos tipos de autores, “los profesionales adictos al juego” aquellos que persiguen reconocimiento literario, comprometidos con el juego, desean adquirir capital simbólico; y aquellos que se quedan al margen del juego. En este sentido, podemos señalar dos autores paradigmáticos: Arturo Pérez Reverte y Alberto Vázquez Figueroa. Mientras este último, se mantiene al margen de las luchas por el prestigio, Pérez Reverte desde sus comienzos ha tratado de buscar reconocimiento y legitimación de su escritura y, en consecuencia, de su posición en el universo literario.



Entonces había que hacer literatura a lo Benet. O era Benet o era una mierda. Y yo dije: pues una mierda, me cago en Benet y en Faulkner. No por ellos, por supuesto, porque los he leído con muchísimo gusto y me parecen parte de una literatura necesaria, sino por lo que representan como modelo único de hacer novelas.¹⁵

Esta búsqueda de legitimación y reconocimiento con el tiempo dio sus frutos y le condujo a arribar a la Real Academia Española de la lengua. Evidentemente, el contexto, la relaciones de fuerzas en este universo le fueron propicias, pero la ambición fue el detonante, la *conditio sine quanon*.

En cualquier caso, retomando el razonamiento de Lahire, la dificultad de vivir de colaboraciones con el mundo de la edición o de los media (que Bourdieu parece admitir¹⁶) fomenta el desarrollo de una doble vida (escritores-médicos, escritores-enseñantes, escritores-periodistas, escritores-ingenieros, etc.), de modo que dedican más tiempo a la actividad extra-literaria que a la creación, lo que produce una gran variabilidad de casos que la teoría de los campos, al reducir al individuo a su “ser-como-miembro-de-un-campo”, en este caso literario, es incapaz de comprender, por lo cual se hace difícil hablar de un “habitus literario” (Lahire, 2006, 67).

“Habitus” literario

La lectura que hace Lahire, basado en ocasiones no solo en Bourdieu sino también en alguno de sus epígonos, tiende a ver el “habitus” (y por extensión el “habitus” literario) como una fórmula general, coherente y homogénea, compartida por una pluralidad de participantes (Lahire, 2001, 139). Así, todos aquellos que comparten unas determinadas condiciones de existencia, que puede adoptar la forma de campo, están ajustados a un mismo molde en virtud de ese “habitus” como principio unificador y generador de prácticas (Lahire, 2004, 28-33). Incluso un “habitus” engendra-

14 La distinción entre capital económico de adquisición externa e interna lo utilizo en “Generación Kronen” (175-176), aunque no relacionado directamente con la categoría que propone Lahire.

15 Entrevista de Antonio Bolaños a Arturo Pérez-Reverte, *Ajoblanco* n° 120, pág. 39.

16 Pierre Bourdieu reconoce, según Lahire, que la <<“profession” d’écrivain ou d’artiste” est l’“une des moins capables de définir (et nourrir) complètement ceux qui s’en réclament, et qui, bien souvent, ne peuvent assumer la fonction qu’il tiennent pour principale qu’à condition d’avoir une profession secondaire d’où ils tirent leur revenu principal”, il ne retient de cette situation que “les profits subjectifs qu’offre ce doublé statut, l’identité proclamée permettant par exemple de se satisfaire de tous les petits métiers dits alimentaires qui son offerts par la profession même, comme ceux de lecteur ou de correcteur dans des maisons d’édition, ou par des intuitions apparentées, journalisme, télévision, radio, etc.” En efecto, deduce Lahire, el hecho de que no puedan vivir de colaboraciones con el mundo de la edición o de los media (que Bourdieu tampoco concede la atención que a mi juicio tiene) hace que desarrollen una doble vida (escritores-médicos, escritores-enseñantes, escritores-periodistas, escritores-ingenieros, etc.)



do en el seno de un campo tiende a imponer su lógica generadora de prácticas fuera de éste, simplificando al individuo, en virtud de un reduccionismo sociológico, a un ser-en-tanto-que-miembro-de-un-campo (Lahire, 2001, 25, 67, 130). “Cuando se menciona, por ejemplo, el “habitus” literario de un novelista, podemos preguntarnos en qué medida este último traslada dicho sistema de disposiciones a un conjunto de situaciones sociales (en especial, familiares), situadas fuera del campo” (Lahire, 2004, 53). Asimismo existe entre el “habitus” y el campo una “complicidad ontológica entre las estructuras mentales y las estructuras objetivas de la situación social –complicidad que está en el fundamento de la *illusio*, i.e. de la relación encantada con la situación: el actor vive la situación como pez en el agua”. Pero entonces ya no hay, hablando en propiedad, ni pasado ni presente (expresado con exactitud por una fórmula del tipo: “(Los “habitus”) ajustados anticipadamente a las situaciones en las que funcionan y de las que son producto” (Bourdieu, 1997, p.174), porque el actor ha vivido y sigue viviendo en un espacio social homogéneo que nunca se transforma”. (Lahire, 2004, 71).

Quizá la propia enunciación de Bourdieu (junto con una lectura parcial) puede inducir a malentendidos al plantearlo en algunas ocasiones en singular, y de esta manera concluir como una fórmula generadora de prácticas sociales que funciona casi mecánicamente en el interior de un campo. Sin embargo, el “habitus”, en palabras de Bourdieu, no es un instinto infalible que responde a cualquier situación. La coincidencia entre las exigencias, las estructuras objetivas del campo, y las disposiciones no es más que un caso particular. No todos los agentes comparten esta homología perfecta. “La experiencia de un mundo donde todo parece evidente supone el acuerdo entre las disposiciones de los agentes y las expectativas o las

exigencias immanentes al mundo en el que están insertos. Pero esta coincidencia perfecta de los esquemas prácticos y las estructuras objetivas sólo es posible en el caso particular de que los esquemas aplicados al mundo sean fruto del mundo al que se aplican” (Bourdieu, 1999, 194). “El “habitus” no está necesariamente adaptado ni es necesariamente coherente. Tiene sus grados de integración, que corresponden, en particular, a grados de “cristalización” del status ocupado” (Bourdieu, 1999, 210). Es necesario tener en cuenta que “los “habitus” cambian sin cesar en función de las experiencias nuevas” (Bourdieu, 1999, 211) al tiempo que cambia la experiencia en el campo, o dicho en otros términos, la trayectoria biográfica medida en términos de tomas de posiciones sucesivas. Partiendo de la terminología de Lahire, podríamos decir que algunos participantes, los “adictos al juego” y “los profesionales adictos al juego” tienden a conocer mejor que cualquier otro la lógica del campo. De modo que sus jugadas están mejor ajustadas a las exigencias del juego que, por ejemplo, los “jugadores ocasionales”.

En cualquier caso, más allá de la categorización de los jugadores, que puede ser útil a modo de tipos ideales, es la posición de cada jugador medido en términos de capitales lo que nos permite comprender las jugadas de los participantes. La posición de cada jugador se puede aprehender en virtud de la estructura de capitales acumulados a lo largo de su trayectoria (capital social, cultural, económico y simbólico) que no solo definen el espacio de posiciones, sino que son puestos en juego. Esta posición nos permite hacer inteligibles las prácticas y estrategias (incluidas las creativas) de cada participante, ya que la reconstrucción de la posición hace posible entender los principios que están en la base de sus discursos y elecciones (estéticas y paraestéticas). Desde el punto de vista de la acción, la posición está relacionada con su sistema de disposiciones a actuar (“habitus”), que funciona como un sistema de percepción y guía para tomas de posiciones futuras en el espacio de los posibles (prácticas, discursos, puntos de vista, representaciones, estrategias, posiciones estéticas, etc.), ya que el contacto continuado o intermitente (dependiendo de la experiencia en el campo), y a su vez parcial, que le ofrece a un determinado participante su posición en el campo, le proporciona un conocimiento implícito (y en ocasiones explícito) de las reglas del juego. En este contexto, el capital social no solo ofrece un mayor conocimiento de los códigos y la lógica que fundamenta este universo social, sino que a su vez incita a una mayor participación en el juego gracias al estímulo de las relaciones que se establecen en el interior del campo, compartiendo intereses, gustos y un mismo idiolecto

con otros jugadores (como ya he mencionado anteriormente).

La experiencia en el campo y, por tanto, posición de un jugador que ha adquirido capital simbólico negativo (si se me permite la paradoja) y capital económico, es decir, gran parte de los escritores que entraron a principios de los 90 en España, es similar. Las trayectorias de José Ángel Mañas, Pedro Maestre, Ray Loriga o Benjamín Prado pese a ser diferentes entre sí, se pueden distinguir de las de los “jugadores ocasionales”. Su experiencia en el campo estaba marcada por todos los dardos envenenados que se lanzaron a su estilo narrativo (temas juveniles, fácil, costumbrista, influencias americanas, demasiado *rock and roll*, etc., en definitiva, lo que se denominó “narrativa joven”) producto, fundamentalmente, de su éxito comercial. Esta experiencia les lleva conocer el espacio de los posibles desde un punto de vista particular, y a su vez, permite al investigador reconstruir la posición que ocupa en el espacio social y entender sus sistemas de disposiciones (“habitus”). No obstante, al contrario lo que sostiene Lahire sobre la falta de transformación que sustenta la relación del “habitus” y el campo, las posiciones que ocupaban en esos años, ahora son bien distintas, y no solo porque el volumen y la estructura de capitales de cada escritor ha cambiado a lo largo de su experiencia como miembro o agente de este universo, sino porque las relaciones de fuerza que dominan el campo no son exactamente las que eran (Mancha, 2006, 155) y, por tanto, el espacio de los posibles es muy diferente (la llamada “narrativa” joven quedó atrás).

En el extremo opuesto, la experiencia en el campo de algunos recién llegados era esporádica (“jugadores ocasionales”). Esta relación con el universo literario se reflejaba en el conocimiento (o la falta de éste) que fundamentaba el espacio de los posibles. Así, estos participantes no conocían siquiera la jerarquización básica sobre la gran literatura y la literatura mercantil, lo que les inducía, por ejemplo, a calificar de “densa” la literatura del escritor Antonio Gala. Entre los instalados, como por ejemplo los críticos, cuyo “habitus” está adaptado a las exigencias del campo, era común en sus discursos (sobre todo *off the record*) hacer afirmaciones de la clase de “Gala no es ni escritor, ni literario”.

La interiorización de la exterioridad no es un impulso mecánico a modo de resorte que salta como una respuesta automática que mejor se adapta a las



circunstancias, haciendo inevitablemente de la necesidad virtud, como sugiere Lahire (Lahire, 2001, 132). Esta es solo una de las reacciones ante las imposiciones de un espacio social. Baste el ejemplo de la escritora que al final de nuestra entrevista en profundidad, en un ambiente más relajado, preguntada sobre sus coetáneos, respondió con la ironía de la lucidez, de aquel que no tiene más remedio que acceder a la prescripción facultativa (léase crítica literaria): “Tengo mucho griego que leer”.

No obstante, existen muchas formas de apropiarse la exterioridad. El encuentro con el campo genera un buen número de reacciones, muchas de ellas producto de las disposiciones y las experiencias en otros espacios sociales (familia, clase social, etc.¹⁷). Así la “obligación” de poseer conocimientos sobre ciertos autores puede ser incorporada como un verdadero deseo, desde la pasión (Lahire, 2001 132), que es sin duda la verdadera forma de hacer de la necesidad virtud, que al fin y al cabo son aquellos que se toman muy en serio el juego y están dispuestos a morir por éste. Por el contrario, hay actitudes que pueden haberse incorporado de forma duradera en el cuerpo de un individuo y que ante una nueva situación puedan ser consideradas malos hábitos o actitudes (Lahire, 2001 133). El gusto por el rock and roll, sin ir más lejos, de muchos de los componentes de la Generación Kronen o un “habitus” de clase humilde chocan con la lógica del campo (Mancha, 2006, 166-168). Asimismo, ciertas obligaciones pueden ser incluso desoidas a sabiendas. Pedro Maestre continúa

17 Incluso actúa como espacio refractario tal y como sugiere la investigadora Janet wolf (wolf, 1997) en su lectura de Bourdieu como una forma de superar la Teoría del reflejo de Luckacs.

haciendo un tipo de literatura juvenil o generacional que los críticos siguen considerándola desde los 90 como un desatino¹⁸. O puede constituir una forma de subversión como la propuesta de literatura punk de José Ángel Mañas¹⁹, que puede ser entendida como el fruto del “efecto de desbordamiento”, apelando a Jon Elster y su lectura del texto de Alexis de Tocqueville “La democracia en América”, que trae a colación Lahire (Lahire, 2001, 137), es decir, que lo que no encuentra en una esfera lo busca en otra, en este caso, el ámbito musical.



En resumen, el “habitus” no es parte de un proceso de asimilación de las condiciones objetivas y la acomodación (corrección) de los esquemas anteriormente adquiridos en otros espacios para incorporar unos esquemas adecuados a las nuevas exigencias. Pueden existir contradicciones en las disposiciones provocadas por los diferentes principios de socialización de los diversos espacios. De modo que no se puede hablar de una reducción del hombre plural a un ser-como-miembro-de-un-campo, como sostiene Lahire.

“Campo literario” frente a “juego literario”

En cualquier caso, no podemos tratar de dilucidar el concepto de “habitus” y su validez en el universo literario sin incorporar la reflexión sobre el concepto de “campo”, ya que aquel solo se puede entender en su interrelación (Lahire, 2001, 37; Bourdieu, 1999, 199). “El principio de la acción no es, por tanto, ni un sujeto que se enfrentara al mundo como lo haría con un objeto en una relación de mero conocimiento, ni tampoco un “medio” que ejerciera sobre el agente una forma de causalidad mecánica; no está en el fin material o simbólico de la acción, ni tampoco en las imposiciones del campo. Estriba en la complicidad entre dos estados de lo social, entre la historia hecha cuerpo y la historia hecha cosa, o, más precisamente, entre la historia objetivada en las cosas, en forma de estructuras y mecanismos (los del espacio social o los campos), y en historia encarnada en los cuerpos, en forma de “habitus”, complicidad que establece una relación de participación casi mágica entre estas dos realizaciones de la historia” (Bourdieu, 1999, 198).

Esta reflexión nos conduce a plantearnos, de la mano de Lahire, la génesis del concepto de campo, como forma de dilucidar si tiene validez esta noción para entender el funcionamiento del espacio literario.

Pues bien, la génesis de la teoría de los campos parte de la reflexión de Durkheim sobre la división del trabajo, que comienza a percibir el todo social desde la estratificación en espacios (Lahire, 2001, 27). Cada espacio social dispone de unas reglas propias que provoca, por ejemplo, que un soldado busque la gloria militar, pero permanezca indiferente al reconocimiento científico (Lahire, 2001, 29-30). Por su parte, Weber se refería a las esferas de actividad para considerar los diferentes espacios que constituyen un todo social (Lahire, 2001, 30-31). En definitiva, el concepto de “campo”, llevado a su fundamento primigenio, permite comprender las propiedades diferenciales de un espacio o esfera de actividad frente resto del uni-

¹⁸ “Maestre, con “El libro que Sandra Gavrlich quería que le escribiera”, vuelve a la novela de generación. Como si la misma que sobrevivió en Matando dinosaurios con tirachinas persistiera diez años más tarde, entregada a esa empecinada e inútil madurez para la auto-destrucción”. (Ernesto Ayala-Dip 14/10/2006 Babelia, El País)

“Volviendo a nuestra guerra particular, que el maniqueísmo de esta bipolarización es reductor es evidente. Pero aunque la realidad literaria no sea maniquera, los criterios de quienes la están clasificando sí lo son: hay ‘los literarios’ y ‘los demás’. Y unos tienen toda la legitimidad, y los Otros parece que menos. Así que manteniendo ese discurso maniqueo para no perder fuerza demagógica quiero defender lo que están haciendo los ke ‘no son literarios’, los ‘malos’ escritores, para entendernos, y creo ke el punk puede ser un concepto muy útil en este delicado contexto.” (Revista Ajoblanco, 1998).

¹⁹ Tal y como señala Lahire, Bourdieu observa la autonomía del campo como un hecho positivo, como se puede comprobar en la terminología que emplea: “conquista de la autonomía”, la “amenaza de la autonomía”, etc. (Lahire, 2001, 52).

verso social. Los miembros o agentes sociales que constituyen dicha unidad se definen (frente a la totalidad) por aquello que les une, es decir, el interés, “lo que está entre” (Del lat. *interesse*, importar), como subraya Fernando Savater (1992). Aquello que les une es a su vez lo que les separa, el objeto que está en juego, el centro de las luchas que constituyen un universo social dado. En el caso del campo literario, la producción material, es decir, todos los procesos y actores involucrados en la materialización y comercialización del libro del libro (editoriales, imprentas, librerías, distribuidores, promotores, etc.), que como cualquier actividad económica se rigen por la competencia comercial; y, paralelamente, la producción simbólica del libro, es decir, la definición de la calidad del mismo, lo que implica la construcción social del autor (del novelista, del poeta, del ensayista, así como de cada nombre particular) y, en última instancia, en el subtexto de las batallas, responder a la pregunta: ¿qué es literatura?



Ahora bien, Bernard Lahire considera que se puede participar en el espacio literario sin participar en las luchas que éste genera, sin estar totalmente poseído por ese universo, sin entrar en la concurrencia por el capital específico que este campo pone en juego (Lahire, 2001, 34). Así, al igual que el individuo que frecuenta un club de tenis simplemente por diversión, una vez por semana, sin ser un profesional del tenis, sin entrar en competición, la mayor parte de los escritores, al tener otra actividad (la principal), se relacionan con el espacio literario como si fuera un “juego”. Sin embargo, siguiendo la analogía de Lahire, hay una diferencia fundamental entre aquellos que van todos los días al club de tenis, que están comprometidos con la marcha diaria del club, luchan por pertenecer a la junta directiva,

etc., y aquellos que solo frecuentan el club de forma esporádica. Los primeros tienen un papel mucho más relevante a la hora de imponer unas reglas, una normativa, una lógica de funcionamiento. El resto están excluidos de las decisiones del club (sobre admisión de familiares, zonas deportivas, remodelaciones, cuotas de los socios, reglamento interno, etc.), pero tienen que acatar las normas. Así, para que se les oiga tienen que entrar en la lucha por el control de la organización. Aunque sea una minoría aquellos tienen la capacidad de influir en las reglas que afectan a la mayoría. Podríamos incluso, si se me apura, apelando al Tocqueville de la “Democracia en América”, hablar de una tiranía de una minoría debido al abandono de la cosa pública por parte de la “masa”, pero lo que es incontestable es que son quienes imponen las reglas de juego. Por el contrario, el enfoque de Lahire, con su apuesta por una “sociología psicológica”, hace hincapié en el actor social, en esa mayoría silente y en su relación con el universo literario (o con el club de tenis). En este contexto, podría la noción de “juego literario” ser de utilidad para entender dicha relación. Sin embargo, si queremos conocer cuál es la lógica propia de ese universo, que está afectando a esos actores, aun sin participar más que de forma lúdica, tenemos que privilegiar a esa minoría que está comprometida con el espacio social y sus luchas (con el club y las batallas por entrar en la directiva).

Por lo tanto, una de las premisas erróneas este trabajo de Lahire sobre el universo literario es que considera por igual a todos los jugadores. La relevancia en el juego y su implicación, que a la postre supone la producción de una lógica social, no es la misma entre los “jugadores adictos al juego” y los “jugadores ocasionales”, por más que Lahire concluya que éstos últimos son mayoría. Aquellos que tienen mayor relevancia porque están decididos a concurrir, a participar en la lucha por la producción material y simbólica del libro, en última instancia, se están involucrando en las batallas por definir qué es la literatura. A su vez, la jerarquización de los participantes nos permitirá comprender la lógica de este universo a partir de su centro y así evaluar la distancia social de cada actor y, en consecuencia, su relación con el campo, pues este cálculo está inevitablemente en la base de la categorización de los diferentes jugadores (“ocasional”, “adicto al juego con capital interno”, “adicto al juego con capital externo”, “profesional en busca de capital simbólico” o “profesional”). Y, por otro lado, no caer en la reducción del jugador como un “ser -como-miembro-de-un-campo” (Lahire, 2001, 37) al que le corresponde un “habitus literario”, sino entender sus disposiciones como producto de esa relación con el espacio literario y su lógica de funcionamiento.



Lahire pierde por esta vía la posibilidad de entender las especificidades de este espacio social diluyéndolo en el concepto de “juego”. Al partir de su proyecto de una “sociología psicológica”, que considera al individuo como punto de partida (Lahire, 2001, 144), en un esfuerzo por comprender al “hombre plural”, este autor pierde de vista el contexto social, lo colectivo, o al menos, tiende a desdibujarse en la lejanía. Este enfoque puede tener otros beneficios en otras áreas de investigación social, pero es incapaz de comprender un universo social relativamente autónomo. Así, se puede aplicar misma crítica que este autor realiza a la teoría de los campos (Lahire, 2001, 32-37), a saber, cae en una generalización abusiva restando importancia o ensombreciendo algunas parcelas de la vida social, en este caso, la sombra de ese hombre plural oculta el contexto donde despliega sus prácticas. En el análisis del universo literario esta propuesta se revela errónea, ya que le obliga a olvidar identificar el espacio central en las luchas por el reconocimiento social (en el caso de España, el campo periodístico, en concreto los suplementos culturales, y sospecho que también en el francés). Esto permite identificar un centro del que partir para entender las posiciones centrales, los discursos, los puntos de vista, las propuestas estéticas, etc., y así percibir la distancia de cada escritor con respecto al centro de las luchas (aunque en muchos casos sean autoexcluidos y por tanto pueden tener una relación con el “campo” a modo de “juego”). Aun a sabiendas de que la lucha por el reconocimiento (y contra la muerte social) no está ni ganada ni perdida de una vez por todas y que las fronteras de este espacio son lábiles y están sutilmente difuminadas.

Asimismo, la técnica de la encuesta contribuye definitivamente a subrayar la importancia que Lahire

atribuye a los casos singulares, que no significan “únicos ni irrepetibles” (Lahire, 2001, 144), en donde se sustenta la idea de la doble vida de los escritores y, en consecuencia, su noción de “juego”. Al considerar, fruto de esta operación estadística, que cada participante tiene igual valor, no permite dar respuesta a la pregunta sobre la posición social del escritor en la división social del trabajo. Al igual que para contestar qué es un abogado o un médico es necesario remitirse a los mecanismos sociales de reconocimiento social (colegios, estudios reglados, etc.), en el caso de los escritores para dar cuenta de dichos mecanismos, aun ambiguos y lábiles, es preciso comprender el funcionamiento del espacio literario como espacio “relativamente” autónomo. Ahora bien, lo cual no quiere decir que el campo literario, tal y como lo plantea Bourdieu, sea el becerro de oro al que hay que adorar. Así pues, admitiendo la validez de sus fundamentos primigenios es necesario examinar sus diferentes matices. Para ello, Bernard Lahire traza las debilidades de su uso de una forma bastante lúcida.

En primer lugar, el autor de “La condición literaria” plantea el problema de la autonomía del campo y, en concreto, la autonomía del universo literario. Existe, señala Lahire, una confusión sobre la autonomía del campo: ¿de qué clase de autonomía estamos hablando? Este autor distingue dos tipos de autonomía. La autonomía (tipo I) que supone la diferenciación de la literatura como actividad separada de otras actividades sociales (políticas, religiosas, económicas, pero también más próximas, como las periodísticas, históricas, filosóficas, etc.), con instituciones específicamente literarias tales como academias, sociedades de autores, editores con colecciones dedicadas enteramente a la literatura, un patrimonio literario nacional o mundial, estantes de bibliotecas y librerías dedicadas exclusivamente a la literatura, premios y concursos literarios, suplementos literarios en los diarios de tirada nacional, emisiones literarias en radio o televisión, enseñanza de la literatura, libros de historia de la literatura, diccionarios de literatura, becas de creación literaria y residencia de autores, ferias literarias, etc. Todo un universo cultural que acumula un saber específico y se separa necesariamente de otros mundos sociales. Supone, a su vez, que todos los actores del campo literario consagren su tiempo y energía a esta actividad. Pues bien, Lahire concluye que esas condiciones nunca se han hecho efectivas a lo largo de la historia. Además este tipo de autonomía engendra el problema histórico, recurrente y no resuelto, donde los escritores deben de encontrar medios económicos de subsistencia, ya que el juego literario no se los ofrece.

Si por el contrario entendemos la autonomía del juego literario (tipo II) en el sentido de la independen-

cia frente a los poderes políticos, religiosos o económicos, lo único que podemos afirmar es que nunca ha existido históricamente, ya que se ha pasado de una dependencia de los poderes políticos y religiosos a una dependencia general del mercado, principal fuente de ingresos de los escritores. La fuerte dependencia política y religiosa, el mecenazgo y el clientelismo no han hecho imposible, advierte Lahire, la emergencia de grandes obras literarias, sin embargo, el mercado, quien se rige más por las ventas que por la calidad, ha limitado la posibilidad de innovar desde el punto de vista literario (Lahire, 2006, 53-54).

Ciertamente la relación con los financiadores, ya sean elites políticas o religiosas, el mercado editorial o los medios de comunicación, se encuentra en el origen de las contradicciones estructurales del campo literario. Así, la lógica del escritor y del artista y, por extensión, la autonomía de campo, está anclada en la figura del escritor rentista, tipo Flaubert, lo que sitúa al escritor en una posición ambigua en la división social del trabajo: es un trabajador cuyo objetivo principal no es la remuneración del mismo. Ahora bien, en el planteamiento de Lahire (así como en el de Bourdieu) subyace un deslumbramiento constante, al igual que les sucede a los participantes más comprometidos con el juego, con el punto de vista literario, el mismo que tratan de comprender, ya que en el fondo comparten las mismas disposiciones, la misma posición en la división social del trabajo: el intelectual. En el caso de Lahire, entre otras nociones, trata de definir los tipos de autonomía o la categorización de los jugadores como por ejemplo “adictos al juego”, apelando a un concepto que está por definir: la literatura. Lahire delimita a los jugadores “adictos al juego” de acuerdo con su fuerte ambición literaria o en su intento por aclarar los tipos de autonomía se sustenta en las aguas movedizas de lo “literario”. ¿Qué es lo literario? Si no definimos este concepto, ¿cómo reconocemos si hay instituciones que lo apoyen? ¿O si el mercado está poniendo en peligro la innovación literaria? Si nos fijamos atentamente, Lahire se está simplemente apropiando del discurso de lo literario que se maneja en este universo social, la literatura como inversamente proporcional a la rentabilidad económica, y está funcionando en su planteamiento teórico como una prenotión, en el sentido del Bourdieu de “El oficio de sociólogo”. Al no explicitar esa idea de la literatura está maniatado para comprender dicho punto de vista, lo cual le conduce, en su caso, a desear la idea de “autonomía” y adentrarse en las vastas aguas de la noción de “juego”.

Por su parte Bourdieu²⁰ tampoco efectúa la ruptura con el punto de vista literario, lo que le lleva a privilegiar ese discurso y caracterizar al campo literario

como un espacio social autónomo. Así, estructura el campo en torno a dos tipos de producción: la literaria, “subcampo de producción restringida” y la industrial “subcampo de gran producción” (Bourdieu, 1995, 322), que, bajo mi punto de vista, lejos de aportar beneficios crea confusión ya que impide comprender, en última instancia, los mecanismos de funcionamiento del campo.

Este espacio se caracteriza por su carácter conflictivo. Es lógico trazar la cuestión en estos términos porque la posición del “arte por el arte” nace como reacción. El punto de vista literario se construye como una negación de ... (la literatura comercial, socialista, burguesa, etc.) desde, al menos, el S.XIX (Bourdieu, 1995) hasta nuestros días (Lahire, 2006; Mancha, 2006). A partir de aquí se establece una lucha por definir el objeto en juego para alcanzar la legitimidad cultural. De modo que afirmar, como hace Lahire, al considerar la autonomía de tipo I, que nunca ha habido instituciones puramente literarias, no tiene sentido. Pues aunque hubieran existido sería complicado diferenciarlas del resto, pues, parafraseando la reflexión de Leujene con relación de la autobiografía (Fernández y Hemosilla, 2004), cuando hablamos sobre si algo es literario no estamos apelando a su naturaleza sino a su valor. Precisamente son los mecanismos de construcción de ese valor, tanto su definición como su apropiación, lo que está en juego, o dicho en otras palabras, la búsqueda legitimidad cultural. Así se pueden explicar casos como el de Arturo Pérez-Reverte (“la figura del jugador profesional adicto al juego”), cuya intención era transformar los códigos sobre lo que es literatura (o gran literatura, para que se entienda), o dicho en otros términos, los criterios de definición de lo legítimo, y conseguir un reconocimiento literario (más allá del éxito comercial); o conceptos que se han ido, con



mayor o menor calado, introduciendo en este espacio, como los best-seller literarios o de calidad, buscando una legitimación, pero a partir de los sistemas de clasificación que fundamentan la lógica del campo literario, cuyo armazón básico se impone como argumento de legitimidad cultural.

En consecuencia, no existe una línea clara entre un tipo de producción y otra, porque en el momento en que se entra en la lucha por el reconocimiento, esos dos polos, comercial y literario, no son más que dos extremos que, a modo de continuum, constituyen la lógica fundacional de un sistema de evaluación de obras, autores, editores, librereros, críticos y otros jugadores de este universo. No obstante, tanto sus límites como su contenido, es decir, qué propuesta se considera literaria, qué autor, qué editorial, etc., están en constante definición, dicho en otras palabras, la definición de lo literario, de la calidad literaria es aquello que constituye la razón de ser de este espacio social. En este contexto, los participantes no son meras marionetas al servicio de unas fuerzas que constituyen un campo de poder, sino son actores con la capacidad de modificar, dentro de ciertos límites, este equilibrio (me remito de nuevo al caso paradigmático de Pérez-Reverte). En definitiva, no deja de ser una suerte de estructura relacional donde el cambio de posición de uno de los elementos reestructura todas las posiciones del sistema.

A partir de aquí la autonomía del campo basada en una lógica estanca (Lahire, 2001, 32) no tiene cabida (Autonomía tipo II). Como señala acertadamente Lahire, la lógica económica es transversal y está presente en todos los campos sociales. Aun más, no debemos olvidar que la génesis de la lógica del campo literario nació, en gran medida, como reacción a la



lógica comercial (Bourdieu, 1995); por lo tanto, forma parte de la génesis de la constitución del campo. En este contexto, la estructura del campo en dos polos, dominante y dominado, donde el dominante es el literario, gobernado por la máxima de “quien pierde gana” (Bourdieu, 1995, 322), y el dominado el comercial, obviando el papel de la lógica mercantil en una sociedad capitalista, se hace difícil de sostener, al menos en nuestros días.

En segundo lugar, Bernard Lahire realiza una objeción de gran calado sobre el concepto de campo: el planteamiento de Bourdieu centrado en la estructura contextual tiende a perder de vista el texto y, en última instancia, una cuestión fundamental, ¿qué es literatura? (Lahire, 2001, 41). A juicio de Lahire, la noción de campo tiende a construirse como una sociología de los productores más que una sociología de las producciones (Lahire, 2001, 42-45). No obstante, al menos en el planteamiento de Bourdieu si se puede encontrar ambos planos, ya que la intención última es disolver la dicotomía entre la lectura que se apoya exclusivamente en las obras (lectura textual) y aquella que solo acude a las propiedades de los productores (lectura contextual). “La ciencia de la obra de arte por tanto tiene por objeto propio la relación de dos estructuras, la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones en el campo de producción (y entre los productores que las ocupan) y la estructura de las relaciones objetivas entre las tomas de posición en el espacio de las obras” (Bourdieu, 1995, 346). Ahora bien, sí es cierto, como plantea Lahire, que nunca llega a desarrollar esta premisa teórica. Así el autor de “Las reglas del arte” no entra a analizar los discursos, puntos de vista, temas, estilos, etc., de la actividad creativa de los participantes en el mundo literario. En descargo de Bourdieu habría que decir que el propio material historiográfico utilizado en “Las reglas del arte” dificulta, frente, por ejemplo, el material etnográfico de Lahire en “La condición literaria”, el desarrollo de este planteamiento, ya que no puede interrogar a sus informantes a la luz de su problemática teórica y se tiene que conformar con la lectura de sus obras, de su correspondencia, etc. Al contrario, un estudio realizado con técnicas propiamente sociológicas y antropológicas permite analizar puntos de vista, discursos, modos de razonamiento, prácticas creativas (estilos, temas, estructura, personajes, etc.), y en última instancia hablar sobre qué es literatura. Así el análisis del universo literario en España en los años 90 a la luz de la noción de campo, nos permite observar estilos de enunciación, razonamientos, discursos, estilos literarios, temas, referencias, elementos estéticos, etc. y, así llegar a entender “De qué hablan cuando hablan de literatura” (Mancha, 2006).



Conclusión

Bernard Lahire niega al concepto de “campo” su capacidad de comprender el universo literario, ya que no puede dar cuenta de todos los casos que se presentan producto de la doble vida de los escritores. Pero, a su vez, renuncia con el concepto de “juego” a definir el juego del universo literario, su lógica del funcionamiento bajo la consideración de que existen una variedad infinita de comportamientos imposibles de predecir. “Il est, en effect, impossible de prévoir l’apparition d’un comportement social comme on prédit la chute des corps à partir de la loi universelle de la gravité. Cette situation est le produit de la combinaison de deux éléments: d’une part l’impossibilité de réduire un contexte social à une série limitée de paramètres pertinents, comme dans le cas des expériences physiques ou chimiques, et d’autre part la pluralité interne des individus dont le patrimoine d’habitudes (de schèmes ou de dispositions) est plus ou moins hétérogène, composé d’éléments plus ou moins contradictoires. (Lahire, 2006: 148-149) Así, al recoger a toda costa la incertidumbre y la multiplicidad del hombre plural, restituyendo una libertad infinita de la que carece, deja a un lado cualquier intento de explicar el funcionamiento del juego literario, frente a la pro-

puesta de campo, que en términos generales, trata de comprender la infinidad de soluciones en el interior de un espacio social a partir de una gramática determinada, cuya intención no es simplificar la complejidad sino de tratar de dotarla de sentido, o como afirmaba Lévi-Strauss en “El pensamiento salvaje”, hacer inteligible la complejidad.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona.
- (1999) *Meditaciones pascalianas*, Anagrama, Barcelona.
- (1999) *Entre filosofía y literatura*, Paidós, Barcelona.
- Bourdieu, P.; Chamboredon, J. C.; Passeron, J. C. (1989) *El oficio de sociólogo*, Ediciones Siglo XXI, Madrid.
- Fernández, Celia y Hemosilla, M^a ángeles (eds.) (2004) *Autobiografía en España: un balance*, Visor libros, Madrid.
- Geertz, Clifford (1989) *El antropólogo como autor*, Paidós, Barcelona.
- Lahire, Bernard (2006) *La condition littéraire. La doble vie des écrivains*, Éds. la découverte, Paris.
- (2004) *El hombre plural. Los resortes de la acción*, (Revisada por Marie José Devillard) Edicions Bellaterra, Barcelona.
- Lahire, B. (dir.) (2001) *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*, La Découverte, Paris.
- Mancha, Luis (2006) *Generación Kronen. Una aproximación antropológica al mundo literario*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- Pinto, E. (Dir.) *Penser l’art et la cultura avec les sciences sociales En l’honneur de Pierre Bourdieu*, Publications de la sorbonne 2002, Paris.
- Wolf, Janet, *La producción social del arte*, ISTMO, 1997, Madrid.

HECHO Y DERECHO: CIUDADANÍA Y REVOLUCIÓN. Una respuesta al artículo “El sexo de los ángeles y el estado de derecho” de la profesora Montserrat Galcerán

por Daniel Iraberri Pérez, Carlos Fernández Liria y Luis Alegre Zahonero

¡Y cuánta charlatanería para justificar lo injustificable, explicar lo inexplicable y conciliar lo inconciliable! Hasta que han dado por fin en afirmar, como suprema razón, *que el hecho crea el derecho.*

Fidel Castro, *La Historia me absolverá.*

1. Introducción: la ley y el sexo de los ángeles

Nos proponemos a continuación –en colaboración con Daniel Iraberri– responder a las críticas que la escritora Montserrat Galcerán hace de nuestros libros *Comprender Venezuela, pensar la Democracia. El colapso moral de los intelectuales occidentales* (Hiru, 2006) y *Educación para la Ciudadanía. Democracia, Capitalismo y Estado de Derecho* (Akal, 2007).¹ Se trata de una crítica que apunta al corazón mismo de nuestros posicionamientos políticos y de nuestras convicciones teóricas más profundas, realizada por una amiga a la que queremos y admiramos. Por eso, hemos discutido y comentado sus argumentos durante meses, entre nosotros y con algunas personas más, y las páginas que siguen pueden considerarse un compendio de estas reflexiones. Intentaremos, pues, entender por qué tenemos que darle la razón, si tenemos que dársela, o por qué tenemos que quitársela, si creemos que es este el caso. Lo que, desde luego, no nos queda a ninguno más remedio que admitir antes de nada (por adelantar argumentos) es que tanto Galcerán como nosotros tenemos *ganas de razón*, puesto que de ninguna otra manera sería posible la discusión.



Ahora bien, la dificultad inicial que hemos tenido en nuestras reflexiones ha sido la de llegar a comprender el reproche que se nos hace, pues hay al menos dos tipos de objeciones que no son inmediatamente compatibles entre sí. Por una parte se nos atribuye una obsesión por obedecer a las leyes, incluso a las malas leyes, obsesión que llevaríamos, al parecer, al extremo de obedecer incluso a las leyes del nazismo, como condición previa para intentar cambiarlas. Pero, por otra parte, se nos acusa de no llamar “ley” más que a lo que nos da la gana (algo cercano al “sexo de los ángeles”), de modo que no consideramos que haya que obedecer a ninguna ley existente, puesto que en el fondo no son leyes, ni siquiera “malas leyes”. Así pues, mediante no se sabe qué

1.- Galcerán Huguet, Montserrat: “El sexo de los ángeles y el estado de derecho; sobre los libros de Carlos Fernández Liria y Luis Alegre, *Comprender Venezuela, pensar la democracia* y *Educación para la ciudadanía. Democracia, capitalismo y estado de derecho*” en *Youkali: revista crítica de las artes y el pensamiento*, nº 5, mayo-junio de 2008, <<http://www.youkali.net/>>.

extraña “pirueta”, pasamos de obedecer todas las leyes a no obedecer ninguna.

La cosa va en serio, pues, en efecto, tras lo que Montserrat Galcerán tilda de “pirueta” se esconde el núcleo de nuestra argumentación. Defendemos, en verdad, que las leyes deben de ser obedecidas. Esto es algo que, ciertamente, nosotros ligamos al concepto mismo de ley, pues no se entiende qué pudiera ser una ley si por tal entenderíamos algo que no debe obedecerse. Aunque es cierto que vamos más allá, descendiendo más hacia lo concreto, cuando insistimos –en una especie de homenaje socrático- que incluso las *malas leyes*



deben ser obedecidas. Por supuesto, deben ser obedecidas y deben ser *cambiadas*, aunque, eso sí, deben ser cambiadas *conforme a la ley*. Hay aquí, por supuesto, una condición a la que damos mucha importancia, a saber, el hecho de que las leyes –para serlo- han de ser susceptibles de ser cambiadas legalmente. Y damos mucha importancia al hecho de que esta posibilidad de modificar las leyes no sea algo que meramente “se dice” en un papel mojado (al que se llame, por ejemplo, “constitución”); por el contrario, nos preocupa mucho el asunto de las condiciones fácticas que permiten o no cambiar las leyes. Nótese que esto es algo que incluimos también en el *concepto* mismo de ley, pero que es algo que alude ya a ciertas condiciones fácticas: no hay leyes (que deban ser obedecidas) más que allí donde es *efectivamente posible* cambiarlas legalmente. Esta condición incluye ya una referencia a cuestiones de poder y

no al “sexo de los ángeles”. No hay leyes (puede haber órdenes de un tirano o imposiciones de los poderosos, pero no leyes) más que cuando fáctica y efectivamente se puede cambiar la ley por medios legales. Esto implica, precisamente, un “imperio de la ley” (un “estado de derecho”), sin el cual, por supuesto, de lo dicho no hay nada.

Y este es el problema que ve Galcerán, sin duda, con la pirueta teórica en cuestión. Ella se pregunta si al final decimos o no algo. Pues una de dos. Si, por ejemplo, consideramos las leyes nacionalsocialistas “malas leyes” que deben ser corregidas (y por lo tanto, *obedecidas*), “¿cómo no observar –pregunta Galcerán- que si las leyes son ‘malas’ y se las obedece, el resultado es la proliferación del ‘mal’ y no su erradicación?”². Sin duda, “no se acabó con esas leyes gracias al poder de la palabra en el Parlamento, sino porque los nazis, afortunadamente, perdieron la guerra”³ (y fue una guerra con aquellos que, precisamente, *no obedecieron* esas leyes). No vamos a contradecir a Galcerán en este punto, desde luego, pues es obvio que tiene razón. Lo que pasa es que nosotros no hemos pretendido jamás que haya que obedecer a cualquier cosa que se llame a sí misma “ley”. Hay que obedecer a la ley, incluso a las malas leyes, siempre y cuando haya un “imperio de la ley”, es decir, un Estado de Derecho. Y esto es lo que precisamente no se da en el caso que nos ocupa de las “leyes” nazis.

Lo que ocurre es que, como más tarde negamos que el capitalismo en general sea compatible con la democracia y el Estado de Derecho, resulta que, mira por dónde, no hay forma de poner un ejemplo de ley que sea verdaderamente una ley, ni siquiera una “mala ley” (como no sea, quizás, en Cuba o en la Venezuela bolivariana que, en el momento en que escribíamos el libro en cuestión, acababa de sobrevivir a un intento de golpe de Estado). Y así es como de la obediencia general a la ley pasamos a la desobediencia completa en todos y cada uno de los casos.

No nos cabe duda de que, para un votante del Partido Popular (o del PSOE) debe ser éste un razonamiento (o una “pirueta”) chocante. Pero no debería serlo para una incansable militante anticapitalista como la profesora Galcerán. En el fondo, lo que decimos es muy de sentido común. Sencillamente, la idea de un Estado de Derecho nos parece una buena idea. Y consideramos que esa idea implica otra idea: la de que las malas leyes –puesto que pueden ser cambiadas con arreglo a la ley- deben de ser obedecidas (mientras que no sean cambiadas). Ahora bien, somos marxistas y

2.- Galcerán, *Ibid*, p. 145

3.- *Ibid*.

anticapitalistas: consideramos que bajo condiciones capitalistas de producción esa buena idea –como algunas otras- no tiene ninguna posibilidad. Y por tanto, negamos que haya que obedecer unas leyes que, en realidad, consideramos que no son más que dictados tiránicos de grandes corporaciones económicas que en absoluto se someten al “imperio de la ley”. Así pues, nuestro delito no es el conformismo legal. El delito que nos achaca Galcerán es más bien que nos parezca una buena idea eso del “Estado de Derecho” y que estemos dispuestos a perder el tiempo –y hacérselo perder a nuestros lectores- razonando sobre ello, como quien razona sobre el “sexo de los ángeles”.

Por supuesto, se nos podría permitir seguir elucubrando al respecto de lo que podría ser una sociedad bajo el “imperio de la ley”, leyendo a Locke, a Montesquieu o a Kant, sin prestar a la cosa mayor atención. El problema es que luego pretendemos ir más allá y, descendiendo a la cruda realidad, decir, por ejemplo, que en el año 2006 había en Venezuela un Estado de Derecho, y que, en cambio, semejante cosa no existe en los países europeos. Nosotros creemos haber hecho un razonamiento concienzudo para defender una cosa y la otra, pero Galcerán no lo ve así de ninguna manera. Uno diría que, por el contrario, nuestra argumentación a este respecto ya no le interesa gran cosa. A sus ojos, incurrimos en una mera tautología que, como todas las tautologías, son imposibles de refutar, pero también carentes por completo de interés. La tautología en cuestión es la siguiente: si se nos aportan datos que prueban que Finlandia o Bélgica son Estados de Derecho, nosotros decimos que “no nos interesan las cuestiones de hecho, sino las de derecho”, “es decir que lo que se discute es si tal sociedad se adecua a los principios del Estado de Derecho, a saber, la anteriormente mencionada ‘argumentación y contrargumentación infinita de la ley con la ley’, y dado que no es el caso, se deducirá sin más dilación que no estamos ante un Estado de Derecho, que es lo que se quería probar”⁴.

Este sería, desde luego, un extraño razonamiento por nuestra parte. Sin embargo, no es eso lo que decimos. Todo lo contrario: lo que pedimos a quien nos dice que Finlandia, Bélgica, Guatemala o España son Estados de Derecho es un *hecho*; pedimos que se nos dé tan sólo un ejemplo de alguna ocasión en la que la ley haya podido intervenir en la arena de la economía, afectando a los intereses de las corporaciones capitalistas, sin que el experimento hay culminado en un golpe de Estado o en alguna suerte de suspensión radical del orden constitucional. Como ni encontramos ni se nos aporta ejemplo alguno al respecto, nos creemos con



derecho a concluir que, en esos países no hay estado de derecho más que cuando el derecho beneficia a los poderosos. Eso es tanto como decir, por ejemplo, que las izquierdas tienen derecho a presentarse a las elecciones, pero no a ganarlas. Nos parece una estafa, en efecto, considerar que hay un imperio de la ley ahí donde las corporaciones capitalistas pueden suspender cualquier ley que no les convenga. Eso no es un imperio de la ley, sino un imperio del capitalismo sobre la ley. Y no entendemos por qué esta constatación de hecho, bien empírica y positiva, debería hacernos olvidar el concepto de ley, de tal modo que, en adelante, tengamos que llamar ley a todo lo que se llame ley en la televisión. Galcerán dirá, quizás, que la ley no es sino la palabra de esas corporaciones capitalistas que tienen la sartén por el mango. Podríamos aceptar llamar “ley” a eso, si así lo acordamos, pero no creemos que pueda hablarse entonces de un “estado de derecho”. Al menos no vemos la ventaja de hacerle el juego al enemigo llamando estado de derecho a la dictadura del capital.

Y son también hechos muy específicos –y no especulaciones en el séptimo cielo- los que nos hacen hablar de las posibilidades del Estado de Derecho en países actuales como Bolivia, Venezuela, Ecuador o Cuba. Vemos “estado de derecho” ahí donde lo hay, es decir, ahí donde el derecho es capaz de poner las cosas en sus sitios, en lugar de etiquetar el sitio en el que ya están las cosas. Si hay “estado de derecho” en Venezuela, o en Bolivia o Ecuador, es una cosa que depende en cada caso de la posibilidad que tienen las leyes de ser corregidas legalmente y de intervenir en la realidad para enderezar el curso de las cosas. Así pues, si Bolivia, Venezuela o Ecuador son o pueden llegar a ser Estados

4.- Galcerán, *Ibíd*, p. 149

de Derecho es algo que depende cada minuto del día de un *hecho* fundamental: de que sean capaces de vencer en la *correlación de fuerzas* que amenaza con un golpe de Estado cada vez que la ley decide afectar los intereses del capital. Nosotros nos hemos negado a llamar derecho a la palabra del más fuerte. Pero sabemos muy bien que el derecho no tiene ninguna posibilidad si no existe una correlación de fuerzas capaz de hacerle sitio frente a los intereses más poderosos.

Galcerán cree que no se le hace justicia a la revolución venezolana contándola como la contamos, a saber, como una excepción victoriosa en la historia de las derrotas en las que los distintos intentos socialistas de levantar un orden de cosas capaz de poner en estado de derecho a la realidad han fracasado (generalmente gracias a algún golpe de estado económico y militar). Ella considera que lo peculiar de la revolución venezolana es que en dicho proceso *“las poblaciones pobres despliegan un inmenso protagonismo en la puesta en marcha de una transformación global”*⁵. En realidad, de este distinto punto de partida podría deducirse el resto de la polémica. ¿Cuál es, pues, la peculiaridad política de Venezuela? ¿Acaso es la primera vez que existe una revolución de los pobres? E independientemente de si la ha habido o no ¿es esa la razón de que apoyemos la revolución bolivariana? ¿Apoyaríamos, tanto la profesora Galcerán como nosotros, cualquier “revolución de los pobres”? ¿Acaso no podría ser perfectamente despótica una revolución de los pobres, un mero linchamiento incluso? Veamos qué se esconde tras las razones de *cualquiera* para apoyar un proceso como el de Venezuela.

Sin duda alguna, abordar de modo satisfactorio la complejidad de la polémica aquí implicada exigiría una extensión y precisión desproporcionadas. No obstante es perfectamente posible comenzar por deshacer un puñado de malentendidos y apuntar ciertas soluciones.

2. Libertad y materialismo

Dice Montserrat Galcerán, refiriéndose a nuestra concepción de la libertad: *“[...] se define esta última como ‘causación a partir de la nada’ Es decir, dado que cuando actuamos como seres libres, no nos dejamos determinar por nada de lo que seamos en concreto (hombres, mujeres, vascos, catalanes, etc.) sino sólo por el hecho de ‘actuar como lo haría cualquier otro en nuestro lugar’, a ese lugar de cualquier otro, le llaman Libertad y Razón. No se acaba de entender cómo esa*

*“determineidad pura” se concretaría del mismo modo para todos los seres humanos –siendo todos absolutamente libres nos determinaríamos todos a actuar de un único y mismo modo en unas circunstancias dadas– el cual, además coincidiría con la ley. Más bien la experiencia nos dice que en nuestras decisiones, incluso en una misma situación, los seres humanos adoptamos posiciones muy diferentes un@s de otr@s”*⁶



En primer lugar, sostiene que, atendiendo al modo como planteamos los conceptos de “actuar libremente” o por “respeto al deber” (expresiones equivalentes en términos kantianos), *“nos determinaríamos todos a actuar de un único y mismo modo en unas circunstancias dadas”*, es decir, todo el mundo se comportaría exactamente igual, de un modo completamente uniforme y regular. Tiene toda la razón la profesora Galcerán cuando sostiene que esto es algo que “no se acaba de entender” ya que, en realidad, lo que sostenemos es más bien todo lo contrario: la razón práctica (y muy particularmente el derecho) no establece más restricciones a la diversidad que las estrictamente necesarias para garantizar que la libertad de cada uno resulte compatible con la libertad de todos los demás. Y como, en efecto, esto es algo que se entiende con frecuencia bastante mal (en ocasiones por parte incluso de algunos alumnos buenos), nos hemos tomado la molestia de explicarlo de un modo que resulte accesible para un nivel de 4º de la ESO. A este respecto, nos limitamos pues a remitir al manual de *Educación ético-cívica* publicado por la Editorial Akal.⁷

Sin embargo, ahora nos interesa más la segunda

5.- Galcerán, *Ibid*, p. 144

6.- Galcerán, *Ibid*, p. 146

7.- Cf. Carlos Fernández Liria, Pedro Fernández Liria y Luis Alegre Zahonero. *Educación ético-cívica. 4º ESO*. Páginas 230-233.

parte de su argumento: en contra de nuestro (presunto) modo de plantear qué significa actuar “por respeto al deber” (según el cual “la ley” sería una herramienta para homogeneizar toda la diversidad que caracteriza al comportamiento humano) la profesora Galcerán aduce que “*la experiencia nos dice que en nuestras decisiones, incluso en una misma situación, los seres humanos adoptamos posiciones muy diferentes un@s de otr@s*”. Ya hemos dicho que presentar el deber y la ley en sentido kantiano como enemigos de la diversidad es sencillamente un malentendido, pero pongamos ahora como ejemplo alguna situación en la que el deber moral sí mande con nitidez hacer algo en concreto (o dejar de hacerlo): si un niño pequeño que todavía no ha aprendido a contar va a comprar a una tienda, el tendero *no debe* aprovecharse de él y devolverle de menos en el cambio. Se comprenderá ciertamente que en lo relativo a la validez de esta afirmación da igual si el tendero en cuestión es hombre, mujer, vasco o catalán. En realidad, para la validez de esta afirmación da un poco igual cualquier cosa que ocurra o deje de ocurrir de hecho y, por lo tanto, cualquier cosa que nos muestre la experiencia. Desde luego, la experiencia, siempre tan rica y compleja, nos brindará una amplia gama de comportamientos diversos: hay tenderos que engañan de hecho con el cambio, hay también quienes no lo hacen pero sólo por miedo a perder clientes en caso de ser descubiertos. En sitios exóticos como las favelas de Brasil, hay incluso comerciantes que descuartizan a los niños de esa edad para vender sus órganos en EEUU. Pero toda esta diversidad que nos proporciona la experiencia en lo relativo al comercio nos dice bastante poco sobre cómo *deben ser* las cosas (ya que, por desgracia, se trata de algo que no suele coincidir con cómo *son*). No en vano Kant sostiene que en el uso práctico de la razón, a diferencia precisamente de lo que ocurre en el uso teórico, la experiencia es más bien la fuente del error⁸.

En cualquier caso, ante semejante enredo, resulta bastante inevitable debatir un poco sobre Kant. Nosotros no hemos escatimado, es verdad, las referencias a Kant, ni hemos disimulado en qué puntos nos apoyamos en su obra. Puede que haya que hacer algunas aclaraciones. En primer lugar hay que advertir que una de las injusticias más extendidas que suelen cometerse contra lo que por lo general se denomina “Kant” es una total falta de respeto por la división de las obras kantianas. Casi podrían cifrarse la mayoría de errores respecto a Kant en, de alguna u otra manera, tratar de encontrar una psicología en la *Crítica de la razón pura* y una antropología, una teoría del derecho y una filosofía política en la *Crítica de la razón práctica*. Lo cierto es que



ni hay psicología en la primera ni, lo que es más importante en lo que aquí respecta, hay referencia alguna a algo así como el “hombre” en la segunda, ni tampoco una doctrina del derecho o una filosofía política. Pero sí hay lugares para la antropología, el derecho y la política en otras obras kantianas. La cuestión de la libertad es el tema principal de la *Crítica de la razón práctica*, donde se pretende *fundamentar* un espacio para la decisión, un lugar, si se quiere, que habilite un *desde* capaz de medir lo empírico sin ser ello mismo empírico. Como se verá, sólo salvando este pequeñísimo pero vital espacio para la autonomía de la razón práctica (que es *por sí misma*, es decir, con independencia de todo contenido, *práctica*, esto es, que ella misma, por su mera forma, es capaz de determinar a la acción) será posible después construir una doctrina del derecho y una doctrina política, lo cual quiere decir que sencillamente no es posible hablar de algo así como derecho o política pretendiendo aludir a algo distinto de la conducta de las hormigas o los primates sin conservar un lugar estructural en el sistema teórico para este punto.

En lo que se refiere a “actuar en el lugar de cualquier otro” lo que es universal no es el lugar sino la capacidad de actuar por representación de reglas, y por ende, la capacidad de actuar a través de máximas y consiguientemente por mor de la ley. Esto de actuar por mor de la ley no es sino la *posibilidad* de actuar incluso contra todas las inclinaciones si fuera necesario, haciendo caso de una representación intelectual que puede hacer de *contrapeso* a todas las inclinaciones. Que ello provocará dolor es prácticamente lo único que a priori podemos saber de la supuesta realidad de la libertad, aunque no se ha entendido a Kant si se piensa que hay algo así como una manía persecutoria contra las inclinaciones:

8.- KrVA 318-9/B 375

lo que hay es una prohibición moral a elevarlas a *principios* si se quiere ser libre, si se quiere obedecer a ese otro motor (que como seres racionales no podemos dejar de tener) que siendo un motor, nos mueve justamente en la dirección de no movernos por ninguna inclinación, e *incluso* llegado el caso (es decir, no necesariamente e incluso deseablemente nunca⁹) contra todas y cada una de ellas¹⁰. Aquí se trata sencillamente de descubrir si es dado actuar no por la representación de algún contenido empírico sino desde alguna causa no empírica, causa que por tanto habrá que colocar fuera del reino de lo empírico, del tiempo, de la historia, de la naturaleza, y por lo tanto descubrir si se es libre en un sentido positivo en el que habría un lugar no histórico, no natural, no empírico, que estaría moviendo a la acción. De hecho, hay otra voz además de la que nos introduce en ese otro orden de cosas inteligible que es el orden de la libertad¹¹ (la que hace del hombre un *racional* animal), y es justamente la que hace del hombre un *animal* racional: no escuchar esa voz es el error estoico por excelencia, el cual conduce al filósofo estoico a hacer pasar por felicidad el autodomínio sobre las pasiones. Para Kant el timo estoico de la felicidad (en un precioso pasaje de la Antropología, Kant describe la mejor felicidad como el disfrute en compañía de los amigos de una buena comida y de una buena conversación) es justamente lo que hace del cristianismo un poema superior¹². El digno de ser feliz no por ello es feliz, y tampoco el feliz es por ello automáticamente digno de ser feliz. Que ambas cosas coincidan, sin embargo, es una exigencia de la razón (el concepto de bien supremo).

Lo que es universal no es el *lugar*, sino la *capacidad* de actuar en el lugar de cualquier otro, resultando obvio que no es lo mismo lo que debe hacer paquita que pepe, puesto que una cosa es que pepe no deba contarse a sí mismo ni a paquita como excepciones a la máxima que



rige su decisión (acción), y otra cosa bien distinta es que pepe y paquita sean *la misma persona*. Son sujetos empíricos distintos (que realizan y *deben* realizar acciones distintas) con una misma capacidad para representarse la compatibilidad de su máxima consigo misma, con unas mismas ganas de razón y por lo tanto con una misma posibilidad de determinarse a sí mismos no por inclinaciones sino por mor de la ley, libremente; de *autodeterminarse* por tanto, de dar con un “sí mismos” distintos del sí mismo de la psicología (inclinaciones). De hecho, pese a todas las apariencias en filosofía, Kant es siempre la mejor, la única salvaguarda contra los desvaríos metafísicos y contra el sexo de los ángeles: no es más que sentido común sistematizado, o, si se quiere, investigación trascendental (es decir, investigación sobre las “condiciones de posibilidad”) del sentido común, de la conciencia vulgar sobre la ley.

A partir de ese *Faktum*, a saber, que todo el mundo cuando actúa explica su acción con pretensiones uni-

9.- Algo que en Kant está bien claro en las obras donde ha de desarrollar no ya una fundamentación de este lugar de la libertad, en el que el hombre es considerado como mero animal *racional*, sino una doctrina de la virtud ética o una antropología, donde no se puede por menos de contar con que el hombre es un *animal* racional.

10.- Dado que el hombre es un sujeto racional finito no es automáticamente movido, sin mayores obstáculos, por la representación de la ley. ¿Cómo conciliar la exigencia de no *ser movido*, es decir, de ser libre, pero a un mismo tiempo *moverse*? Este es el lugar teórico para el concepto de *respeto* en Kant. El respeto por la mera forma de ley es en Kant el sentimiento, móvil subjetivo por tanto, que de alguna manera mueve al sujeto, actuando como contrapeso en el juego de pesos y contrapesos de las inclinaciones, sin añadir ni una pizca de contenido empírico a la mera forma de ley. Consiste simplemente en la capacidad que la mera forma de ley tiene de afectarnos.

11.- Nótese que el hombre no se intuye a sí mismo en un orden de cosas inteligible (por lo tanto como *noúmeno*, lo que rehabilitaría la intuición intelectual negada en *KrV*, sino que se intuye a sí mismo como *fenómeno*, pero como fenómeno determinable por un orden de cosas no fenoménico sino inteligible, y por lo tanto como libre.

12.- Gracias a la distinción cristiana entre cielo e infierno, que tanto gusta a Kant, lo que se salva es justamente la no maldad del mundo, el mal es el infierno, y el mundo es el espacio sometido a esa doble tirantez, a esa doble tensión, siendo el hombre el epicentro de dicha batalla, batalla en la que es el oyente, por así decir, de las dos voces; gracias a que puede determinarse por una o por otra, es libre, y será libre cuando decida determinarse por la de la libertad, el hombre es libre porque puede elegir la libertad o la sumisión. En todo caso el cristianismo sólo comparece aquí como mito, nunca como justificación o principio, puesto que lo primero es la razón, y la religión será válida después, si concuerda con los límites de la mera razón.

versales (sean luego universales o no las acciones), diciendo algo así como “Hacer X en el contexto A-B-C”, no pudiendo por menos que entrar en un mecanismo que impide no reconocer cuál sería el deber en cada caso (por el mero principio de contradicción), si bien permite no decidirse por el deber, se edifica en Kant la posibilidad de la razón pura práctica (de la cual, antes de la Crítica lo único que se sabe es *que la hay*, pero no *cómo es posible que la haya*). La ley, que es el Faktum, nos permite conocer *ordo cognoscendi* la libertad: “porque debo (ley), puedo (libertad)”; y la libertad, *ordo essendi*, nos permite entender cuál es la estructura de la ley. La ley se nos da inmediatamente en la decisión, como contrapeso absoluto a todos los posibles pesos, es decir, como esa representación que, en el momento de ser representada, puede a cualquier otra como motor posible de la decisión (si se la elige, si se elige la libertad, y nadie puede por menos de reconocer que debería, y por lo tanto podría¹³). La libertad se nos da mediatamente como explicación de qué sucede en el caso de que sea ese comodín el que efectivamente venza: entonces ya no será un fenómeno el que habrá seguido a otro según *reglas* de lo fenoménico, se habrá interrumpido el orden causal de la naturaleza (en el que a una cerilla le sigue el fuego, a un interés otro interés, a una pasión otra pasión) y se habrá introducido en la naturaleza (lo cual implica por definición asumir que se introducen causas reales de efectos reales, es decir, que se introduce otro hilo causal fenoménico, empírico) un orden no natural de acontecimientos.

Eso es la tan aparentemente fantástica causalidad por libertad, el orden por el cual a un mal le sigue un castigo y a la virtud le sigue la felicidad, que no es el

orden de la naturaleza (no hace falta ser marxista para saber que la historia es el lugar de lo injustificable como injustificable, basta con haber vivido más de un minuto para darse cuenta de que si se deja a la historia, a la naturaleza, al tiempo, trabajar, nunca se introduce la justicia de por medio). Ese orden es externo a la naturaleza, es el orden que mitológicamente se presenta, como poema de la razón (cristiano) sobre el orden de lo que “clama al cielo”. No haría falta insistir en que esa exterioridad no apela a un espacio constituido por un gas especialmente sutil, o especialmente blanco. Simplemente es la renuncia a *contarse cuentos*, si no es empírico, *no lo es*, y no hay nada más que decir. Que el sol salga mañana es una *exigencia* de la naturaleza; que Dick Cheney sea juzgado ante un tribunal es una *exigencia* de la libertad; como exigencias introducen una necesidad, en un caso se trata de la necesidad de algo que va a pasar (ser), en otro caso se trata de la necesidad de algo que debe pasar (deber ser).¹⁴ Ambos órdenes de la ley corresponden con los dos órdenes de la razón, y todo el trabajo kantiano consiste en salvaguardar muy bien la irreductibilidad de un ámbito con respecto al otro, puesto que tome la forma que tome dicha reducción, el resultado va a ser siempre el mismo: la supresión de la libertad¹⁵. Una buena lectura de Kant implica darse cuenta de cómo, en principio paradójicamente, sólo la trascendencia permite salir, del lado de lo teórico, de la *metafísica*, y del lado de lo práctico, de la *teodicea*; y cómo en realidad ése es el único sentido en el que puede uno declararse *materialista* sin hacer el ridículo (es decir, sin ponerse a contar cuentos, divagando sobre la sutileza de las partículas que presuntamente han de componer los conceptos, las ideas, o vete tú a

13.- “Pero preguntadle si habiéndole exigido un príncipe, bajo amenaza de la misma pena de muerte inminente, levantar un testimonio falso contra un hombre honrado a quien el príncipe, con plausibles pretextos, quisiera perder, preguntadle si entonces considera posible vencer el amor a la vida, por grande que éste sea. No se atreverá quizás a admitir si lo haría o no; pero que ello es posible tiene que admitirlo sin vacilar. Él juzga, pues, que puede hacer algo porque tiene conciencia de que debe hacerlo, y reconoce en sí mismo la libertad, que, sin la ley moral, hubiese permanecido desconocida para él”. Kant, *KpV*, Ak. V. 30.

14.- Volviendo al texto de Fidel Castro. En ningún caso el título debería llevar a engaño: al sentenciar algo como “la historia me absolverá”, no está introduciendo (aunque podría parecerlo si no se leyera el texto) una necesidad del *debe* en la historia, asumiendo hegelianamente que lo que debe suceder, va a suceder (lo cual siempre pasa por reducir el debe al es, es decir, por considerar no ya que lo que debe suceder sucederá, sino que lo que sucede es siempre lo que debe suceder, que quien ganó es quien debió ganar, que quien perdió es quien debió perder, que el derecho lo da el hecho, deduciendo la culpa desde el castigo y no al revés). Simplemente está haciendo una declaración *políticamente optimista*, de aliento, con la que asegura que la revolución va a triunfar, no porque se sienten a esperar lo inevitable, sino porque van a luchar hasta el final y confían en vencer; de ese modo, con el triunfo de la revolución, por fin podrán ser juzgados por un tribunal (no por un tribunal con adjetivos, revolucionario, proletario, cubano o comunista, sino por un tribunal a secas, que es lo que pretende conquistar la revolución) que, presumiblemente y dado que no ha dejado de defender que el derecho está de su lado, declarará su inocencia.

15.- La cancelación de la razón pura especulativa como legítima para conocer la libertad, que es uno de los resultados *negativos* de la *Crítica de la razón pura*, abre justamente la posibilidad para la razón pura práctica de conocer la libertad, *positivamente*. Esa “doble economía de la verdad”, que estructura las dos críticas kantianas, es la que late en este fragmento clave: “Pues en la consideración de la naturaleza la experiencia nos suministra la regla y es la fuente de la verdad; pero en lo que respecta a las leyes morales la experiencia es (idesgraciadamente!) la madre de la ilusión, y es sumamente abyecto extraer las leyes sobre lo que *debo hacer* de lo que *se hace*, o pretender limitarlas mediante esto” (*KrVA* 318-9/B 375).

saber qué cielo o qué gas), y es justamente el sentido en el que debemos declararnos materialistas: si materia es “partes extra partes”, es decir, partes fuera de partes, partes que son partes sin ser parte a su vez del resto de las partes, la materia se opone a espíritu, que es la totalidad interior, un todo que es parte de partes, que es a base de ser a un mismo tiempo el resto de las cosas (y ya sabemos el rendimiento hegeliano del principio de totalidad espiritual en cuestión): cuando Kant salva el conocimiento de las cosas (subráyese el plural¹⁶) como conocimiento (no sólo con independencia de si en el fondo se trata de conocimiento del Absoluto, del Todo,



sino con la obligación de que así sea), y la decisión de los sujetos (también en plural) como decisión (sin tener que explicar cómo en el fondo la decisión es un movimiento, un espasmo, del sujeto de fondo, ya sea éste la Razón, el Espíritu, Dios o la suma de todos los contextos psicológicos, económicos e históricos). Toda la obra de Kant es, podríamos decir, un sistema de cortes con precisión de cirujano que consiste en separar lo que hay que separar para salvaguardar las cosas y los sujetos, como cosas y como sujetos. Y materialismo es el único nombre sensato que la tradición filosófica ha reservado para ese sistema de cortes que salva la Teoría¹⁷ (las ciencias, por tanto) y la Acción¹⁸ (y la Moral, el Derecho y la Política, por ende). Para no caer en la charlatanería de “justificar lo injustificable” y “explicar lo inexplicable”, esto es, que *el hecho crea el derecho*, sólo queda una alternativa, que no puede ser otra que reconocer que ningún hecho *en tanto que hecho* puede fundar conocimiento ni acción algunos, que si algo es verdad no lo será *porque* lo piense fulanito, que si algo es justo, que si algo es conforme a derecho, no lo será *porque* lo haga fulanito (si bien, esto es obvio, todo pensar y todo hacer no podrán por menos de partir de un fulanito que piense y haga, pero si fulanito acaba por pensar algo y hacer algo, será sólo en tanto consiga dejarse de lado a sí mismo, para alcanzar el vacío de cualquier otro).

Lo cierto es que en principio debería ser posible no tener por qué mencionar a Kant, si éste no es más que, como decimos, sentido común sistematizado. Si es preciso ejercer el *esfuerzo positivo* de entender a Kant es

16.- Este principio materialista es el mismo que Platón denominara *symploké*, y que consistía en asegurar que si todo estuviese conectado con todo, o nada con nada, sería imposible el conocimiento, de manera que si es posible habrá de ser porqué algunas cosas se conectan con algunas otras, pero no todas con todas o ninguna entre sí.

17.- Curiosamente y frente a ciertas evidencias, el materialismo es la negación del historicismo y la salvaguarda de la eternidad: sólo desde la eternidad entendida justamente como la negación del tiempo que permite introducir un metro con el que medir lo que en el tiempo acontece se puede salvar el Conocimiento y la Acción. Si escandaliza esto de la eternidad, no es más que por una cuestión estética, retórica; los materialistas en realidad nunca han tenido ningún miedo de usar el palabrejo: “Como categoría, por el contrario, el valor de cambio posee una existencia antediluviana” Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, MEW 42, p.22.

De nuevo, mentar aquí a la eternidad supone justamente mentar *aquello de lo que no se trata*, es decir, mentar algo no temporal, no algo positivamente eterno. En realidad el papel de la eternidad, tanto para el conocimiento como para la acción, es el papel de un lugar externo, un punto focal, una piedra de Arquímedes, desde el cual medir, juzgar, lo que queda dentro. La negación de un espacio teórico y práctico para la eternidad, o mejor dicho, la negación de *que la eternidad es el lugar mismo de lo teórico y lo práctico* (que si bien se dan siempre en la historia, mientras se den como conocimiento y como acción se darán siempre *desde* la eternidad) no cierra las puertas al delirio metafísico, sino que abre las puertas al relativismo, tanto del conocer como del hacer, y de su mano a toda la lista de supercherías metafísicas historicistas que han venido pegadas. El peculiar vacío desde el que ha de juzgar el juez es tan vacío, y por lo tanto tan eterno, como el peculiar vacío en el que el teorema de Pitágoras es eternamente verdadero (o eternamente falso, en función del marco geométrico, euclidiano o no, del que parta la deducción); y pretender que lo práctico es en algún sentido menos necesitado de eternidad tiene que acabar honestamente por reconocer que la decisión del juez depende de la simpatía del juez por el acusado tanto como la demostración del esclavo del Menón de la simpatía del esclavo por las rayas en la tierra.

18.- “Pensad que ahora estáis juzgando a un acusado, pero vosotros, a su vez, seréis juzgados no una vez, sino muchas, cuantas veces el presente sea sometido a la crítica demoledora del futuro. Entonces lo que yo diga aquí se repetirá muchas veces, no porque se haya escuchado de mi boca, sino porque el problema de la justicia es eterno, y por encima de las opiniones de los jurisconsultos y teóricos, el pueblo tiene de ella un profundo sentido”. Fidel Castro, “La historia me absolverá”. En *La revolución cubana*. Selección y notas de Adolfo Sánchez Rebolledo. Ediciones Era. México, 1988. p.58



porque es la única manera de desactivar negativamente otro esfuerzo positivo, el que ha llevado a cierta tradición filosófica (o a cierto conjunto de tradiciones) a armar unos líos tremendos para acabar justificando lo injustificable. Si es preciso explicar a Kant no es para descubrir filosóficamente ninguna Verdad Oculta a los ojos del vulgo, sino más bien para quitar el velo que, en los ojos de muchos académicos, impide ver lo que para el pueblo es de una evidencia pasmosa. Esta ceguera, fruto de una marranería de conceptos y de teorías muy propia, por cierto, del pensamiento del siglo XX (lo cual, a todo esto, tendrá alguna razón histórica que sería muy interesante clarificar), es tanto más dolorosa cuanto más en la izquierda se sitúa el académico en cuestión: la tradición revolucionaria está llena de verdaderos ejemplos, tan puros que casi pierden su carácter *particular* de ejemplos y se presentan en su carácter *universal* de leyes, de libertad. Si con Kant citábamos el caso de alguien a quien se le amenazara con la horca en caso de no acusar a un inocente, ¿qué no podría citar el movimiento obrero del Siglo XX reprimido a base de tortura una y otra vez? ¿Cuántos casos que no cabían en la cabeza del Kant más sádico han padecido y vencido tantas y tantos militantes? Es realmente un enigma para nosotros cómo es posible que, por algún error teórico de juventud, tantas buenas cabezas, incluso a menudo pegadas a un corazón enorme, han podido acabar por negar lo innegable para acabar justificando lo injustificable, a saber: que no hace falta contarse cuentos, que la historia es la historia de muchas carnicerías en las que casi siempre se ha perdido y a menudo se ha traicionado, y que ni la derrota ni la traición quitan un pelo de razón al movimiento obrero, o a los distintos movimientos sociales, y que se hace un flaco favor a la revolución tratando de traducir la derrota y la vulgar traición en algo así como un efecto sobre la razón. Aunque, al final, quizás la circularidad del asunto resida en algo tan dra-

mático como que el hecho de haber sido siempre derrotados nos ha dejado con demasiado tiempo libre (de acción) para pensar y dedicarnos a darle vueltas y vueltas a nuestra derrota, acabando así enfadados todos con todos. Quizás la desnudez de nuestra derrota sea justamente la razón de que no la veamos tan desnuda.

Mejor negocio haríamos, desde luego, a la razón y a la humanidad, a la revolución y a la posibilidad de conservar todo aquello que el capitalismo está aplastando a toda velocidad, si dejásemos atrás cierta discusión teórica muy propia del siglo XX y llamásemos a las cosas por su nombre: a la justicia (nada más que) justicia, a la libertad (nada más que) libertad, a los traidores (nada más que) traidores y a los vencedores (nada más que) vencedores. Mientras tanto, flaco favor hacemos a la revolución enmarañándonos en redes conceptuales "ricas y complejas" que, en el fantástico caso de que se pusieran todas en la buena dirección, como mucho lograrían una mala exposición de lo ya dicho siempre mucho más fácil por la filosofía clásica y el sentido común a la vez. Eso sí, para nosotros (no para la profesora Galcerán, que declara que esta discusión es hablar por hablar) esta discusión es vital, puesto que todo lo que no sea llamar al pan, pan y al vino, vino es una maraña de la que es mejor salir, a pesar de que mejor sería no habernos metido en ella; ahora bien, si esa maraña está efectivamente actuando en la política actual, entonces cualquier esfuerzo para desenmarañarla será poco. Porque de lo que se trata es, por un lado, de llamar a las cosas por su nombre, y por otro, de vencer por fin alguna vez.

3. Derecho, Ilustración y Revolución

Gran parte de nuestra actual perplejidad procede del hecho de que la Revolución francesa medio fracasó y medio triunfó [...]. La vieja doctrina democrática decía que cuanta más luz se dejase entrar en todos los departamentos del Estado, más fácil sería que una justa indignación se ejerciera con presteza contra el mal. En otras palabras, los monarcas tenían que *vivir en casas de cristal* a las que la muchedumbre pudiera arrojar piedras.

G.K. Chesterton. *Lo que está mal en el mundo*

Puede denominarse *fórmula trascendental* del derecho público a la siguiente proposición: Son injustas todas las acciones que se refieren al derecho de otros hombres cuyos principios *no soportan ser hechos públicos*

Inmanuel Kant. *Sobre la paz perpetua.*

Una de las distinciones en las que la obra kantiana es especialmente rica y acertada es sin duda la distinción entre moral, derecho y política; libertad, juridicidad y estado. Una vez queda salvaguardado y fundamentado

un espacio para la libertad, se obtiene un axioma para el Derecho, el cual después podrá constituir un cuerpo sistemático de principios y unas reglas para su aplicación, así como unos principios para la política (que es doctrina jurídica en ejercicio). Sería absurdo pretender que el tipo de discurso que, en el orden de la fundamentación, funciona en la Crítica de la razón práctica, pudiese ser válido sin adaptación alguna cuando el tema de investigación es absolutamente otro. Lo que en un lado es la cuestión principal (aquel “*por mor de*” la ley, del que hablábamos más arriba) deja de serlo aquí, siendo otra cuestión (el “*conforme a*” la ley) la que ha de tenerse en cuenta: ahora se trata exclusivamente de *legalidad*, no ya de *moralidad*, de la dimensión externa, pública y recíproca, fruto de la inevitable confrontación de unos hombres con otros, de las acciones, nunca de su dimensión moral, interna (la única que importaba en el orden de cosas relevante para fundamentar el espacio de la libertad). Así pues, de este modo se despliega todo el orden de principios jurídicos y políticos que constituyen la esencia de la Ilustración política: división de poderes, libertad, igualdad e independencia civil, etc.

La Ilustración es la *anarquía* en el buen sentido, la voluntad de construir un mundo de libertad donde cada uno haga sencillamente lo que le dé la real gana, pero de una manera consecuente. Es decir, se trata de que cada uno haga lo que quiera en un contexto donde no puede por menos que interactuar con sus conciudadanos, de tal modo que para hacer lo que le dé la gana ha de hacerlo de tal *forma* que permita hacer lo que le dé la gana a cualquier otro. Cuando la interacción se da entre más de 20 o 30 personas pasa a ser materialmente imposible no hacer esto sin firmar una Constitución, levantar un Estado y elegir un gobierno representativo con unas fuerzas que garanticen que todos hacen lo que les da la gana siempre y cuando tengan derecho a ello.

Toda la pretensión ilustrada en lo tocante a la sociedad podría resumirse en insistir en que de lo que se trata es de dejar atrás el *estado de naturaleza*, en el cual reina la arbitrariedad, lo privado, lo provisional, la fuerza bruta y el caos, para alcanzar un *estado civil*, en el que sea la voluntad de todos los ciudadanos lo que erija un sistema de leyes públicas, garantizadas por una Constitución y sostenidas por un estado capaz de permitir que sea la ley, y en esa medida la libre voluntad de los ciudadanos, lo que rija en todo momento, y no la voluntad de un particular o de un gobernante en tanto que voluntades privadas. En el estado civil es el poder legislativo, donde está representado el pueblo soberano, quien ha de modificar las leyes. Repárese en que si hay estado civil, efectivamente, ello implica cierto contrato originario (que no tiene necesariamente por qué ser originario en un plano cronológico, en todo caso lo habrá de ser en un plano estructural) por el cual los ciudadanos renuncian de antemano a, por así decirlo, “tomar la

justicia por su mano”. Si no se parte de esta renuncia, en realidad sólo se tratará de una apariencia de estado civil. La *Revolución*, dado que siempre y en todo momento consiste en una imposición desde una parte de la sociedad que pasa por una interrupción de la legalidad vigente, no puede corresponder nunca con el derecho, no puede ser nunca legítima de ninguna manera, pues siempre es privada por muy universal que se autoconciaba. Si se admite la posibilidad de saltarse en algún caso la división de poderes, la depositación de los poderes legislativo, ejecutivo y judicial en lo que el pueblo ha elegido como poderes legislativo, ejecutivo y judicial, en ese mismo momento se ha admitido la posibilidad de saltárselas siempre. Para que no fuera así, debería haber una instancia superior que juzgara, por encima de los particulares, qué excepciones son válidas y cuáles no, lo cual nos lleva a un regreso al infinito. Quien acepta la Revolución, niega el Derecho para siempre. Y si niega el Derecho, lo que está negando no es sino su propia voluntad, puesto que se ha negado a hacer lo que le dé la gana de una forma consecuente, es decir, de forma que su voluntad siga una máxima compatible con una posible legislación universal, se ha negado a tratarse a sí mismo en todo momento como legislador, se ha contradicho; ha negado, por tanto, su soberanía, su libertad. La libertad sólo se puede desarrollar en un estado de derecho.

Esto puede sin duda sonar un poco raro pero, en realidad, es bastante de sentido común: para que haya libertad (o sea, para garantizar que cada uno pueda perseguir su propia felicidad del modo que considere más conveniente) *tiene que haber por un lado Derecho* (o sea, reglas que establezcan que la libertad de cada uno debe ser compatible con la libertad de todos según alguna posible legislación, es decir, reglas que impidan que nadie haga un ejercicio tan abusivo de su propia libertad que resulte incompatible con la libertad de los demás) *y, por supuesto, tiene que haber Estado* (es decir, un aparato de administración de las reglas con poder coactivo como para garantizar el cumplimiento efectivo de esas reglas diseñadas para garantizar la mutua compatibilidad de la libertad de todos). Resulta fácil ver que tan despótico sería que el Estado ejerciese su poder sin someterse a las leyes (y, por lo tanto, se abriera el espacio de la plena arbitrariedad) como que las leyes se promulgaran sin ningún mecanismo que garantizase su cumplimiento (quedando así en “papel mojado” y dando lugar, de hecho, a la tiranía del más fuerte; a una auténtica “polacada” como diría Kant). Así pues, para que haya libertad tiene que haber al mismo tiempo Estado y Derecho.

Nadie duda de que hay mucho que hacer para mejorar el Derecho, pero hay que hacerlo a favor del derecho, y no contra él. Hay mucho que criticar, pero a favor del derecho y no a favor de un reino de la política inin-

terrumpida y perpetua. Ocurre con el Derecho lo mismo que con la Ciencia: ambos son susceptibles de progreso, o mejor dicho, consisten en progresar. Hay mucho que hacer en el terreno jurídico, lo mismo que hay mucho que hacer respecto a la verdad. Eso quiere decir que el Derecho y la Ciencia siempre han de ser corregidos. Pero deben ser corregidos a favor del Derecho y a favor de la Ciencia.

Ahora bien, hemos dicho que la revolución en un estado civil es la no aceptación del estado civil, y por lo tanto algo así como una vuelta al estado de naturaleza. Repitémoslo ahora más despacio: la revolución *en un estado civil* es ilegítima. Si hablamos, por el contrario, de una revolución en el estado de naturaleza, sea con el fin que sea, hablamos de otra cosa completamente distinta, puesto que no hay ningún estado civil que interrumpir. Dado que los términos son los mismos, nos referiremos en lo que sigue a Revolución cuando se trate de una revolución en (y por tanto *contra*) el estado civil y a Revolución' cuando se trate de una revolución en el estado de naturaleza.

En un estado civil sólo es legítima la *Reforma* mediante el respeto al Estado y a las leyes. La Revolución no puede ser sino perseguida con la ley y castigada con la pena máxima (cfr. p.ej. Kant, *Metafísica de las costumbres*. "Efectos jurídicos que se derivan de la naturaleza de la unión civil"). En el estado de naturaleza podría decirse que sólo hay una forma de juzgar lo legítimo: será legítimo aquello que tenga como fin la consecución de un estado civil. Lo demás ni siquiera será legítimo jurídicamente hablando (moralmente nada cambia). Así pues, en cierto sentido cada acción en el estado de naturaleza es una Revolución'. Toda Revolución' es igualmente (no) legítima. Ahora bien, para que sea legítima, deberá tratarse de una Revolución' que persiga la constitución de un estado civil, es decir, que se haga *a favor del Derecho* (del mismo modo que, en el terreno de la verdad, sólo cabe defender una revolución científica allí donde se descubre que, hasta ese momento, se ha estado preso en el terreno del error pero, en cualquier caso, debe defenderse como una revolución *a favor de la Ciencia* y no en su contra).

Absolutamente todo el problema teórico y práctico de la Ilustración consiste en explicar satisfactoriamente en qué consiste el *paso* de la minoría de edad a la mayoría de edad, y del estado de naturaleza al estado civil. Ése es todo el problema, pero es un problema inmenso, un problema en el que sin lugar a dudas Marx y Freud, entre otros, tendrían mucho que añadir a Kant. Digamos simplemente por ahora que es, sin más, un error pretender que se está en un estado civil allí donde el verdadero poder lo ejercen las grandes corporaciones capitalistas y no las leyes. En condiciones capitalistas, nunca es el Parlamento quien decide. En efecto, podría parecer que el Parlamento toma constantemente deci-

siones e incluso parece que siempre podría haber decidido algo diferente a lo que decidió. Sin embargo, esto es un completo espejismo allí donde las corporaciones económicas están siempre decidiendo qué cosas puede decidir el Parlamento y qué cosas no (para, por supuesto, dar de inmediato al traste con todo el ordenamiento jurídico en caso de que a algún Parlamento le diese por decidir algo que no les resultase conveniente). De esto modo, es absurdo llamar "división de poderes" a un sistema en el que los Parlamentos deciden, los Gobiernos ejecutan y los jueces juzgan sólo lo que les permite decidir, ejecutar y juzgar una instancia totalmente fuera de control democrático.

Como se comprenderá, dado que en condiciones capitalistas sólo en apariencia hay estado civil, afirmar que una Revolución' contra el capitalismo es ilegítima porque atenta contra el Derecho sería como sostener que una revolución en la selva contra una horda de ladrones es ilegítima porque éstos eligen a mano alzada al jefe que les guía en sus crímenes.

Esto en realidad es bastante sencillo. Pero no ha debido de serlo tanto cuando prácticamente la tradición marxista en su totalidad en vez de preocuparse por negar la razón a quienes sostenían que el Derecho estaba del lado del capitalismo, prefirió dar la razón al capitalismo y quitársela al Derecho, buscando alguna consistencia jurídica distinta; buscando, por tanto, algún hierro de madera más o menos afortunado, más o menos sanguinario.



Por lo visto, defender el estado de derecho y el imperio de la ley suena a moralina; de lo que se trata, parece ser, es de ser "buenos ciudadanos", de no escupir en la comida de los demás, ayudar a cruzar a los ancianos y, por supuesto, obedecer siempre a las leyes, sean éstas las leyes que sean. Entonces, frente a esto, lo que habría que hacer es, en palabras de la profesora Galcerán,

“empezar a hacer política, y no conformarnos con ser buenos ciudadanos”.

La cuestión de que con este discurso lo que se acaba por legitimar es la sumisión ante las leyes es, sencillamente, un error. Para que un estado de derecho pueda erigir un marco legal corregible mediante la palabra, y no mediante la Revolución constante, es preciso que se considere “en principio” punible todo acto que no pretenda o convencer u obedecer a las leyes, sino modificarlas mediante la Revolución. El golpe de estado tiene que estar prohibido por principio, y nadie puede defender un estado de cosas que tolere el golpismo. Pero de aquí no se deduce que el estado civil imposibilite al pueblo zafarse de leyes abominables, lo único que debería deducirse es que el capitalismo, como golpe de estado estructural, no puede ser defendido por nadie.



Es realmente fascinante el texto de Fidel Castro “*La historia me absolverá*”. Se trata de una defensa republicana e ilustrada del derecho a la Revolución’ contra la tiranía. Fidel emprende una defensa en términos ilustrados (admite reconocer en la tradición ilustrada francesa e inglesa la tradición política con la que él entronca) de su rebelión contra la dictadura de Batista. Tanto es así que llega a condenar el golpe de Estado de Batista por no tratarse, a diferencia de la Revolución’ que encabeza él mismo, de una “revolución engendradora de derecho” (con lo que, en definitiva, nos proporciona cierto patrón de medida con el que juzgar la legitimidad de las revoluciones)¹⁹. La estructura del argumento de Fidel ante el tribunal que le está juzgando consiste en mostrar que

no hay Revolución alguna por su parte, sino Revolución’, que de hecho ellos están tratando de defender la constitución que Batista unilateralmente ha suprimido, que el golpista y revolucionario es Batista y no ellos, y que por lo tanto si no se encarcela a Batista entonces hay que encarcelarles a ellos (tanto es así que acaba pidiendo que se le encarcele junto a sus compañeros, puesto que en un estado tiránico lo propio es que los honrados estén en la cárcel, ya que de lo contrario van a seguir rebelándose). Admite ser condenado en caso de haberse subvertido contra los “poderes constitucionales”, lo que no admite es que con Batista haya poderes constitucionales, puesto que ni son poderes (se ha suprimido la separación de poderes) ni son constitucionales (constitución es lo que emana del pueblo y Batista ha suprimido la constitución anterior). Defiende que se le condene en el caso de que el tribunal pruebe que hay estado civil y no estado de naturaleza, que por tanto él se ha aventurado con una Revolución en vez de con una Revolución’. En ningún caso pretende que en el juicio puede saltarse el trámite de *probar* que de hecho la sociedad contra la que se rebela no es un estado de derecho²⁰. Aún es más, antes incluso del juicio, consideró que había que confiar en que quizás sí habitaba un estado civil: “Había una vez una república [se refiere a la Cuba pre-Batista]. Tenía su constitución, sus leyes, sus libertades; presidente, Congreso, tribunales; todo el mundo podía reunirse, asociarse, hablar y escribir con entera libertad. El gobierno no satisfacía al pueblo, *pero el pueblo podía cambiarlo*”. Considera como punto esencial de su defensa la cuestión de si de hecho hay o no un marco donde las leyes deban ser obedecidas y puedan ser corregidas, si existe espacio para la reforma. Y en realidad no hay nada más que decir: la cuestión de cuándo tiene uno derecho a no obedecer a las leyes es tan sencilla (y tan complicada) de resolver como sencillo es esto: *nunca*, nadie tiene derecho a saltarse las leyes, y fuera de las leyes, fuera del estado civil, no hay derecho público (ni por tanto posibilidad de violarlo), y a lo sumo cabe preguntarse moralmente, no ya jurídicamente si las acciones están o no encaminadas a constituir un estado civil. Este juicio no es tan complicado, y no compete al moralista, al filósofo, sino al juez: un tribunal con garantías jurídicas puede juzgar, en un juicio, acerca de si había o no derecho a la rebelión (es decir, si había o no estado de derecho), y esto será tan sencillo y complicado como lo es para un tribunal juzgar si ha habido o no culpabilidad de alguien en un delito cualquiera, con la salvedad de que si lo que se está juzgando

19.- *Ibid.* p.62

20.- “Como no olvido que estoy delante de un tribunal de justicia que me juzga, demostraré ahora que únicamente de nuestra parte está el derecho” *Ibid.* p.57.



es si había o no estado de derecho, entonces el tribunal mismo, de no triunfar la rebelión, probablemente será un falso tribunal, y entonces no hay por qué reconocer su autoridad sino echar abajo la tiranía que lo inhabilita para ser verdaderamente un tribunal.

Ahora bien, es preciso ser consciente de que aquí hay cierta aporía al menos en apariencia: cualquier acusado de rebelión puede recurrir *indefinidamente* a la desautorización del tribunal. Por eso es preciso que el poder judicial cuente con un cuerpo policial capaz de ejecutar sus órdenes. Eso lleva, como es natural, a que todo esté perdido (desde el punto de vista del estado civil) en el caso de que se pierda una Revolución, puesto que quienes la lleven a cabo serán juzgados por el poder ilegítimo que justamente querían derrocar. Sería difícil, bien es cierto, ver un problema jurídico y teórico aquí, donde lo único que hay es un problema bélico. No hay que dejar de añadir por otra parte que en un estado civil hay otros poderes que compensan al judicial, y que incluso la prensa puede llegar a, siempre y cuando consista en una amplificación de la *publicidad* de las acciones, tirar abajo la decisión de un tribunal, permitiendo que el pueblo exija una corrección. El caso de *La Historia me absolverá* también es diáfano en este respecto. Curiosamente, la impugnación del derecho de rebelión que Kant lleva a cabo consiste en lo siguiente: “*La injusticia de la rebelión se pone de manifiesto, por tanto, en que, de reconocerse públicamente sus principios, sus propios propósitos resultarían irrealizables*”²¹. Es decir, aplicando la *fórmula trascendental* del derecho público (la capacidad de soportar la publicidad), la rebelión se mostraría como contradictoria. Lo cierto es,

más bien, que si se trata de una rebelión legítima, es decir, de una Revolución orientada a establecer precisamente el estado civil ausente, es la publicidad lo que garantiza la mejor fortuna de la Revolución. No podía ser de otra manera: toda la primera parte del escrito de Fidel Castro narra las peripecias que hubieron de llevar a cabo para lograr al menos que alguien pudiera asistir al juicio, mientras que todos los intentos del gobierno de Batista pasaban por intentar que no se celebrase el juicio a través de mil y una trampas, o de que no se publicitase en el caso de celebrarse. “*Señores magistrados: ¿Por qué tanto interés en que me calle?*”²²

Fidel Castro, como buen kantiano, lo tiene claro: un tratado constitucional siempre puede reconocer que el tribunal siempre fallará contra el rebelde, precisamente porque su rebelión no habrá triunfado y el tribunal seguirá siendo un falso tribunal, ahora bien: que de hecho no lo haga no implica que no debiera hacerlo de derecho: “*Pero fíjao bien que no dice ‘el tribunal no deberá’, sino que ‘no existirá tribunal que ose declarar’; más claramente, que no habrá tribunal que se atreva, que no habrá tribunal lo suficientemente valiente para hacerlo bajo una tiranía*”²³. Él tiene perfectamente claro que, en ese momento, habían sido derrotados, y sabe que no hay nada más que decir: no necesita en ningún momento devanarse los sesos para preguntarse cómo la razón, el derecho, de algún modo están justificando su derrota puesto que la tiranía *dice* representar al derecho. No necesita contarse como *superación* de lo que no es sino *incapacidad para*. Sabe que lo que hay que hacer es demostrar que los verdaderos representantes de la legalidad constitucional son ellos, y vencer.

Pero ¿Por qué tienen esa manía de hacerse pasar por legítimas y representantes de la legalidad y de la universalidad todas las tiranías? En este hecho incontrovertible, a saber, que cualquiera, por despótico que sea, siempre públicamente defiende la universalidad y la legitimidad de sus actos, residen las esperanzas de la ilustración. La cuestión es que *siempre* es posible, a la hora de discutir con alguien acerca de lo que ese alguien hace, argumentar *contra sus propias* palabras, puesto que siempre la estructura de la discusión en algún momento consistirá en probar que no hace lo que dice, que de hecho no representa la legitimidad que dice representar. Las esperanzas de la ilustración residen, pues, en el hecho incontrovertible de que siempre hay, en todo decir y en todo hacer, *ganas de razón*, siendo así que de lo que se trata siempre no es de ver si es o no importante eso de tener razón (pues todos siempre en

21.- Kant. *Sobre la paz perpetua*, Apéndice II

22.- Fidel Castro. *Ibid.* p.27

23.- *Ibid.* p.63

todo momento lo consideran no ya importante sino por definición lo más importante), sino de comprobar quién de hecho tiene razón.

De este modo, en realidad toda la discusión debería centrarse en si el capitalismo es o no una modalidad del estado de naturaleza. De lo que no cabe la menor duda es de que Marx, otro célebre kantiano, así lo consideraba. Concretamente, el capitalismo sería un despotismo (la peor forma de tiranía). El despotismo se caracteriza no tanto por su carácter autoritario como por su carácter fluido: mientras que la monarquía (según Montesquieu) es un gobierno de uno solo pero conforme a una ley rígida, el despotismo carece de dicha rigidez legal. Un gobierno despótico puede cambiar las leyes a su antojo en cualquier momento: el depositario del poder despótico es la ley, lo cual quiere decir que no hay ley. Si un móvil newtoniano no se rige por la mecánica newtoniana, sino que por encima de sí no conoce regla ni ley alguna, siendo él la fuente de la ley, entonces lo que sucede es que no hay ley alguna. Hitler dijo que él era el poder durante las 24 horas de los cuchillos largos. La bolsa, los fondos de inversión, los grandes lobbies, los bancos centrales, en las sociedades capitalistas, vienen a encarnar esta especie de ley fluida y cambiante nunca sometida a rigidez parlamentaria alguna.

En realidad, el único problema teórico no es otro que el de cómo encontrar unos mecanismos suficientes para poder llegar a un juicio con garantías respecto a si, en cada momento, se está viviendo en un estado de derecho o no. Pero esta problematicidad no sería en realidad tan novedosa: es el mismo problema teórico que el del derecho penal, por ejemplo. Así como no existe un procedimiento científico exacto con el que determinar la inocencia o culpabilidad de un sujeto de derecho, tampoco lo existe para aquél a quien se le juzgue por rebelión.

¿Cuándo habrá estado civil, y por lo tanto ausencia de legitimidad para la Revolución? En el caso de las sociedades capitalistas (es la tesis que defendemos) la respuesta no admite ambigüedades: *en ningún caso*. En primer lugar, porque el elemento constitutivo más esencial del modo de producción capitalista es la ausencia de propiedad y, por lo tanto, de independencia civil, para la mayoría de la población. No se puede propiamente hablar de relaciones de derecho entre sujetos cuya propia subsistencia depende por completo del arbitrio de otro particular y esto es, en definitiva, en lo que se basan las relaciones de trabajo asalariado en la economía privada. En segundo lugar, no se puede hablar en absoluto de derecho en unas condiciones en las que un pequeño grupo de particulares son capaces de concentrar más poder que el propio aparato del Estado. En efecto, cuando esto es así (y el capitalismo se caracteriza precisamente por establecer esas condicio-



nes), nos encontramos con que hay siempre un conjunto de particulares capaces de sustraerse a los imperativos del derecho: bien porque logran protegerse a título individual del imperio de la ley o bien porque, en caso de no lograrlo, están en condiciones de dar al traste con todo el ordenamiento jurídico mediante un golpe de Estado (lo cual, como hemos intentado mostrar en otras ocasiones, es una especie de ley de hierro que se ha impuesto sin excepciones a lo largo al menos del todo el siglo XX). En estas condiciones, como es lógico, se ha perdido ya la posibilidad de hablar propiamente de derecho: en efecto, a la idea misma de ley le corresponde de un modo inseparable la posibilidad de obligar por igual a todos los particulares. Y aún en tercer lugar: no hay derecho más que cuando el derecho está en condiciones de corregir al derecho. Y para que se dé esa condición hay que presuponer una libertad de expresión con capacidad suficiente para la obligar a las malas leyes a cambiar. Eso es precisamente lo que jamás se da ahí donde las posibilidades de acceso al espacio público están secuestradas por un puñado de oligopolios mediáticos que pueden mentir impunemente.

4. Lo nuevo y lo viejo en Venezuela

Son los errores de un sistema los que descubren su estructura. Es la rotura de una lavadora lo que permite comprender su mecanismo, y Venezuela es un error, una rotura en la Historia. El siglo XX en cambio es la historia de una lavadora implacable centrifugando todo intento de poner a las cosas en estado de derecho en caso de que para ello hubiera que afectar intereses económicos. Venezuela es un error, allí se ha establecido un marco legal democrático al que se le ha permitido legislar sobre la economía. ¿Cuáles son las causas *genéticas* de esta posibilidad? Desde luego podremos ofrecer

muchos análisis “ricos y complejos” (como dice Montse) de cómo este error ha podido acontecer: las misiones, un ejército cansado de apuntar a su pueblo con los fusiles, una oligarquía excepcionalmente torpe, una ciudadanía (pobre) orgullosa y particularmente consciente de la eficacia de las leyes, un buen aprovechamiento de los recursos petrolíferos, etc. Ahora bien, por más que expliquemos cómo *de hecho* han sucedido



las cosas en Venezuela, no por ello habremos avanzado un solo milímetro en la cuestión *de derecho* de por qué Venezuela es defendible. Siempre es posible contar muchas historias de *éxito*: basta con narrar, por ejemplo, la historia reciente de España. Podría hacerse un análisis muy rico y complejo que describiese pormenorizadamente cómo de hecho el fascismo logró vencer a la república (que lo logró, y con mucha “potencia”: al menos tanta como para que todavía dure su rojigualdo “*conatus*”). Contar la Historia en términos *de hecho* es imprescindible para enterarse de algo, ahora bien, es preciso señalar que una historia contada en términos de hecho, sólo puede ser una historia de derrotados y ganadores, de vencedores y vencidos, donde nunca aparece nada parecido a la legitimidad. Por cierto, no es menos cierto que la potencia del capitalismo se ha mostrado como infinitamente superior a la potencia del socialismo en la historia pasada (y esto es una cuestión de hecho). ¿Por qué, sin embargo, tanto la autora de nuestra crítica como nosotros somos socialistas? O bien de hecho tendemos todos patológicamente, por una manía que seguramente arraigue en alguna historia infantil más o menos compartida, a identificarnos con los derrotados y con los pobres, o bien en nuestro juicio reside algo universal, pero no un contenido (algún trauma infantil, el sentimiento de cercanía que nos producen ciertos grupos sociales) sino la forma misma de la decisión.

Es curiosa la tozudez con la que tanto Galcerán como nosotros tendemos a situarnos siempre tras las mismas trincheras, a la vez que lo hacemos siempre aparentemente por razones no ya diversas sino a menudo opuestas. Tanta coincidencia no puede ser casualidad. Lo cierto es que, en realidad, no puede haber otra explicación que el hecho de que “todos somos kantianos”, porque todos tenemos “ganas de razón”. Todos pretendemos defender algo de modo universal en cada una de nuestras acciones, en el sentido en el que todos actuamos sin la pretensión de fundar un mundo imposible, es decir, que actuamos como legisladores, pretendiendo fundar un mundo posible que inevitablemente queremos al querer nuestra acción asumiendo que no podemos querer algo contradictorio puesto que ello significaría que no queremos lo que decimos querer. No podemos querer la mentira porque entonces no podríamos querer la mentira (con la mentira como ley no sería posible el lenguaje, y sin lenguaje no sería posible la mentira). Eso es lo que, en buen kantismo, significa que haya una máxima de nuestras acciones y que ésta sea contrastable con la forma de ley. Eso sí, entre las ganas de razón kantianas y las ganas de potencia spinozistas (supuestamente spinozistas), hay una diferencia, y es que a un kantiano de salón siempre se le puede corregir con el juicio (suelen padecer un déficit de juicio, fruto de algún oscuro dispositivo que le obliga a uno a, en el momento de leer la fundamentación de la metafísica de las costumbres, dejar de ver las noticias). En cambio a un supuesto spinozista no sabemos cómo se le puede corregir, puesto que ya no se trata de un *déficit de juicio*, creemos, sino de un *superávit de teoría* ¿Cómo corregir a Gabriel Albiac o a Gustavo Bueno en sus posiciones políticas? Si se trata de elegir trincheras en términos de potencia, parecería que Albiac siempre es mucho más acertado que Montserrat Galcerán. Los cañones de Israel suenan más fuerte, en la historia, que los votos de los bolivianos. Y sin embargo Montserrat elige los votos de los bolivianos y no las bombas de Israel. Albiac, es posible, refuta a Kant puesto que casi se podría llegar a decir que es el primer ser humano de la historia universal que no tiene ganas de razón, quizás tan sólo tenga ganas de autoreproducirse en cada uno de sus artículos, en los que puede liberarse del hedor a humanidad de sus congéneres (ahora bien, en realidad Albiac refutaría a toda la antropología, así como a la historia de la filosofía en su totalidad e incluso a un par de axiomas de la lógica formal y tres o cuatro reglas de la poesía en el caso de que lo considerásemos humano).

Asegura Galcerán que si los judíos hicieron algo bien frente a los nazis no fue obedecer a sus leyes (lo cual sería, asegura, absurdo y criminal) sino rebelarse contra las leyes que los condenaban al abismo, de tal modo que por suerte al final los nazis perdieron la guerra, siendo así que se habría hecho un pésimo negocio confiando en

“el poder de la palabra” para acabar con el Holocausto. Los judíos que se rebelaban contra los nazis en los campos de concentración no se plateaban la legitimidad de su lucha, tan sólo se preguntaban si podían hacerlo. ¿No parece esto a la vez una evidencia y una afirmación totalmente anti-kantiana? No puede haber la menor duda, por lo visto, de que esto es así: ahora bien, no menos cierto es que *poder*, poder, lo que es poder, quienes *podían* eran los nazis. Cualquier metro que mida potencias reconocerá inmediatamente una diferencia de voltaje considerable entre nazis y judíos, a favor de los nazis. Pero como es natural, lo que no cabe de ninguna manera es asegurar que, dado que *podían*, los nazis tenían *derecho* a levantar campos de concentración. “Puedes, luego tienes derecho”. ¿Qué significa eso? deducir el derecho del poder es algo que sólo se puede hacer a costa de vaciar al derecho de significado: “tener derecho” es un predicado vacío, analítico, si se entiende como una mera extensión del poder. Una vez contamos que alguien hizo algo, o que alguien puede hacer algo, nada añadimos en caso de que sentenciamos que, *por lo tanto*, tiene derecho. El derecho, en ese caso, se convierte en un *mero cumplido* que le ponemos a algunas fuerzas.

Ahora bien, nadie puede por menos de reconocer que *no hay derecho a hacer lo que hizo el partido Nazi*. Y como nadie negará esto, tampoco Montserrat Galcerán (sí, quizás, Gabriel Albiac, pero, como decimos, ello no supone una objeción de peso), la cuestión es preguntarse por qué es así; qué es aquello que nos impele a no movernos ni un ápice en una sentencia tan firme. ¿Qué tipo de predicado, qué tipo de *sintaxis*, introducimos cuando mentamos el derecho? Cuando decimos que algo tenía derecho, o no tenía derecho, a ocurrir, a decidirse, etc. no estamos comparando un *hecho* con otro *hecho*, sino que, justamente, estamos planteando la *posibilidad* de introducir no ya una cosa entre las cosas, un hecho entre hechos, sino una *medida*, una instancia distinta de esto o aquello y precisamente por ello capaz de medir esto o aquello. Esa instancia, que por definición no puede ser un *hecho* (puesto que caeríamos en la lucha infinita de unos hechos contra otros, pugnando por medirse correlativamente unos a otros sin encontrar nunca conmensurabilidad alguna, esto es, el *relativismo*), es precisamente la fuente del *derecho*.

Los nazis podían hacer lo que hicieron, tenían fuerza, capacidad, incluso la aprobación del pueblo, ahora bien ¿Quién es capaz de decir que tenían derecho a

borrar de la faz de la tierra a millones de seres humanos inocentes? Nadie. ¿Nadie? Sí, efectivamente, alguien: Eichmann, quien como recuerda Montse, además lo hacía apelando a Kant. Nada más favorable para Kant: incluso el más frío y sanguinario funcionario del III Reich tenía “ganas de razón”²⁴. Ahora bien, tanto él como nosotros podemos hacernos una pregunta ¿Era su máxima compatible con una legislación universal? No desde luego en una legislación donde entraran judíos, homosexuales o comunistas como casos excepcionales, o donde directamente no entraran, es decir, no en una legislación sin *excepciones*, es decir, una legislación en la que el legislador al legislar se considerase no como excepción sino como cualquier otro; es decir, una legislación en la que Eichman, al legislar, no se supiera Eichman o judío: es decir, *una legislación* (y no un estado de excepción más o menos reglado, una arbitrariedad más o menos despótica y más o menos *regulada*). Acabar con el estado de excepción, eso es la Ilustración.



El capitalismo es un sistema de excepciones estructurales que precisa por definición de una excepción fundamental, generadora, estructural: la diferencia entre quienes pueden comprar fuerza de trabajo y quienes tienen que venderla. Para sostener tal sistema estructural de excepciones es preciso, a su vez, introducir un caudal incesante de intervenciones contra el derecho (cualquier historia del capitalismo reconoce esto). Esto es lo que Galcerán olvida, puesto que considera (o más bien nos atribuye a nosotros) que capitalismo y demo-

24.- Y por tanto, en un sentido moral, es decir, interno, quizás su acción pudiera ser correcta moralmente, puesto que de alguna manera sin duda muy retorcida, quién sabe, quizás Eichmann actuara por mor del deber. Ahora bien, esto que quizás fuera posible (muy retorcidamente) moralmente, no lo sería jurídicamente. Al derecho, al contrario que a la moral, lo que le importan son las consecuencias externas de las acciones y su conformidad o no con la ley.

cracia son incompatibles en un plano esencial, abstracto, pero compatibles de hecho, históricamente. Lo cierto es que, al margen de ejemplos e historias, debería bastar con leer el reciente (e insuperable) libro de Naomi Klein (*La doctrina del shock*) para cerciorarse de que el capitalismo *jamás* ha podido instaurarse sino a costa del derecho, gracias a una intervención política, militar en la mayoría de los casos, económica siempre y, en todo caso, de ningún modo compatible con ninguna reforma democrática. Ahora bien, incluso se podría pensar que una vez instaurado sí es compatible con la democracia. Pero esto constituye lo que podría denominarse “racismo histórico”: en la Moraleja es posible tener la ilusión de que la realidad coincide con las leyes puesto que allí no hay que bombardear los barrios aledaños para encontrar mano de obra barata, ya que ésta accede libremente (con aparente libertad) todos los días a construir, limpiar y cortar los jardines de quienes mientras tanto participan en la lotería universal y criminal de la bolsa. Ahora bien, seleccionar *arbitrariamente* un cacho de realidad y presentarlo como la *encarnación* del derecho pasa por una trampa evidente: hace pensar que esa realidad es así por la fuerza de las leyes, cuando en realidad si eso se sostiene es por la fuerza de multitud de violencias diarias (y en último término una violencia constituyente que es la que inaugura tanto históricamente como sincrónicamente el capitalismo mismo). La prueba irrefutable es pensar qué sucedería si las leyes decidieran algo distinto en la Moraleja (por ejemplo abolir el trabajo asalariado, retirar la propiedad privada de los medios de comunicación de masas para convertirlos en verdaderos instrumentos de la democracia y de la expresión de la pluralidad política e impedir las transacciones bursátiles favoreciendo, a la vez, un uso de la palabra equilibrado entre los grandes empresarios y sus trabajadores). Automáticamente no las leyes pero sí la fuerza vendría a corregir el desvío (y esa intervención contra las leyes no tendría problema de, en algún momento u otro, pasar al papel para hacerse pasar por ley). No es preciso irse a Nicaragua, basta con ver el muro de Melilla. Nuestros estados de derecho se han convertido en campos de concentración hacia afuera, que pueden mantener a duras penas en el interior la ilusión ciudadana a costa de levantar cada vez muros más altos, de imponer cada vez silencios más forzosos y de presionar (con castigos y también con recompensas) a la casta política para que no plantee nunca en el Parlamento nada que la patronal se vea obligada a corregir “fuera” del parlamento (bien entendido que



bombardear un parlamento, por mucho que las bombas exploten *dentro*, es algo que sólo se hace desde *fuera* del uso de la palabra en el parlamento). Si ya lo tomaron una vez, obviamente no tienen por qué tomarlo todos los días. Son ellos los que allí hablan. Son los soberanos en el sentido de Carl Schmitt, es decir, son quienes deciden el estado de excepción.

Otro malentendido es, por ejemplo, aquél en el que la profesora Galcerán apela a cierta contradicción interna entre el concepto de ley y el concepto de libertad (puesto que, se entiende, toda ley es coacción y la coacción es, justamente, la negación de la libertad). ¿Qué es la ley? Una buena ley es aquella que permite la libertad de los ciudadanos, es decir, que permite a cada uno hacer lo que le dé la gana, sin hacerle comulgar con nada más que con la mera condición de que, queriendo lo que le dé la gana querer, permita a cualquier otro a su vez querer lo que le dé la gana querer. Son malas las leyes que no lo permiten. Si es buena la ley que regula la jornada legal de trabajo, constituyendo “un *obstáculo* social insuperable que les impida venderse a sí mismos”, como afirma Marx en la oportuna cita de la profesora, es justamente porque *permite* la libertad.²⁵ Un Estado de derecho que regule y constriña *la economía*, poniendo los frenos exactos en los puntos exactos, es justamente la garantía de que no se prohíbe *la vida humana*. El capitalismo es, en cambio, el sistema donde “para que los precios sean libres es preciso encarcelar a las personas” (Eduardo Galeano). Una buena ley, por ejemplo, es una ley que encarcela los precios para que las personas sean libres (no para que sean felices, o bue-

25.- “Por tanto, si un determinado uso de la libertad misma es un obstáculo a la libertad según leyes universales (es decir, contrario al derecho), entonces la coacción que se le opone, en tanto que obstáculo frente a lo que obstaculiza la libertad, concuerda con la libertad según leyes universales; es decir, es conforme a derecho: por consiguiente, al derecho está unida a la vez la facultad de coaccionar a quien lo viola, según el principio de contradicción” Kant *Metafísica de las costumbres*, Ak.-Ag., VI, 231

nas, o simpáticas, que aquí justamente no se trata de moralina, sino para que hagan lo que les salga de las narices, siempre y cuando haciéndolo no impidan a los demás hacer lo que les salga de sus respectivas narices). Robin Hood es un ladrón, y una excepción: sus aventuras se juegan en los bosques porque lucha en el estado de naturaleza. Ahora bien, su acción es universalizable, compatible por tanto con una legislación universal: precisamente el resultado de universalizar a Robin Hood es un sistema progresivo de impuestos, el cual habrá de constituirse en un cuerpo de regulaciones, apoyado por



unas fuerzas del estado capaces de hacer cumplir la ley, y obviamente todo ello constituirá un “obstáculo social” para quienes no quieran contribuir a las arcas públicas. Universalizar a Mr Peel, en cambio, constituye un sistema regresivo de libertades, donde el capital es cada vez más libre y las personas cada vez menos. Es realmente un enigma cómo puede parecer una objeción a la idea de ley el hecho de que una ley que regule la jornada de trabajo se presente como un “obstáculo social” que una clase arranca al estado contra otra.

La cuestión de nuestra supuesta preferencia por un autor nazi (Carl Schmitt) frente a autores como Horkheimer, Savater, Rorty, Habermas... tiene que ver con lo siguiente. Estos autores cuentan el s XX como el siglo de los sueños de la razón, que como en el grabado de Goya producen monstruos. Estamos completamente de acuerdo, es cierto que los “sueños” de la razón producen monstruos: pero no han entendido nada porque

consideran que lo que ha habido es demasiada razón, y en ese sentido dicen que la razón ha soñado (se ha extralimitado), pero lo que ha sucedido es que la razón ha soñado... porque ha estado dormida, ha habido demasiada poca razón. Y esto lo sabía perfectamente Carl Schmitt, quien tenía la certeza de que el poder no lo tiene quien lo ejerce sino quien te puede cesar en cualquier momento según cómo lo ejerzas. Carl Schmitt comprendía perfectamente el error de considerar que la sociedad de su tiempo estaba regida por el derecho, es decir, por la razón (por un sistema de leyes, de garantías jurídicas, que son corregibles por la palabra, etc.), cuando en realidad no regía el derecho sino la decisión de las instancias políticas de cada caso. Y, en este sentido, pedimos a la profesora que nos brinde algún ejemplo, en el s.XX o cualquier otro, donde, como dice, el capitalismo y el parlamentarismo hayan sido perfectamente compatibles sin estar el parlamentarismo vendido siempre ya de antemano, blindado contra cualquier idea contraria al capitalismo.

Horkheimer y Adorno²⁶, como tantos otros, en cambio se rompían la cabeza por averiguar cómo la razón misma mutó en un proceso dialéctico para comenzar por ser liberadora y pasar a ser la madre del fascismo de masas. La razón no mutó (por la misma razón que el teorema de Pitágoras no ha mutado), estaba bien: lo que estaba mal era Alemania y EEUU. Y la solución no pasaba por inventar una nueva razón, o a un nuevo hombre con una nueva moral que encarnara en sí mismo a la justicia o a la bondad o al espíritu santo: la solución nunca podrá ser otra que convertir a la realidad en algo modificable por la palabra; y eso es lo que está pasando en Venezuela, por eso es una excepción tan grandiosa. El “caso Venezuela” refuta a Horkheimer, a Adorno y a todo el siglo XX que ha pretendido un *más allá* del derecho (a menudo por considerarlo derecho burgués). El derecho es como una escalera, cuando uno pretende ir más allá del derecho lo único que consigue es volver a las tiranías de siempre. Si se pierden el parlamento, las garantías jurídicas y la independencia civil, nunca se podrá lograr nada distinto a lo que éstas siempre han pretendido corregir: la tiranía.

La idea de república democrática, al margen de su carácter a priori en virtud de la metafísica práctica en el sentido de Kant, es una idea real, histórica: todas las formas políticas normales a las que ha llevado la burguesía se han pensado a partir de ella. Ahora bien, la burguesía como clase revolucionaria es contradictoria:

26.- En todo caso, Galcerán tiene toda la razón al prevenir sobre posibles injusticias respecto a Adorno y Horkheimer. Cuando en nuestro texto hablábamos de los que se han pasado la vida comiendo canapés y reflexionando sobre cómo pudo llegar la razón a soñar con Auschwitz, no nos referíamos a ellos, por supuesto. Tan sólo queríamos llamar la atención sobre lo rentable que ha sido para muchos intelectuales actuales, a la postre, la idea del reverso tenebroso de la Ilustración.



en el momento mismo de romper con el Antiguo Régimen es ya una clase a la defensiva, una clase que por un lado necesita tender máximamente a la república democrática, y por otro, necesita impedirla incesantemente (puesto que ello pasaría por su abolición como clase, por su autodestrucción). La burguesía precisa de la idea de república democrática como ideología falsaria a través de la cual justificar justamente su dominio como clase, pero nunca aplicará verdaderamente la democracia. Sólo el proletariado podría ser verdaderamente consecuente con la idea de una república democrática, puesto que, como clase, no tiene nada que perder y puede, e incluso necesita, subvertir el capitalismo mismo: es el lado negativo de la sociedad capitalista (la burguesía es el lado positivo, si bien ambas clases están encadenadas a la ley fundamental de la sociedad moderna, una lo está positivamente y otra negativamente).

Esto es lo que ha sucedido en Venezuela: sencillamente el proletariado ha logrado romper los dispositivos de la oligarquía que impedían la democracia y por lo tanto no tiene por qué inventar nuevas formas políticas, nuevos sistemas democráticos y por descontado, tampoco tiene que inventar una nueva moral, o un hombre nuevo: simplemente tiene que poner en práctica la vieja idea de república democrática, idea que en manos de la burguesía sólo podía consistir en una ideología de clase a través de la cual ejecutar y justificar su dominio de clase. Venezuela es, simple y llanamente, lo que toda la tradición ilustrada siempre defendió, sólo que íntegramente y de manera no ideológica ni falsaria.

Se comprenderá que resulte interesante este análisis de la especificidad política venezolana (especificidad no tan novedosa, puesto que en realidad no es más que excepcional como triunfo, no como proyecto: otros muchos proyectos similares ha habido, pero simplemente

han sido abortados con mayor o menor dosis de violencia, con mayor o menor presencia del ejército, y con mayor o menor protagonismo del imperio estadounidense).

Venezuela es muy nueva y muy vieja: al menos tan vieja como la Ilustración (y, en el sentido en el que ésta puede remontarse, al menos germinalmente, a Sócrates, su vejez es tanta como la de la filosofía misma), y al menos tan nueva como la victoria. La única novedad de Venezuela es, sencillamente existencial, no esencial. Venezuela es viejísima, pero *existe* desde hace muy poquito.

Venezuela es lo que las presuntas democracias capitalistas dicen ser: un estado de derecho. Así como la verdad del capitalismo la encontraba Marx en las colonias, en las cuales la estructura fundamental de la sociedad capitalista era *visible* (en la metrópolis, más que visible, era condición de visibilidad, aquello que vuelve visibles, *inteligibles*, los datos empíricos), la verdad de las democracias la encontramos en Venezuela, y esta vez no ya, como en el caso de las colonias, por verse sometida al imperio, sino precisamente por haberse librado de dicha cadena. Venezuela, en cuanto negación concreta de la democracia burguesa (es decir, de aquella democracia que sólo lo es, si bien lo es necesariamente, como mentira), *visibiliza* la democracia, de modo que permite darnos la idea con la que *visibilizar* nuestras democracias y lo que en ellas acontece.

La ciudadanía venezolana acudiendo masivamente a Miraflores a restaurar *la constitución* (y por lo tanto a Chávez, secuestrado por los golpistas), es el *dato empírico* nuevo, que faltaba. Hasta ahora había datos para confirmar la coincidencia de socialismo y golpes de estado (para abortarlo), o de capitalismo y golpe de estado estructural (para sostenerlo); en cambio faltaban datos, al menos tan elocuentes como datos, para confirmar empíricamente la posibilidad (posible a priori, en ningún caso incompatible por el mero análisis de la idea de socialismo, idea de la que en realidad se deduce la democracia) de socialismo y democracia.

Es preciso insistir en uno de los puntos anteriores: Venezuela no es, como democracia, distinta en ningún aspecto al proyecto político ilustrado, pero es distinta, como realidad histórica, de cualquier sociedad presuntamente ilustrada. En Venezuela no se ha inventado la pólvora: tan sólo se ha puesto la pólvora al servicio de la democracia (algo que Allende comprendió, quizás, demasiado tarde, y que Castro, en cambio, comprendió perfectamente), y no al servicio de una nueva democracia, una nueva política, o un hombre nuevo, sino al servicio de la democracia a secas. Y he aquí su novedad, Venezuela ha podido, Venezuela ha sido capaz, y por lo tanto Venezuela no ha necesitado contar como *superación* de lo que no era más que *incapacidad para*.



Ello ha ocurrido, sin duda, en unas condiciones históricas distintas a las de, por ejemplo, Cuba. Condiciones que le permiten disfrutar, al menos hasta el momento, de una tranquilidad suficiente (distinta al comunismo de guerra que en todos los casos no ha podido por menos de existir) como para que la pólvora esté siempre y en todo momento fuera del Parlamento. Que la democracia se vea forzada a introducir la pólvora en el Parlamento para sacar del mismo al golpismo que atenta constantemente contra ella no es *ausencia de democracia* sino *exceso de golpismo*. Y en Venezuela, habiendo una cantidad nada despreciable de golpismo (opositor), también es cierto que hay una cantidad muy considerable de factores que permiten enfrentarse al mismo sin recurrir a nada más que un estado de derecho saneado (y saneándose).

Caer en el fatídico error de pensar que en nuestras democracias homologadas existe un estado de derecho (o que incluso la Alemania del tercer Reich era un estado de derecho) no es más que creerse a pies juntillas las mentiras que la burguesía ha contado siempre (sin poder dejar de contarlas). En cambio, dejar de creer las mentiras que la sociedad capitalista no puede por menos de contarse a sí misma (para funcionar como sociedad de mercado evitando, en un mismo movimiento ideológico, cualquier afectación democrática del mismo), y comenzar a creer a la ciudadanía venezolana es, tanto teórica como políticamente, muy recomendable.

Vender o, más exactamente, regalar, al capitalismo lo mejor de la tradición ilustrada es el peor error teórico y político que ha cometido la mayor parte (al menos sin lugar a dudas, la más vistosa) de la tradición marxista. No hacía falta romperse la cabeza para descubrir el Mediterráneo, bastaba con tener a mano una buena lectura de la historia de la filosofía. Hay errores teóricos que conducen a desastres políticos, y hay errores políti-

cos que conducen a desastres teóricos.

Pero no es ningún defecto de Venezuela no haber sabido superar a la democracia a secas: es completamente imposible superar la idea ilustrada de democracia, por la misma razón que es imposible superar al teorema de Pitágoras. Precisamente por el carácter *vacío* del trono en la república democrática (trono que no ocupa un déspota individual, pero tampoco un sistema estructural de confluencia de acciones individuales, *privadas*, que no deja en ningún caso el hueco vacío), lo más que puede hacerse es *reformar* las instituciones para aproximarse a esta idea rectora. Del mismo modo que el derecho lleva reformándose desde Roma para aproximarse cada vez más a la idea de derecho, construyendo nuevos dispositivos para hacerlo posible como derecho (eliminando cada vez más la arbitrariedad, la inseguridad jurídica, etc.), la democracia en Venezuela podría estar continuamente reformándose para ajustarse a la forma democrática. Pero la discusión (sin duda interesantísima, en la cual habría que adentrarse con análisis “más ricos y complejos”, como dice la profesora Galcerán) respecto a los dispositivos materiales de implantación de la democracia no deja de ser una cuestión tan técnica como técnica es la discusión acerca de si es conforme a derecho o no la presencia de tribunales populares azarosamente elegidos, por ejemplo. En todo caso la discusión *técnica* no puede *sustituir* a la discusión *teórica* ya que, por la misma razón que un martillo es vacío en cuanto a los fines a los que sirve, lo técnico es también siempre mudo en cuanto a los fines. Quizás lo que detecta la profesora Galcerán es, justamente, una ausencia en nuestro discurso respecto a esta cuestión técnica acerca de cómo ha sido posible en Venezuela, y a través de qué dispositivos de participación (de uso de la palabra para intervenir en la realidad) se ha llevado a cabo. El hueco, de haberlo, es un hueco, pero queremos insistir en que consta al menos como hueco, como lugar estructural para un desarrollo tal.

Como en una parábola convexa (en forma de “V” invertida), la república democrática es el punto más alto. A la izquierda del punto tan sólo podemos *aproximarnos* a él subiendo. A la derecha del punto, es decir, *más allá* del mismo, sólo podemos *alejarnos* de él descendiendo. Y esto es justamente lo que ha sucedido en todas las sociedades que han pretendido superar el derecho con un supuesto más allá del derecho “burgués”: siempre que se ha ido más allá del derecho no se ha logrado menos despotismo, sino todo lo contrario. No puede haber nada más vacío que el vacío mismo, que esta renuncia de cada ciudadano a “tomarse la justicia por su propia mano”, que esta voluntad de hacer lo que le dé la gana de un modo consecuente; si pretendemos superar el vacío que impone y ejerce la república democrática no podremos hacerlo sin llenar de algún

modo, más o menos despótico, más o menos tiránico, el trono. El derecho es algo así como el ni tú ni yo sino nosotros, y en ese sentido es un vacío (de ti y de mí); cualquier algo que se añada a un vacío, lo llena irremediablemente. No hay forma alguna de superar el derecho sin acabar con la universalidad introduciendo alguna forma de tiranía.

Lo burgués del derecho no es el derecho mismo, sino el hecho de que pretenda darse por bueno, *en tanto que derecho*, en una sociedad, la burguesa, que es radicalmente incompatible con él. En la sociedad capitalista el derecho es, en la mayoría de los casos, un instrumento más de dominio de clase. Pero el derecho en sí mismo no es ni burgués ni proletario, es simplemente derecho a secas. La cuestión es si es posible ser, a un mismo tiempo, ciudadano *y* proletario, ciudadano *y* burgués, y hasta qué punto.

¿Es esto un argumento circular como afirma la profesora? Tan sólo en el sentido en el que es circular la *Teoría* misma. El proceder teórico opera remontándose a lo en todo momento supuesto en todo enunciar algo de algo, en todo acontecer de algo como este u otro algo. Este proceder *inductivo* (en sentido griego, es decir, este proceder *epagógico*) se remonta desde lo dado, desde los datos, hasta las condiciones de posibilidad de esos datos mismos. Una vez se asume uno u otro esquema (esquema desde el cual los datos tienen sentido y no son una mera colección inconexa sobre la mesa, que permite *leerlos* como *experiencia* en vez de *meramente deletrearlos* como *datos*), los datos que se deducen del mismo, es decir, el qué sucedería en tal o cual caso, pueden corroborar o refutar el esquema; pero esto no en el sentido empirista de la inducción. No sucede que vemos un cuervo negro y entonces afirmamos que los cuervos son negros, algo imposible de inferir, puesto que lo único que se puede inferir de ello es nada, es



decir, nada más que la mera constatación de que éste cuervo, aquel otro y aquel otro también, son negros. Lo que sucede en el proceder teórico es más bien lo contrario: *porque tenemos previamente* un esquema de lo que es o no es un cuervo podemos *ver* esa cosa negra con pico y plumas, y decir de ella que es un cuervo (convirtiendo en experiencia un dato, en una conversión que en realidad siempre ya ha acontecido en todo enunciar algo de algo). Por descontado el esquema se corrige una y otra vez en el manejo con la realidad empírica, dado que siempre vienen nuevos datos que obligan a modificar el esquema (o que lo confirman) y a elaborar esquemas más detallados o directamente distintos. Si de repente apareciera un hombre inmortal, no diríamos que nos hemos encontrado con un hombre inmortal; lo que propiamente deberíamos decir es que hemos encontrado una cosa distinta a un hombre, que se le parece mucho pero que es inmortal. Qué notas del concepto son nucleares y cuáles son esenciales es algo que compete cada a esquema mismo, y a nada más que cada esquema, organizar y, por así decir, jerarquizar: no hay un *método* del conocimiento, o mejor dicho, el único método es la *ausencia de método* externo al conocimiento, esto es, el imperativo de atenerse a las cosas tal y como se presentan, tal y como aparecen, por lo tanto, atenerse a los fenómenos, y no para enumerarlos o simplemente *recogerlos*, sino para remontarse a sus condiciones de aparición, a los esquemas siempre ya supuestos en su aparición, y *reunirlos* en una experiencia. La sociedad capitalista es capitalista antes de Marx, pero lo es inconscientemente, espontáneamente. Todos “saben” cómo *moverse*, pero no por ello saben representarse el juego mismo en el que se mueven y por el que se mueven. Marx simplemente pone en conceptos este movimiento espontáneo. Puede decirse que vuelve *para-sí* lo *en-sí* de la sociedad capitalista. El progreso del conocimiento es justamente el proceso del diálogo incesante entre los esquemas y la realidad, entre los conceptos y los datos (en último término, entre intuición y concepto).

Por supuesto, este proceso circular (circularidad muy platónica que no es síntoma de un presunto proceder tautológico sino que justamente es la garantía de que se cancela todo proceder metafísico, que siempre sería definitivo: en cambio los diálogos de Platón nunca acaban, o mejor dicho, acaban siempre sin que acabe el diálogo) es un *proceso*. El esquema es siempre *sincrónico*: no es la descripción móvil de cómo se mueven las cosas sino el esclarecimiento de las condiciones de posibilidad de que las cosas aparezcan de una u otra manera. El capital no produce socialismo, produce más capital. Ahora bien, lo que tiene de *proceso* es lo que tiene de diálogo con la experiencia. Por supuesto siempre puede haber un dato que refute el esquema y obligue a rehacerlo. Por ejemplo, “podría” existir una sociedad

capitalista en la que los proletarios decidieran, en virtud de su libertad contractual, no realizar contratos de trabajo a cambio de un salario, y en cambio decidieran perecer por inanición. Podrían de repente los capitalistas comenzar a regalar su dinero, en vez de invertirlo como capital para producir más dinero. Podrían suceder muchas cosas que refutarían el esquema con el que Marx hace visibles los datos de las sociedades capitalistas. Los hace visibles porque, nótese, nadie ha visto nunca a *un capitalista*, pero en cambio todo el mundo ha visto a Emilio Botín o a Pedro Carmona. Que Pedro Carmona o Emilio Botín *aparezcan* como capitalistas es algo que sólo es posible *desde* un esquema determinado, desde una teoría, desde el análisis marxista del capital. Es posible tener esquemas mejores o peores, lo que no es posible es no tener ninguno. Lo que, en ningún caso, cabe entender es que hay algo así como “las ideas” y “las cosas”, entendiéndose gracias a esa cosa que algunos llaman “Platón” que, además, son cosas en mundos distintos: el mundo de las cosas, y el mundo de las otras cosas, las Ideas. En este reparto de papeles pseudoplatónico a los filósofos nos tocaría “conocer las Ideas”, mientras que otros conocerían, claro, las cosas. Las cosas, por cierto, que siempre son mucho “más ricas y complejas” que las Ideas. Nadie se ha parado a pensar, por lo visto, que eso de conocer las ideas es un absurdo, puesto que se conoce *desde* las ideas, que pueden estar bien o mal, pero en todo caso de lo que se trata, de lo que se ha tratado siempre, es de conocer, obviamente, las cosas. Y es imprescindible, para asegurarse de que no se hace ideología (de que no se está simplemente gesticulando como una marioneta dentro de una prisión estructural mayor que uno mismo), tomar en consideración, explicitar, los esquemas desde los que uno habla, desde los que uno conoce las cosas²⁷.

Del mismo modo, podrían suceder cosas muy concretas, y muy visibles, que refutaran nuestro argumento respecto a la incompatibilidad de estado de derecho y capitalismo. Sin ir más lejos: podría suceder que un ciudadano cualquiera denunciara a Emilio Botín y a los miembros del Círculo de Empresarios ante un tribunal cualquiera y el resultado fuese la marcha atrás del Plan Bolonia y la nacionalización de la banca. Pero *no puede* suceder esto (de modo que no hace falta esperar a que, en condiciones capitalistas, suceda aquello, puesto que mientras se mantenga las condiciones capitalistas nunca podrá dejar de suceder lo mismo). Ahora bien ¿Por qué *no puede* suceder? Aquí caben al menos dos

opciones: o bien a) no sucede porque el derecho, el uso público de la palabra en condiciones de independencia civil y seguridad jurídica, es una mala idea, una idea que hay que superar puesto que *favorece* el despotismo del Círculo de Empresarios; o bien b) no sucede porque en realidad un ciudadano *cualquiera* ante un tribunal *cualquiera*, a la hora de sentar a Emilio Botín y el Círculo de empresarios, no se encuentra ante otros ciudadanos, sino ante algo distinto: ante un sistema material de obstáculos para el derecho que permite el dominio despótico del Círculo de Empresarios *contra* el derecho.

La guerra de Irak, el espectacular atraco de guante blanco a las arcas públicas por parte de la banca privada o la matanza de judíos en el III Reich ¿Suceden *gracias a* el derecho o *contra* el derecho? Independientemente de lo que respondamos, lo que es ya difícil de negar es que en Venezuela han comenzado a pensar que todo ello sucedía *contra* el derecho, y lo que han hecho no ha sido sino precisamente facilitar el derecho, hacer modificable a la realidad por el derecho (no inventar algo nuevo): y por lo visto lo que muestra empíricamente Venezuela es que cuanto más se profundiza en la democracia, cuantas más garantías se dan de que la ley es ley, esto es, es legítima, y además es eficaz y *puede* con la realidad (y con la oligarquía y la burocracia interna, casi íntegramente heredada), más se avanza, *en un mismo movimiento*, en el socialismo.

La cuestión, en realidad, es sumamente sencilla: la opción entre una izquierda ilustrada y una izquierda no



27.- En el libro *El materialismo* nos hemos ocupado de esta cuestión con detenimiento, tratando de demostrar que la cuestión del “materialismo” no tiene tanto que ver con la oposición entre la materia y las ideas como con la oposición entre la ignorancia y el conocimiento (es decir, los *sistemas de conceptos* lo suficientemente bien contruidos como para lograr dar cuenta de la realidad). Cfr. Fernández Liria, Carlos *El materialismo*. Ed. Síntesis, Madrid, 1998.

ilustrada que busque superar a la Ilustración (y salvando a las que lo salvan a través del hombre nuevo, de la nueva moral, de militarizar a la población, etc.) es la diferencia que existe, sencillamente, entre Robin Hood y una política fiscal progresiva. Robin Hood roba a los ricos para dárselo a los pobres, y lo hace contra la legalidad vigente. Su acción es siempre una excepción contra la ley, es siempre espontánea. La ley justa, que es la de Robin Hood, es una ley que se instituye *cada vez* que Robin roba, si él no lo hace, no existe la ley. Por lo tanto Robin es el reino de la política perpetua, nadie puede descansar de la política porque en el momento en el que se descansa, las instituciones dejan de existir, porque no están instituidas. En cambio frente al reino de lo *eternamente constituyente*, encontramos el reino de las instituciones (instituidas, estables). Si en vez de Robin Hood logramos imponer una política fiscal progresiva no sólo podremos descansar de la política para dedicarnos a lo que nos dé la gana, sino que abriremos la posibilidad de eliminar la arbitrariedad en el reparto del botín, así como de modificar a través del uso público de la palabra la institución misma, en caso de que funcione mal, para corregirla. Robin Hood, en una sociedad con estado (moderno, burgués si se quiere) no tendría otra tarea que recaudador de impuestos, inspector de hacienda, o policía (que garantice la ejecución de las leyes).



Justamente lo que comienza a poder atisbarse en Venezuela es una peligrosa deriva: se ha logrado mantener la democracia y el socialismo no gracias a una revolución (que pasaría por haber encarcelado a todos los saqueadores, mafiosos, corruptos, etc, anteriores al chavismo) sino gracias al dinero del petróleo, con el que se pueden permitir poner una jubilación a todos los corruptos a la vez que se edifica todo un estado paralelo, con mayores

o menores éxitos sin duda, pero más parecido a Robin Hood que a un estado moderno. De hecho, el posible problema de Venezuela es justamente que a pesar de haber resistido al golpe de estado, no ha logrado (todavía) imponer un republicanismo suficiente, de tal manera que la ciudadanía pueda confiar en que las leyes efectivamente se cumplen, en vez de considerar a todo el aparato de gobierno como un obstáculo entre Chávez y el pueblo, tratando de solucionar todos los problemas escribiendo cartas personales a Chávez.

Simplemente: lo que tiene Venezuela de triunfal es justamente lo que tiene de estado capaz de legislar democráticamente y acompañar esa legislación de una posibilidad de materialización, lo que tiene de república; lo que tiene de sintomáticamente muy preocupante es justamente lo que tiene de Robin Hood. No se puede mantener una revolución' (la cual, por cierto, precisa de tiempos históricos para realizarse y no de tiempos hollywoodienses) a base de ocurrencias, trucos y legislaciones *ad hoc*. Profundizar en la revolución' no es otra cosa que profundizar en los hábitos *republicanos* y consolidar una buena administración pública, no inventar algo nuevo y superior a la república.

Hay dos razones contra la idea de que lo que hay que defender, frente a la república, es algo así como el asamblearismo permanente. La primera es meramente práctica; si ya es difícil hacer funcionar bien una administración republicana, no parece que una administración horizontal y asamblearia sea mucho más fácil de gestionar. La segunda es que no se entiende muy bien cómo podría ser deseable una sociedad constantemente política, perpetuamente constituyente. El pueblo no puede estar gobernando todo el tiempo. De hecho, para la cultura clásica la incapacidad de construir algo que quede ya construido, y que no haya que preocuparse por estar fundando todo el rato, es el infierno (cada día habrá que volver a fundarlo todo de nuevo), y eso se parece más al capitalismo que a un sitio cualquiera donde alguien querría vivir.

Pero hay una tercera razón más de fondo: el pueblo tampoco puede legislar *todo*: hay cosas que la misma forma de toda constitución manda. Esta es la razón de que Sócrates votara contra la asamblea, contra la mayoría de la asamblea. La mayoría no es la única fuente de legitimidad, hay *otra* fuente. También es esta la razón, como decíamos más arriba, de la separación de las obras kantianas (en este caso de la separación entre la *Crítica de la razón práctica* y la *Metafísica de las costumbres*, en todo caso de la separación entre Moral, Derecho y Política: el derecho y la política no pueden entrar en contradicción con la moral, puesto que ésta les da su axioma). Tampoco Fidel Castro tiene ningún pro-

28.- *Ibid.* pp. 63-64.

blema en reconocer esa otra instancia: *“La decisión en sí misma, además, es absurda y lo absurdo no tiene vigencia ni de hecho ni de derecho, no existe ni siquiera metafísicamente. Por muy venerable que sea un tribunal no podrá decir que el círculo es cuadrado, o lo que es igual, que el engendro grotesco del 4 de abril puede llamarse Constitución de un estado.”*²⁸

La cuestión es bien sencilla: se trata de que para buscar experiencias republicanas e ilustradas no podremos indagar en el EEUU de Bush, la España de la tran-

sición (transición que comenzó en el 36, pues era una transición precisamente de una democracia en la que la izquierda podía ganar, a una en la que ya no, para la cual hizo falta una guerra y 40 años de dictadura) o la Colombia de Uribe, sino que más bien habrá que irse a los distintos intentos *comunistas* de superar el capitalismo (para realizar la *Ilustración*), es decir, de suprimir a la burguesía como clase para realizar, precisamente, ese supuesto derecho “burgués”.



LAS MÁQUINAS, LOS AUTOS, LAS VIDAS (ASTUTA, FATALMENTE) DESCOMPUESTAS

[carpeta]

El homóvil, la novela póstuma de Jesús López Pacheco: la novela española que pudo ser y no fue; por Matías Escalera Cordero

La astucia del automóvil: globalización, dominio y muerte; por Mario Domínguez Sánchez

El homóvil, la novela póstuma de Jesús López Pacheco: la novela española que pudo ser y no fue

Por Matías Escalera Cordero

Contra el mercado, contra la destrucción y el olvido: una novela de cuerpo entero

Si usted trota alegremente por los parques y las aceras, si cree que no hay más verdad que la verdad científica, si es feliz, si cree todavía que el dinero mana de fuentes secretas, si no se siente capaz de resistir, y se transforma delante de –o al mando de– un despampanante automóvil último modelo; si es un ciudadano inocente y ejemplar, que lee el periódico todos los días, que lee lacrimógenas novelas de la Guerra Civil, o historietas de *picorcillos* pre-inter-post-menopáusicos –sean los tales femeninos o masculinos–, escrofulosas aventurillas de alegres divorciados, o demenciales pastiches pseudo-históricos de catedrales imposibles, y de puñeteros griales perdidos y encontrados; pero, en cambio, no sabe aún de dónde –de qué dolor exactamente– procede el omnipotente imperio de los poderosos homicidas del planeta, si es usted una persona corriente (si tal cosa aún fuere posible) agobiada por las leyes de la oferta y la demanda, entonces, lea esta novela de novelas: novela sobre la felicidad y sobre el dolor –sobre las fuentes del dolor exactamente–, además de relato sobre el proceso mismo del relato del mundo... Lea atentamente *El homóvil*, obra del poeta, dramaturgo, novelista, crítico, profesor universitario (¿puertorriqueño o español?; ¿europeo o



americano?) Jesús López Pacheco –auténtica rara avis de nuestra (¿?) literatura–; y léala –léalo– atentamente, porque es exactamente *su* historia (la de usted).

Una historia (una novela) en que resuenan los ecos lejanos –y cercanos– del Kafka de *La metamorfosis* y de *En la colonia penitenciaria*, del humor y de la ironía ancestrales –primordiales– de Cervantes y de Joyce, del frío mundo alucinado de Louis Ferdinand Céline, y del no menos delirante Silvestre Paradox de don Pío Baroja, o del Julio Verne más lúcido y perspicaz; del Skinner de *Walden 2*, del Huxley de *Un mundo feliz* o del Orwell de *1984*, pues tales –y no otros– son los alientos de esta verdadera historia (novela, en sentido estricto) de nuestro tiempo, que publicó, en el año 2002, la Editorial Debate, en tiempos de Constantino Bértolo (¡qué tiempos aquellos!),

pero que ya no encontrará usted en ninguna de nuestras librerías (¡qué tiempos éstos!).

Total, se dirán ustedes (como seguramente se han dicho nuestros libreros, críticos y editores), ¿qué puede esperarse de una novela escrita en la lejana Canadá, publicada sólo por el empeño de César de Vicente Hernando –y la ayuda del hijo y de la viuda del autor–, varios años después de la muerte de quien, al fin, sólo es un nombre citado en algunos manuales, dentro aquella generación de los cincuenta, cuando no un simple desconocido? Si cada día aparecen y desaparecen decenas, quizás centenares de títulos, de nuestros anaqueles, de los escaparates y de las mesas de *novedades*; ¿no pretendería nadie que tal libro, o tal otro, permaneciese más de seis meses en ellos?

Y, aun así, qué a tiempo fue publicada; en la España que lamía el nuevo siglo, en la que, apenas recién, se había afianzado este capitalismo tecnológico depredador, que nos somete a esta racionalidad homicida y terricida, objeto (muscular) precisamente de *El homóvil*; justo entonces, cuando había ya una masa de lectores (corredores nocturnos) que poseían –¿desgraciadamente?– todas las claves, de primera mano, para la recepción integral y la lectura –experimentada–, de esa descomunal maquinaria –literalmente– puesta en marcha por su autor precisamente para su desentrañamiento; justo entonces, mejor quizás que cuando fue escrita y terminada, hace veinte años, a pesar de los débitos acumulados en favor del momento concreto de su elaboración substancial, la década de los ochenta del siglo pasado, con todo aquel –inútil– esfuerzo dedicado a la *metateoría* de la novela, y todo aquel deslumbramiento –iniciático, y propio de los neófitos– provocado por la aparente omnipotencia de las disciplinas cibernéticas.

Aún está a tiempo, sin embargo, si usted trota alegremente por los parques y las aceras, si cree que no hay más verdad que la verdad científica, si es feliz, y se pregunta de qué trata *El homóvil*, y consigue un ejemplar, olvidado acaso en algún anaquel esquinado, tómelo, ya se puede suponer usted, a estas alturas, que es el relato completo de su –nuestra– vida; un bien engrasado mecanismo –literalmente– que abarca la entera realidad, compleja y simple, a un tiempo, del capitalismo salvaje y tecnificado que se nos ha instalado dentro y fuera de nuestras mentes, dentro y fuera de nuestros cuerpos, sometidos (las mentes y los cuerpos) a la única y totalizadora ley del lucro, del éxito y del máximo beneficio... Una novela que narra el *lógico* transcurso de configuración del texto, tanto como el proceso mismo de configuración –paralelo y necesario– de la realidad presente.

Sí, han leído bien, el presente (¡por fin! Sí, el pre-



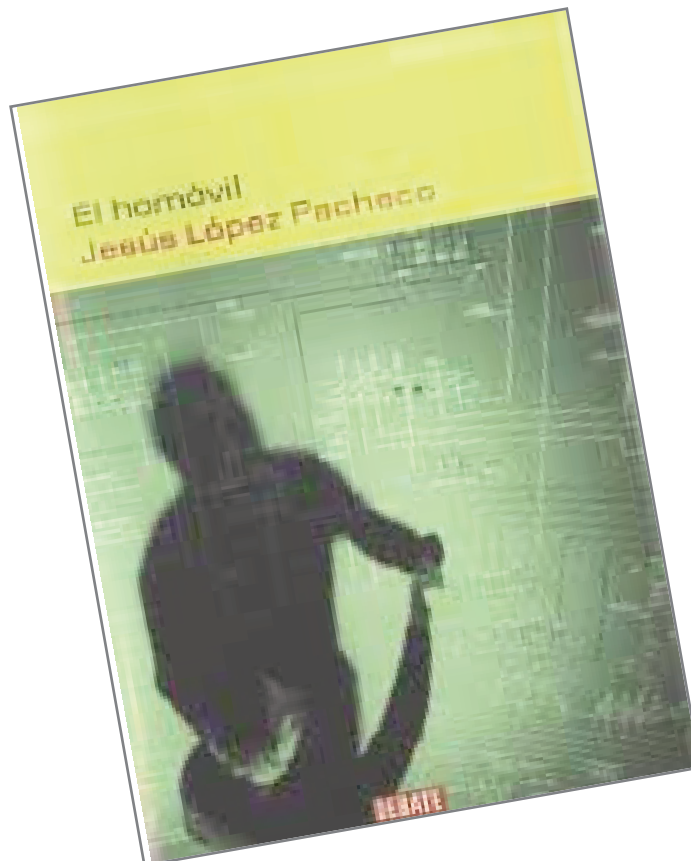
sente) como *materia novelable*, extraña empresa en un panorama literario y artístico abocado, en el mejor de los casos, hacia el pasado –o mejor dicho, hacia “lo pasado”–; y, en el peor –lo más corriente–, al juego diletante e inútil –por vacío– de los rancios, a fuer de modernos, contadores –vividores– de cuentos, de los armadores de fábulas históricas (¿históricas?) y académicas (¿académicas?), historietas de amor y de derrotas, sin la sustancia, ni los referentes precisos sobre los que fundamentar lo imaginario.

En *El homóvil*, por el contrario, realidad actual –verdadera encrucijada del pasado y del futuro–, e imaginación conforman una sólida única narración –revelación maquinal, autorreferencia lógica y numérica– de nosotros mismos, de todos los esforzados corredores nocturnos, y de la trama de fuerzas y sucesos que nos contiene y determina; puesto que, si en el relato completo del hombre, y del mundo, que debe ser una novela (desde el Arcipreste de Hita, desde *El lazarrillo de Tormes*, o desde Cervantes, al menos), el esqueleto lo constituye la narración de las pulsiones más primarias, esto es, del instinto génico –de las pasiones, de las emociones, de las fobias y de las filias–, y la musculatura, la narración de las leyes materiales –económicas y sociales– que nos rigen; la piel –la táctil e impresionable epidermis– se constituiría de la narración pormenorizada de las improntas y huellas que la experiencia del mundo deja en los cinco sentidos puestos en estado de alerta –atentos a los acontecimientos del mundo real–, y en el intelecto; así, de este modo, la imaginación narradora, afianzada a un esqueleto y sostenida por tendones y músculos fibrosos, *fabrica* –literalmente–, mediante la fina retícula epidérmica de terminaciones nerviosas, una imagen certera de lo otro –o del otro–, de lo que no somos, pero somos, en definitiva, nosotros mismos.

Y eso es, esqueleto, tendones, músculos y epidermis; eso es lo que tiene esta novela de cuerpo entero, que no se desentiende (¡por fin!) de lo real completo, y del tiempo presente, hasta conformar, con un lirismo cabal, puro, acerado y emocionante; discretamente velado, detrás de todo el maravilloso artefacto satírico maquinal: pienso, por ejemplo, en la loca carrera suicida hacia el final de la noche de los esposos amantes imposibles, o en el final del “Libro de las maquinéras” o en el “Informe acerca de la desorbitación”. O sólo encubierto tras esa juguetona libertad lingüístico simbólica, que nos ayuda a poner en evidencia lo postizo y engañoso de esta *neolengua* alfa-numérico-estadística, con la que se nos quiere encubrir la realidad real, mediante deslizamientos semántico-sintáctico-metafóricos, y mito-ideológicos, que dan la vuelta al engaño.

Su edición no sólo fue oportuna, sino necesaria, justo entonces; y debería haber constituido un éxito, un hito y una referencia obligada de la literatura en lengua castellana; todo ello, claro, si nos interesara, de verdad, la literatura, una literatura que responda a nuestro presente; pero no es el caso.

Aún así, y a pesar de todo, si usted, solitario y esforzado corredor de la noche, fuese —es sólo un suponer— de los que piensa que la auténtica literatura, como cualquier otro acto de habla proveniente de un ser inteligente, se justifica por el diálogo que establece —o que nos permite establecer, a su través— con el mundo real, si casualmente se encuentra, uno de estos días, frente al lomo, o la portada, de esta extraordinaria novela de Jesús López Pacheco, *El homóvil*, aproveche esa magnífica oportunidad, y comience una conversación tan gratificante como instructiva.



La astucia del automóvil: globalización, dominio y muerte

Por Mario Domínguez Sánchez

“La gente encuentra su alma en el automóvil” (H. Marcuse, *El hombre unidimensional*).

Tecnología y automóvil: ¿conceptos neutrales?

Walter Benjamin, en su artículo *Teorías del fascismo alemán*, recordaba la frase aparentemente extemporánea de León Daudet, “el automóvil es la guerra”, para ilustrar el hecho de que los instrumentos técnicos, no encontrando en la vida de las gentes un hueco que justifique su necesidad, fuerzan esa justificación entrando a saco en ella. Si la realidad social no está madura para los avances técnicos que llaman a la puerta tanto peor para la realidad, porque será devastada por ellos. El resultado es que la sociedad entera queda transformada por la técnica como tras una guerra. Con sólo citar la gran cantidad de desplazamientos de la población, la enormidad de datos almacenados y procesados por la moderna tecnología de la información y el gran número de bajas por accidentes, contaminación suicidios o patologías contemporáneas, parece que una guerra, en absoluto fría, sucede a diario en los escenarios de la economía, de la política, o de la vida cotidiana. Una guerra en la que siempre se busca vencer gracias a la superioridad técnica en automóviles, en ordenadores, en biotecnologías... Por la propia naturaleza de la sociedad capitalista, los cada vez más poderosos medios técnicos no contribuyen de ningún modo a la cohesión social y al desarrollo personal, ya que la técnica sólo sirve para armar al bando ganador. Para Benjamin pues “toda guerra venidera será a la vez una rebelión de esclavos de la técnica”.

Los adelantos técnicos, son todo menos neutrales, en todo desarrollo de las fuerzas productivas debido a la innovación técnica siempre hay ganadores y perdedores. La técnica es instrumento y arma, por lo que beneficia a quienes mejor saben servirse de ella y mejor la sirven. Un espíritu crítico heredero de Defoe y Swift, Samuel Butler (*Erewhon o allende las montañas*), denunciaba el hecho en una utopía satírica: “...en esto consiste la astucia de las máquinas: sirven para poder dominar (...); hoy mismo las máquinas sólo sirven a condición de que las sirvan, e imponiendo ellas sus condiciones (...) ¿No queda manifiesto que las máquinas están ganando terreno cuando consideramos el creciente número de los que están sujetos a ellas como esclavos y de los que se dedican con



toda el alma al progreso del reino mecánico?”. La burguesía utilizó las máquinas y la organización “científica” del trabajo contra el proletariado. Las contradicciones de un sistema basado en la explotación del trabajo que, por un lado expulsaba a los trabajadores del proceso productivo y, por el otro, alejaba de la dirección de dicho proceso a los propietarios de los medios de producción, se superaron con la transformación de las clases sobre las que se asentaba, burgueses y proletarios. La técnica ha hecho posible un marco histórico nuevo, nuevas condiciones sociales las de un capitalismo sin capitalistas ni clase obrera que se presentan como condiciones de una organización social técnicamente necesaria. Como escribió Lewis Mumford (*Técnica y civilización*), “Nada de lo producido por la técnica es más definitivo que las necesidades y los intereses mismos que ha creado la técnica”. La sociedad, una vez que ha aceptado la dinámica tecnológica se encuentra atrapada por ella. La técnica se ha apoderado del mundo y lo ha puesto a su servicio. En la técnica se revelan los nuevos intereses dominantes.

En un principio se aplica un nuevo conocimiento a la solución de un problema claramente definido y los criterios científicos permiten medir los beneficios en eficiencia obtenidos. Pero, en seguida, el progreso obtenido se convierte en medio para explotar al conjunto social, para ponerlo al servicio de los valores que una elite especializada, garante de su propio valor, determina y revisa constantemente.

En el caso de los transportes, se ha necesitado el transcurso de un siglo para pasar de la liberación lograda a través de los vehículos motorizados, a la esclavitud impuesta por el automóvil privado. Los transportes a vapor comenzaron a ser utilizados durante la Guerra de Secesión. Este nuevo sistema dio a mucha gente la posibilidad de viajar en ferrocarril a la velocidad de una carroza real y con un confort jamás

soñado por rey alguno. Poco a poco se empezó a confundir la buena circulación con la alta velocidad. Desde que la industria de los transportes traspuso su segundo umbral de mutación, los vehículos crean más distancia de la que suprimen. El conjunto de la sociedad consagra a la circulación cada vez más tiempo del que supone que ésta le ha de hacer ganar. Por su parte, el norteamericano tipo dedica más de 1.500 horas por año a su automóvil: sentado en él, en movimiento o estacionado, trabajando para pagarlo, para pagar la gasolina, los neumáticos, los peajes, el seguro, las contravenciones y los impuestos. De manera que emplea cuatro horas diarias en su automóvil, sea usándolo, cuidando de él o trabajando para sus gastos. Y conste que aquí no se han tomado en cuenta otras actividades determinadas por el transporte: el tiempo pasado en el hospital, en los tribunales o en garaje, el tiempo pasado en ver por televisión la publicidad automovilística, el tiempo consumido en ganar dinero necesario para viajar en vacaciones, etc. Y este norteamericano necesita esas 1.500 horas para hacer apenas 10.000 kilómetros de ruta; 6 kilómetros le toman una hora.

La visión que se tiene de la crisis social actual se ilumina con la comprensión de los dos umbrales de mutación descritos. En sólo una década, varias instituciones dominantes han transpuesto juntas el segundo umbral. Como indica Iván Illich (*La sociedad desescolarizada*) la escuela ya no es un buen instrumento de educación, ni el automóvil un buen instrumento de transporte, ni la línea de montaje un modo aceptable de producción. La escuela produce males y la velocidad devora el tiempo. El mundo actual está dividido en dos: están aquellos que no tienen lo suficiente y aquellos que tienen demasiado; aquellos a quienes los automóviles sacan de la carretera y aquellos que conducen esos vehículos. Los pobres se sienten frustrados y los ricos siempre insatisfechos. Una sociedad equipada con el sistema de rodamientos a bolas (menor fricción en el rodaje) y que rodara al ritmo del hombre sería incomparablemente más autónoma que todas las sociedades programadas del presente. Nos encontramos en la época de los hombres-máquina, incapaces de considerar, en su riqueza y en su concreción, el radio de acción que ofrecen las herramientas modernas mantenidas dentro de ciertos límites. En su mente no hay un lugar reservado al salto cualitativo que implicaría una economía en equilibrio estable con el mundo.

Dominación, apropiación del tiempo y consumismo

No es tan sólo falta de equilibrio, sino además opresión. Cuando “la dominación de la naturaleza queda

vinculada con la dominación de los hombres” (Herbert Marcuse, *El Hombre Unidimensional*), el discurso de la dominación ya no es político, es el discurso de la técnica. Busca legitimarse con el aumento de las fuerzas productivas que comporta el progreso tecnológico una vez que ha puesto a su servicio el conocimiento científico. El progreso científico-técnico proporciona a los individuos una vida que se supone tranquila y cómoda y por eso es necesario y deseable. La técnica, que ahora se ha convertido en la ideología de la dominación, proporciona una explicación suficiente para la falta de libertad, para la incapacidad de los individuos de decidir sobre sus vidas: la ausencia de libertad implícita en el sometimiento a los imperativos técnicos es el precio necesario de la productividad y el confort, de la salud y el empleo. La idea del progreso era el núcleo del pensamiento dominante en el periodo de ascenso y desarrollo de la burguesía, progreso que pronto perdió su antiguo contenido moral y humanitario y fue identificado con el avance arrollador de la economía y con el desarrollo técnico que lo hacía posible. Efectivamente, los inventos técnicos y los descubrimientos científicos en el siglo XIX fueron tantos y provocaron tantos cambios económicos que generaron en los países industrializados, y no sólo entre su clase dirigente, una religión de la economía, una creencia en ella como la panacea de todas las dificultades. El progreso de la cultura, de la educación, de la razón, de la persona, etc., derivaría necesariamente del progreso económico. Bastaría un correcto funcionamiento de la economía para que la cuestión social cesara de dar disgustos. El mismo proceso se repetirá más tarde con la técnica, ante el fracaso definitivo de las soluciones económicas. Porque vueltos a la sociedad civil tras dos grandes guerras, se impone el pensamiento militar un pensamiento eminentemente técnico y los propios problemas económicos se creerán resolver con procedimientos y adelantos técnicos. La economía pasó a segundo plano y la técnica se emancipó. La propia economía ya no es más que una técnica.

“La emergencia de la tecnología occidental como fuerza histórica y la emergencia de la religión de la tecnología son dos aspectos del mismo fenómeno” (David F. Noble, *La Religión de la Tecnología*). Según este autor, el deslumbramiento ante el poder de la técnica tiene raíces en antiguas fantasías religiosas que perviven en el inconsciente colectivo de los hombres: la Creación, el Paraíso, el virtuosismo divino, la perfectibilidad infinita, etc. Eso significa que la técnica posee un fuerte contenido ideológico desde los comienzos, que ha llegado a ser dominante en la época de los totalitarismos, en la época de la disolución de los individuos y las clases en masas. Desde entonces



redefine en función de sí misma los viejos conceptos de “naturaleza”, “libertad”, “memoria”, “cultura”, “hechos”, etc., en fin, inventa de nuevo la manera de pensar y de hablar. La técnica cuantifica la realidad y, bautizándola con su lenguaje con tecnicismos, impone una visión instrumental de las cosas y de las personas. Neil Postman recuerda en *Tecnópolis* el adagio de que “a un hombre con un martillo todo le parece un clavo”. El mundo habla el idioma de los “expertos”. Un divulgador de las maravillas de la ciencia moderna como Julio Verne describe en una de sus primeras novelas de anticipación a ese producto natural de la era tecnológica un tanto someramente, pero no olvidemos que lo hace en 1876: “Este hombre, educado en la mecánica, explicaba la vida por los engranajes o las transmisiones; se movía regularmente con la menor fricción posible, como un pitón en un cilindro perfectamente calibrado; transmitía su movimiento uniforme a su mujer, a su hijo, a sus empleados, a sus criados, verdaderas máquinas-instrumentos, de las que él, el gran motor, sacaba el mejor provecho del mundo (*París en el siglo XX*). Por vez primera en la historia, la técnica representa al espíritu de la época, es decir, corresponde al vacío espiritual de la época. Las relaciones entre las personas pueden considerarse como relaciones entre máquinas. Toda una gama de las ciencias ha nacido con esos planteamientos: cibernética, teoría general de sistemas, etc. Los problemas reales entonces se convierten en cuestiones técnicas susceptibles de soluciones técnicas, que serán aportadas por expertos aquí decimos “profesionales” y adoptadas por dirigentes, “técnicos” en tomar decisiones. La dominación desde luego no desaparece; gracias a la técnica ha adoptado las apariencias de una racionalización y se ha vuelto también técnica.

Una dominación que también abarca la dimensión temporal, siendo la característica fundamental en tal

sentido la expropiación del tiempo. Las reivindicaciones obreras, sobre todo las que arrancaban una disminución del tiempo de trabajo, fueron usadas en contra de los trabajadores. El ocio se volvía proletario y la vida cotidiana de las masas se abría al capitalismo. Pero la dominación dispuso de dos armas creadas por la racionalización del proceso productivo: el sistema educativo estatal que transmitía las ideas de la clase dominante, y los medios de comunicación de masas que generaron una industria de la cultura. “Para conferir a los trabajadores el estatuto de productores y consumidores ‘libres’ del tiempo-mercancía, la condición previa fue la expropiación violenta de su tiempo” (Guy Debord, *Introducción a una Crítica de la Geografía Urbana*). El espectáculo empezó a hacerse realidad gracias a esa desposesión llevada a cabo por la industria cultural. El tiempo libre sólo lo es de nombre: nadie puede emplear su tiempo si no pone los instrumentos adecuados para construir su vida cotidiana. El tiempo libre es ocupación constante, una prolongación del tiempo de trabajo y adopta las características del trabajo: rutina, fatiga, hastío, embrutecimiento... “La diversión es la prolongación del trabajo en el capitalismo tardío” (Theodor W. Adorno).

Se habla de la sociedad consumista. Todos hemos dicho cien veces: “estamos en una sociedad consumista”. Pero hablar de una sociedad consumista no es lo mismo que hablar de una sociedad en la que todo el mundo consume, porque es lógico y evidente que todo el mundo tiene que consumir siempre algo para poder sobrevivir. Una sociedad consumista es aquella en la que las gentes consumen bienes fundamentalmente superfluos. Es decir, es *una sociedad en la que las gentes consumen no lo necesario para la vida sino lo superfluo*, y en la que además el consumo legitima la economía.

¿Qué es lo que les toca hacer a los economistas? Conseguir que haya crecimiento. El crecimiento es acogido por la gente con gran entusiasmo. Si hay crecimiento cunde el entusiasmo. Si no hay crecimiento todo es un desastre, una debacle. A la gente le aterra pensar en bajar el nivel, esto está comprobado empíricamente. En cambio, cuando se trata de subirlo todo el mundo se acostumbra. Cuando una persona se ha acostumbrado a vivir en un barrio maravilloso, lo de bajar el nivel se puede hacer por solidaridad o por un compromiso de fe, pero cuando se ha llegado a un determinado nivel, a todo el mundo le cuesta muchísimo cambiar hacia abajo. La economía se legitima si cada vez se fabrican unos productos más sofisticados. Cuando una persona va a comprar un coche se le ofrece elegir entre una inmensa gama de variedades, de modo que la persona puede hacer su coche a la carta: se le ofrece para elegir el modelo de coche, los últimos



adelantos en sistema de navegación, ordenador de a bordo, y una multitud de prestaciones como ventanillas eléctricas, retrovisores, aire acondicionado y... ¡qué nadie más tenga un coche igual! Porque aunque la personalidad se manifiesta en otras cosas que no son el coche que llevamos, el caso es que la gente al final cree que su personalidad se muestra en el coche que lleva, en el atuendo que viste... y ocurre que, efectivamente, el truco funciona: la gente se compra un coche porque así demuestra cuál es su personalidad. La economía se legitima desde esta perspectiva y los ciudadanos están encantados.

Así, pues, una sociedad consumista es aquella cuya dinámica central está constituida por los bienes de consumo superfluos; y en la que, además, la gente cifra su éxito y su felicidad en ese consumo. Esto es lo que ocurre en nuestras sociedades, en las que las gentes están convencidas de que tener éxito es poder lucir coches, vestidos, etc. Y esto es además lo que les proporciona felicidad. No es que la gente piense esto demasiado reflexivamente, pero es lo que realmente tienen en la mente. Por eso podemos decir que estamos en una sociedad consumista. Estamos en la era del consumo porque el consumo está en la médula de nuestras sociedades. En ese consumo “vivimos, nos movemos y somos”. Nos parece que es lo natural y que lo artificial es cambiar ese estilo. Lo natural es que uno sale y se toma un refresco y entonces uno se compra esto, y se compra lo otro... ¡es lo natural!

Además, la abundancia actual de vehículos privados no es más que el resultado de la propaganda constante por la que la producción capitalista persuade a las masas - y éste es uno de sus éxitos más desconcertantes - de que la posesión de un coche es precisamente uno de los privilegios que nuestra sociedad reserva a sus privilegiados. (Por otra parte, el progreso anárquico se niega a sí mismo: uno puede gozar del espec-

táculo de un oficial de policía invitando en un anuncio publicitario a los parisinos propietarios de automóviles a utilizar los transportes públicos).

Puesto que encontramos la idea de privilegio incluso en asuntos tan banales, y que sabemos con qué ciego furor tanta gente -por poco privilegiada que sea- está dispuesta a defender sus mediocres conquistas, es necesario constatar que todas estas minucias participan de una idea burguesa de felicidad, idea mantenida por un sistema de publicidad que engloba tanto la estética del turismo revolucionario como los imperativos de las multinacionales, y cuya crisis debe ser provocada en toda ocasión, por todos los medios.

El primero de estos medios es sin duda la difusión, con un objetivo de provocación sistemática, de un conjunto de propuestas tendentes a convertir la vida en un juego apasionante, y el continuo menosprecio de todas las diversiones al uso, en la medida en que éstas no pueden ser desviadas para servir a la construcción de ambientes más interesantes. Es cierto que la mayor dificultad en tal proyecto es traspasar a estas propuestas aparentemente delirantes un grado suficiente de seria seducción. Para la obtención de dicho resultado se puede concebir un uso hábil de los medios de comunicación imperantes. Pero también una suerte de abstencionismo provocativo o bien de manifestaciones tendentes a la decepción radical de los aficionados a estos medios de comunicación, pueden fomentar innegablemente, sin mucho esfuerzo, una atmósfera de incomodidad extremadamente favorable para la introducción de nuevas nociones de placer.

Si la sociedad burguesa clasista utilizaba los productos culturales como mercancías, la sociedad de masas los consume, y ya no sirven, o lo hacen difícilmente, para perfeccionarse o para mejorar la posición social. La industria cultural se ha diversificado y ahora el mercado de la cultura es global. Los adelantos técnicos en el transporte favorecen esa mundialización. El conjunto de los sistemas técnicos, no sólo los recién llegados, sino muchos de los “antiguos” en especial los relativos a los transportes y comunicaciones, ha acelerado el proceso globalizador de la cultura del espectáculo (Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*) y le ha proporcionado una nueva dimensión en la cual el espectáculo realiza un salto cualitativo. El nuevo estilo no es para gozar, sino para mostrarse: la ciudad, igual que la tecnología, es ahora espectáculo, lo cual tiene una traducción directa en el consumo, por ejemplo en el transporte a través de la dictadura del automóvil: un instrumento para moverse que es propio (auto). Todas las características de la susodicha dimensión, a saber unidimensionalidad, banalización, frivolidad, ludismo, superficialidad, eclecticismo... están presentes a niveles inimaginables. La alie-

nación moderna se descubre pues a través de los nuevos mecanismos tecnológicos como una modalidad inevitable y esquizoide.

La lengua de lava metropolitana

Un nuevo urbanismo forjado bajo el dominio de necesidades que ya son universales se configura como la técnica idónea para instrumentalizar el espacio, acabando así con los conflictos presentes como con la memoria de los combates antiguos. Se está creando pues un nuevo modo de vida uniforme, dependiente de artilugios, vigilado, frenético, dentro de un clima existencial amorfo. Esa nueva concepción de la vida basada en el consumo, el movimiento y la soledad exige una artificialización higiénica del espacio mediante una reestructuración sobre parámetros técnicos y el automóvil sería uno de ellos; aquél que hace de una ciudad una entidad ordenada y funcionarizada para esa otra especie en competencia espacial con nosotros los humanos. De hecho, la especie automóvil ocupa de forma individual doce veces más que nosotros (6 m² frente a 1/2 m² de un humano), pero sobre todo en cuanto a sus necesidades vitales: se calcula que en el área metropolitana de Londres todo lo relativo a la circulación vial, aparcamientos, gasolineras, etc. abarca ya un tercio del espacio total; en Los Ángeles esa proporción abarca ya más de la mitad.

En todos los núcleos urbanos del Estado español se está produciendo también ese fenómeno de amplia expansión metropolitana periférica, al igual que en Madrid y en Barcelona, fomentado por las nuevas infraestructuras viarias y el fuerte incremento de la motorización, dinámica que ya analizaron hace diez años Antonio Estevan y Alfonso Sanz (*Hacia la reconversión ecológica del transporte en España*): “Se han comparado las consecuencias del automóvil en la ciudad a los de una ‘bomba’ lenta, cuya onda expansiva tuviera la virtud de trasladar edificios y actividades a varios kms. a la redonda, y cuyo principal efecto fuera el de destruir la propia esencia de las urbes: la convivencia y la comunicación de los seres humanos”. Y esta lengua de lava metropolitana se ha visto incentivada en los últimos cinco años, por el nuevo tsunami urbanizador español que afecta en mayor o menor medida a toda la jerarquía de núcleos urbanos, y por la expansión sin precedentes del parque automovilístico. Lo cual ha reactivado un proceso cancerígeno (urbano) de crecimiento rápido, incontrolado e indiferenciado que está invadiendo y destruyendo los tejidos adyacentes (los ecosistemas periurbanos), al tiempo que ha seguido la evolución simplificadora y esquilante de los sistemas agrarios.

Por un lado, la multiplicación de grandes infraes-

tructuras viarias en las periferias metropolitanas altera sustancialmente el paisaje tradicional de las ciudades y del territorio que las acoge, haciendo que cada vez se dedique más espacio a la movilidad motorizada privada: es decir, a todo lo relacionado con el automóvil. Pero este espacio dedicado a la movilidad es la antítesis del espacio público urbano tradicional, que propicia el encuentro y la interrelación de los habitantes de la ciudad. Por él deambulan seres humanos crecientemente nómadas encapsulados en sus automóviles, principalmente varones de clase media y de mediana edad, pues la utilización del vehículo privado a pesar de la extensión de la motorización no es universal, el nivel de renta sigue marcando (aunque en menor grado) el acceso al mismo, tiene un fuerte componente de género, su uso está claramente condicionado por la edad, y de él no participa en general la población inmigrante. Esta “no ciudad” periférica que se está generando a velocidad de vértigo, plagada de “no lugares” (Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*), está arrasando toda la memoria del pasado, el paisaje cultural preexistente, los referentes identitarios de siglos, está provocando un saqueo de lo público sin parangón, y creando una mercantilización y anomia en ascenso para un ser urbano nuevo sin raíces, crecientemente solo, y dedicado al consumo y a moverse sin fin, aparte de a tener que ir a trabajar a lugares crecientemente alejados de su residencia. Y todo ello va prefigurando un camino directo (aunque todavía nos parezca lejano), sobre todo en las periferias metropolitanas, hacia esa pesadilla que nos ha descrito de forma magistral Mike Davis para Los Ángeles en su famosa *Ciudad de Cuarzo* y en sus reflexiones sobre la *Ecología del miedo*.

Tras la urbanización depredadora hacia una sociedad más desequilibrada que comporta un modo de vida emocionalmente desestabilizado, aparece un nuevo tipo de sujeto frágil, narcisista, desarraigado y esquizoide, a medias entre el consumo de velocidad y el sedentarismo. La arquitectura, el urbanismo y el automóvil crean las herramientas de fabricación del hábitat de aquella nueva especie, la humana metropolitana, liberada del trabajo de relacionarse: un ciudadano dócil, automovilista y controlable. Vive en conurbaciones, áreas nacidas de la fusión desordenada de varios núcleos de población que forman aglomerados dependientes y jerarquizados de grandes dimensiones a los que los técnicos llaman sistemas urbanos. Unos habitantes separados entre sí, emocionalmente desestabilizados, necesitan una suerte de inmenso autoservicio urbano, un frenesí edificado, móvil y conectado donde todo es movimiento y consumo, en fin, una urbe fagocitaria y descoyuntada

orgánicamente y separada de su entorno, unida entre sí a través de los elementos que al mismo tiempo la aíslan y la globalizan (esto es, los transportes, en especial los automóviles; y las comunicaciones), tan indiferente al abastecimiento de materias primas y energía que consume como al destino de sus basuras y desperdicios. Derrumbados los antiguos restos de la unidad orgánica de los espacios de vida, pierden sus contornos y el ciudadano está obligado a recorrer grandes distancias para realizar su actividad dependiendo totalmente del coche y del teléfono móvil. La circulación es ahora una función separada, autónoma, la más influyente en la determinación de la nueva morfología del espacio. La circulación deviene pues una función separada, autónoma... nadie, ni siquiera el automovilista puede circular en sentido contrario.

Incluso los residuos, pueden constituir una fuente de beneficios, como lo es el transporte o la escasez de agua. Los ecologistas y los partidarios del ciudadanismo aportaron a esta situación su lenguaje ideologizado, por eso los políticos con la mejor de sus intenciones (ya se sabe de lo que está empedrado el infierno) calificaron de *verde* y *sostenible* todo lo que tenga hierba, no provoque atascos y dé hacia el sol. El desarrollo, incluso el sostenible, precisa pues de nuevas autopistas, nuevas ampliaciones portuarias y nuevas pistas de aterrizaje, que sitúan a la urbe en el mapa de la nueva economía.

En efecto, las nuevas lógicas espaciales marcan un segundo eje potente de redefinición sociocultural. El urbanismo predominante tiende hacia modelos extensivos, con espacios funcionalmente especializados, de baja intensidad relacional y generadores de pautas de movilidad obligada que tienden a satisfacerse con el uso intensivo del coche. Junto a estas pautas, se dan también procesos de reconstrucción comunitaria, de reapropiación material y simbólica del espacio urbano y de regeneración de barrios, con respeto al capital de memoria histórica que contienen.

En el Estado español, los principales motores de la economía formal han sido los sectores del automóvil, los combustibles, el inmobiliario y la construcción, el financiero y el de las aseguradoras. Algunas de las principales consecuencias de este modelo de crecimiento económico han sido un consumo extensivo del territorio como si fuera un recurso ilimitado; la segregación espacial de grupos sociales (principalmente a través del mercado de la vivienda); la creciente separación en el territorio de las diferentes funciones y actividades urbanas (residencial, productiva, de consumo, de servicios...) o el extraordinario uso del coche en el desplazamiento para los desplazamientos cotidianos.

El instrumento más fascinante de la técnica

El coche es el objeto más fascinante que ha creado la era industrial. En parte producto técnico y en parte creación simbólica, el coche ha sido capaz de concentrar los signos objetivos y subjetivos de su tiempo, y ningún otro diseño representa con mayor capacidad de información los sucesivos estados de la sociedad por la que cruza. También como nos recuerda John Urry ("Inhabiting the Car", "Car Cultures") constituye el más importante y acabado ejemplo de una tecnología global. De un lado, el coche es un trofeo del progreso; de otro, un monumento a la individualidad. Ningún objeto acaba su significado en los límites de su función. Desde un televisor a un lector MP3, el amor a los objetos no se detiene en el servicio que nos prestan, sino que continúa con una segunda naturaleza no material sino animista. El bolígrafo o el ordenador con que escribimos, la televisión que vemos, se convierten pronto en algo más que artefactos. Son como seres vivos con los que configuramos nuestras vidas. Pero, entre todos, ninguno despierta mayor número de emociones que la propiedad de un automóvil. La existencia de personas que desean ser enterradas dentro de sus coches nos indica esa emoción única.

Al igual que nos pasa con el ordenador, el abrazo al coche tiene que ver con el abrazo a una imagen de uno mismo y a una compañía, como la de un perro o un caballo, que se ha mostrado propensa para nuestro bienestar. Efectivamente, hay coches que sólo nos disgustan, pero de nuevo la interacción se parece mucho a la vida. Cuesta muy poco otorgar naturaleza animal a un automóvil y tratarlo, hablarle o despedirlo, como a un semejante. Sólo eso explica que la persona-



lización obsesiva en forma de “tuneado” tengo como principales objetos tanto a automóviles como a ordenadores. A fin de cuentas, se está llegando al punto en que resulta más fácil hablar con un coche o un ordenador que con la mayoría de la gente y, muy a menudo, se empeña mucho más tiempo con ambos. La diferencia es que el coche funciona con un lenguaje subjetivo hacia adentro y otro, público, hacia el exterior. Un doble lenguaje mediante el cual el auto, por una parte, nos habla en secreto y, por otra, nos proclama ante los demás. Desde sus comienzos, la misión de exhibición y propaganda la ha cumplido el automóvil con creces. El coche ha sido un signo de estatus hasta ahora, pero, efectivamente, cada vez con una intensidad menor. Ahora no se fabrica el surtido necesario de automóviles que diferencien a su propietario y acentúen acaso el deseo de ser enterrado con él. Ahora, los coches se parecen demasiado entre sí, son aburridamente similares, monótonos y contenidos. De hecho, las más importantes innovaciones de los coches en estos tiempos han sido las medidas de seguridad y los dispositivos para ahorrar combustible; medidas de talante conservador. Los diseños, sin embargo, han evolucionado poco. Y no se diga ya de la moda de los híbridos: del utilitario que es monovolumen y es cuatro por cuatro, del cuatro por cuatro que es también deportivo y berlina familiar. Demasiada uniformidad de un lado y demasiada mixtura táctica de otra. El coche sigue siendo nuestro icono más complejo, pero las empresas, a despecho de cambiar la tapicería y otros detalles, parecen estar abocadas a un consumo sin glamour. Ocurre en el panorama de los coches el mismo fenómeno de mediocridad que se padece en el cine o en las artes, en los *best sellers* o en las prendas de vestir, pero hay algo más que merece la pena ser atendido aquí: los coches han sido sometidos a una



corrosiva censura debido a sus atentados contra la calidad de vida, y han sido acusados, también, de ser una de las primeras causas por las que perdemos la vida.

Fragilidad psíquica y automovilística

Aceleración, lenguaje, identidad: con el concepto de dispositivo, el último Foucault definía las concatenaciones maquínicas que pueden preparar exteriormente los itinerarios de formación lingüística, psíquica y relacional de los organismos conscientes en la época moderna. En su película *Elephant*, Gus Van Sant analiza ese mismo episodio desde otro punto de vista, más impalpable y por ello más turbador. ¿Qué ha sucedido y qué está sucediendo en las mentes de la generación que, a caballo del milenio, se está convirtiendo en adulta? ¿Qué significa y a dónde puede llevar su fragilidad psíquica, que se conjuga con un tremendo potencial tecnológico y destructivo? Un potencial ultra-tecnológico destructivo y la fragilidad psíquica son la mezcla que define a la primera generación video-electrónica, sobre todo en su versión americana.

Las dimensiones psicológicas son, en efecto, esenciales en la atracción por las nuevas tecnologías, ya que éstas reúnen el profundo movimiento de individualización de nuestra sociedad. Son el símbolo de la libertad y de la capacidad para organizar el tiempo y el espacio, un poco como lo fue el coche en los años treinta, y en cierta medida copian la oferta de satisfacción de éste. Tres palabras son esenciales para entender el éxito de las nuevas tecnologías: autonomía, organización y velocidad. Cada uno puede actuar sin intermediario cuando quiera, sin filtros ni jerarquías y, lo más importante, en tiempo real. Yo no espero, yo actúo y el resultado es inmediato. Esto da un sentimiento de libertad absoluta, incluso de poder, de lo cual da cuenta la expresión «navegar por la Red», como en su momento la daba el individuo al volante de su automóvil. Este tiempo real que hace tambalear las escalas habituales del tiempo y de la comunicación es probablemente esencial como factor de seducción.

El automóvil ya había logrado derruir la concepción tradicional del tiempo, obligando no sólo a sus usuarios a una intensa flexibilidad, a un nomadismo correspondiente a la desterritorialización del espacio (Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Antiedipo / Mil mesetas*), sino a jugar con mínimos fragmentos temporales en los que la experiencia vital está en suspenso (cuando se conduce) para reunificarlos en modelos frágiles y contingentes de vida social, modelos que constituyen las narrativas autocreadas por el *self reflexivo* (John Urry). Ahora, la prueba del tiempo se ha superado sin la dificultad de la presencia de otros.



Y podemos navegar también hasta el infinito con una movilidad extrema. A causa de su abundancia, los sistemas de información se parecen un poco a los supermercados: es «el gran banquete» de la información y de la comunicación. La abundancia se ofrece supuestamente a todos, sin jerarquías ni competencia, con la idea de que se trata de un espacio transparente. Comprendemos que esto se alimenta de dulces utopías. Su publicidad insiste en que es un mundo abierto accesible a todos y que, al final, da una oportunidad a cada uno, sea cual sea su itinerario profesional y sus títulos. Y es allí donde las nuevas tecnologías adquieren una dimensión social: representan en parte “una nueva oportunidad” para todos aquellos que han fracasado en la primera. Las nuevas tecnologías constituyen, como si se tratara de una figura de la emancipación individual e imitando de nuevo al automóvil, una “nueva frontera”. No es sólo la abundancia, la libertad o la ausencia de control lo que seduce, sino también esta idea de una autopromoción posible, de una autoformación sin profesor ni control. La Red (*net*), igual que antes la carretera (*road*) se convierte en la figura de la utopía, de una sociedad donde los sujetos son libres, susceptibles de emanciparse por ellos mismos. Todo esto no es y no era sino una pura promesa que se consume en sí misma y que corresponde a la era del capitalismo que valora la libertad individual.

Esta coerción del automóvil que genera la “estructura del autoespacio” (P. Freund, *The Ecology of the Automobile*) y que obliga a la gente a vivir en los entornos urbanos congestionados, atascados, insanos y amenazantes, es la consecuencia y la causa del encapsamiento de los habitantes urbanos en una cápsula encerrada, aislada del entorno, móvil y privatizada. Y esto último es también relevante si tratamos la cuestión del *automóvil*. En efecto, si comparamos la percepción de los usuarios sobre el transporte privado y

el transporte público, las características que colorean ambos no pueden ser más opuestas por más que en apariencia ambos medios sirvan funcionalmente para lo mismo, esto es, la movilidad. En un cuadro esquemático las oposiciones sistémicas se podrían resumir como sigue:

Transporte privado (automóvil)	Transporte público
Flexible	Inflexible / rígido
Continuo	Fragmentado
Infalible	Incierto
Seguro	Peligroso
Cómodo	Incómodo
Sincronizado	Desincronizado
Activo	Pasivo
Rápido	Lento
Libre	Supeditado

En efecto, para disfrutar de las múltiples socialidades dispersas de la vida familiar, laboral y de ocio, de los placeres del movimiento en definitiva, el automóvil es mucho más flexible en su uso que las rigideces de horario impuestas por los transportes públicos, lo cual explica el carácter fragmentado de estos últimos, pléuticos de agujeros estructurales: hay que utilizar varios, soportar tiempos de espera, someterse a trayectos preestablecidos, a velocidades fijas... La gente encuentra placer en viajar cuando quiere, utilizando las rutas que le vengan en gana, parando cuando lo desean, encontrando nuevos lugares, parando durante los momentos que consideran y moviéndose a su vez cuando lo creen oportuno. En definitiva, utilizando su automóvil, lo cual les dota de ese sentimiento de libertad, frente a la sujeción a los tiempos actividades y deseos de otros que supone el transporte público. No se trata sólo de rapidez de uso, sino de sincronía con sus expectativas, a la par que de comodidad y seguridad si entendemos por eso el sentimiento que embarga el control del medio: el conductor y los pasajeros se hallan insertos en una caja de acero y aislados casi por completo del entorno, ergonómicamente sentados, sin sufrir las inclemencias del tiempo, pueden elegir la temperatura ambiente, la música, película o actividades a realizar, máxime en los modelos actuales de “coches inteligentes” que programan por uno mismo el entorno de un viaje.

Hasta ahora, a falta de estudios puntuales y durante plazos razonablemente representativos, tenemos que conformarnos con especular acerca del significado que esos cambios tienen en las relaciones sociales contemporáneas. Hipotéticamente, la mediación de los automóviles tendría que modificar las formas de la vin-

culación de la gente con sus ciudades, pero no necesariamente en un sentido catastrófico, o alienante. El tiempo que dejamos de despilfarrar en el autobús o en el coche, podemos gastarlo en el parque, o en el cine. Pero eso exige que los parques sean transitables y la sala de cine resulte accesible. Los problemas de inseguridad y delincuencia que padecen muchas de las megalópolis contemporáneas, llevan a sus habitantes a circular por las calles solamente lo estrictamente necesario.

Uno de los elementos fundamentales que articulan esa hibridación maquina entre automóvil y conductor es sin lugar a dudas, como decíamos, la seguridad. El ansia de seguridad, concebida —egocéntrica— como deseo vehemente de poner fin a la neurosis de inseguridad, está condenada a perseguir perpetuamente a su propia sombra. Este ingente y tenaz esfuerzo destinado a eliminar la inseguridad (individual) provoca un proceso constante de redistribución forzada de los riesgos en la sociedad. Anthony Giddens (*Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*), por ejemplo considera que el intercambio y transferencia de riesgos no es un rasgo accidental en una economía capitalista. El capitalismo es impensable e inviable sin ellos, lo cual, en términos globales, sólo consigue, paradójicamente, aumentar la inseguridad (general).

A principios de los años ochenta del siglo pasado en Estados Unidos, con los pequeños coches japoneses medrando en el mercado, tanto la Administración pública como la empresa privada apoyaron públicamente los coches de mayor tamaño (*the American car*) por su mayor seguridad. Se decía, en publicaciones oficiales y se repetía en la publicidad de la General Motors, que un coche de dos toneladas es dos veces más seguro que un coche de una tonelada. Sin embargo, aunque es cierto que un impacto coche-coche es más seguro para los ocupantes del vehículo más pesado, el incremento de seguridad que gana el coche más pesado lo pierde el más ligero. De modo que ese crecimiento individual de seguridad sólo se obtiene a través de una redistribución del riesgo, donde los que pierden son los usuarios de automóviles más económicos (normalmente los más ligeros) y con menor poder adquisitivo. Es decir, los perdedores son nuevamente los más débiles. Y ello sin tener en cuenta factores psicológicos donde la mayor potencia, habitual en los automóviles más pesados y más costosos, tiende a producir una conducción más rápida y, por ello, una mayor inseguridad general.

Aprendizaje de lo deseable y educación vial

La constitución psíquica del “habitante del coche” se puede rastrear en aspectos tales como la educación



recibida. En efecto, el automóvil es, en los libros de texto, un elemento frecuente que se presenta como algo deseable. Y esto a una edad en la que el alumnao aún no puede conducir. Los textos contribuyen a una velada “educación vial” en la que se enseña a desear el automóvil. En el “Estudio del currículum oculto antiecológico de los libros de texto” realizado por Ecologistas en Acción encontramos numerosas referencias al transporte motorizado, no problematizadas y aparentemente neutrales, tanto en imágenes como en ejercicios, máxime si tenemos en cuenta que están dirigidos a una población no conductora por su edad:

“I want to drive the fastest car” p.17 Inglés 6º de Primaria Longman (*Quiero conducir el coche más rápido*)

“Mi hermana quiere un coche que tenga aire acondicionado” p.168 Lengua y Literatura 1º de Bachillerato Vicens Vives

En dichos textos se presentan problemas de funciones, derivadas, trayectorias, consumos de gasolina, medidas de velocidad, oraciones compuestas, etc. Desde el punto de vista de la sostenibilidad referirse a estos fenómenos sin problematizarlos es como hablar de las células del cáncer con el único objeto de realizar ejercicios de cambios de singular a plural. Por su parte, las grandes infraestructuras viarias son presentadas como signo inequívoco de progreso, riqueza y modernidad. Se oculta que las grandes infraestructuras arrasan territorios y ecosistemas y expulsan o separan a sus poblaciones. Sus costes van más allá del enorme endeudamiento económico y sus consiguientes exigencias políticas, alcanzan la extracción de materiales, el consumo de energía, el deterioro del

medio natural y las contaminaciones diversas derivadas de su construcción y uso. Se llega a presentar como compatible la defensa del medio ambiente y la construcción de grandes infraestructuras.

La riqueza –nunca puesta en entredicho como valor- se entiende fundamentalmente como nivel alto de renta monetaria y acceso al consumo. No existe un cuestionamiento del modelo de vida occidental ni de los que este considera indicadores del “vivir bien” (automóvil privado, electrodomésticos, teléfono...) En consecuencia la pobreza es la dificultad para acceder a los niveles y hábitos de consumo del mundo desarrollado. Rara vez parece reflexionarse en los manuales acerca de qué sean el bienestar y la calidad de vida. Lo usual es que asuman sin cuestionamiento que el crecimiento de la producción y el consumo significan bienestar.

“Entre los objetivos del sector público... está el crecimiento del PIB. Se trata de un objetivo necesario, aunque no suficiente para alcanzar otros objetivos económicos, como el bienestar y el desarrollo”. p.188 Economía 1º de Bachillerato Edebé

En la p.250 Historia Contemporánea de 1º de Bachillerato Santillana el bienestar se equipara con consumos como la TV, el automóvil y los *shopping centers*, y el proceso de urbanización con una sociedad próspera. Aparecen de forma insistente invitaciones al consumo (supertiendas, marcas de multinacionales y franquicias, turismo consumista...) sin considerar la larga cadena de externalidades no computadas, que tienen que ver con el proceso de obtención de materias primas, el costoso proceso de fabricación, la envergadura de las infraestructuras que exigen, los costes de su circulación o los residuos que ocasionan. No es fácil encontrar en los textos una relación entre el modelo de movilidad que ofrece el automóvil privado y las guerras por la apropiación de los yacimientos de combustible fósil.

“La música se ha convertido ya en un objeto cotidiano de consumo, como lo son una película, un refresco o un automóvil”. p.155 Música 6º de Primaria Alambra

“La red de transportes y comunicaciones es un elemento fundamental para el desarrollo económico de un país” p.116 Conocimiento del Medio 6º de Primaria Everest

Se omite que el transporte motorizado es el que ha permitido crear las distancias que aparentemente permite salvar. Sin el automóvil sería imposible el actual modelo de urbanismo, de producción y de con-



sumo basado en la distancia y la dispersión. Como se indicaba al principio, en la conurbación la prioridad al paso veloz del transporte motorizado tiene como consecuencia la expulsión de la población no motorizada (mayores, niños y niñas...) de muchos espacios públicos de encuentro. Sin embargo los textos no visibilizan esta pérdida que tanto afecta al uso del tiempo, al espacio de juego y a la autonomía de quienes los leen. Los libros de texto se inclinan una vez más por proponer salidas individuales y parciales, y ocultar propuestas estructurales.

Publicidad: erotización y potencia

Hay también modas en el coche mismo. La inconsciente negación de futuro representado en la carencia de un nuevo proyecto ha inducido a una recreación del pretérito: en las artes plásticas, desde luego, donde se ha conjugado el realismo con el expresionismo, el abstracto con el minimal, las transvanguardias con el pop o el kitsch, pero también en los juegos y las preferencias de la cultura o de la moda (suponiendo que sean dos cosas distintas). En ambas ha crecido el amor por lo pasado, lo ya usado. Las celebraciones, las conmemoraciones de muertes o de nacimientos, el auge de la novela histórica, el gusto por lo clásico y lo básico, los continuos *revivals*, el fervor por los museos, el renacer de las tradiciones y folclores, la restauración de edificios y monumentos, los diseños retrospectivos, la recuperación del ruralismo, el pedestrisimo y la peregrinación. Lo que ha sido más chic ha venido apuntalado por rescates y *remakes*. Ha crecido la venta de plumas estilográficas de modelos clásicos en plena era del ordenador y ha ascendido ostensiblemente la compra de puros desafiando a la batalla contra el tabaco. En cuanto a la mayor insignia del

progreso y del consumo, el coche, ha girado sus formas recientes hacia reputados modelos de otros tiempos. Ha vuelto el Beetle de los años cuarenta; ha regresado el Mini, que sigue con versiones tradicionales; han llegado el Audi TT o el BMW Z8 con rasgos retrospectivos en la carrocería o en el interior. La Ford, en Jaguar ha reproducido con su S-Type de 1999 las formas del famoso MK-II y el PT Chrysler Cruiser es recuerdo de los furgones americanos de reparto en los cincuenta. La publicidad también recupera lo retro, porque seduce y despierta interés.

Lo decía Marx: los objetos no se agotan en su valor de uso sino que tienen un valor simbólico. Los anuncios publicitarios son el manual de uso de ese valor simbólico, valga la paradoja. En los anuncios se nos dice cuál es el valor simbólico de los objetos y qué es lo que vamos a obtener si los consumimos o poseemos. El ser se confunde con el tener, y así, “tanto tienes tanto eres”. El coche, los zapatos, las posesiones, metonímicamente nos transfieren los valores que esos objetos encarnan y que la publicidad les atribuye.

La publicidad, por su parte, es la encargada de mitificar los productos, de revestirlos de cualidades que en realidad no les son intrínsecas. En esta función mitificadora, la publicidad se mueve en dos campos: el psicoanálisis y los reflejos condicionados. Por estas vías, busca sublimar los objetos y convertirlos en sustitutos de impulsos humanos, asociándolos con deseos o frustraciones de las personas, para moderar los primeros y compensar las segundas; de modo que despierta en el consumidor la necesidad de acceder a tal producto para satisfacer una aspiración o calmar la sensación de fracaso en algún aspecto de su vida. Es, por ejemplo, bien conocido el recurso a la erotización de las mercancías: y es que, ¿qué tiene que ver un coche con una exuberante mujer semidesnuda? Lo que logra tal asociación es dar la idea de que el vehículo se encuentra dotado de valores sexuales o que permitirá a su propietario recubrirse de ellos. Como explica John Urry (“Inhabiting the car”), esa jaula de hierro weberiana en que se ha convertido el coche, se hibrida con lo humano en términos de sexualización: la disciplina del cuerpo embutido en la máquina, hace que ésta sea una extensión simbiótica del cuerpo del conductor, generando nuevas subjetividades organizadas en torno al poder y a la movilidad. Desaparece la fragilidad del cuerpo gracias a ese revestimiento de acero, su piel se sublima con superficies pulidas y brillantes y sus cinco sentidos se ven sobredimensionados en una, la vista. En efecto, sonidos, sabores, temperaturas y olores se reducen a la mirada bidimensional ejercitada a través del parabrisas, de manera que el resto del entorno desaparece para acentuar la pura funcionalidad de la vista adaptada a una velocidad

que el cuerpo por sí mismo nunca conseguiría.

Paul Virilio, uno de los pensadores que con más holgura ha reflexionado acerca de las implicaciones de los nuevos medios, describía de esta manera -aún antes del auge de Internet- la estrecha relación entre velocidad y desarrollo urbano: “La velocidad salió de la ciudad, es decir, de la dominación del movimiento. La ciudad ha sido desde su origen una caja de velocidad. El pueblo, al contrario, es un laberinto, un lugar de sedentariedad relativa para el primer campesinado” (Paul Virilio, *Las revoluciones de la velocidad*).

Para Richard Sennett (*La cultura del nuevo capitalismo*) la pasión por el consumo en el capitalismo actual adopta dos formas: compromiso activo en la imaginación y estimulación mediante la potencia. Ambas inciden en el carácter no tanto pasivo como activo, del consumidor. Como explica, “cuando la gente se dedica a comprar cosas, parece *deseable* estimular la pasión que se autoconsume”, y eso en dos



sentidos: a través de las marcas y a través de la atribución de poder y potencialidad a las cosas que se van a comprar. En la actualidad, la fabricación de automóviles (y de casi cualquier otra cosa) despliega a escala mundial la “construcción de una plataforma” de bienes, la cual consta de un objeto básico al que se le imponen cambios superficiales (el dorado) con el propósito de convertirlo en producto de una marca determinada. El vendedor magnificará el valor de estas pequeñas diferencias de diseño rápido y fácil de instalar, de modo que lo que cuente sea la superficie: la marca tiene que impresionar al consumidor más que la cosa misma; por lo tanto, para los fabricantes de la plataforma, el problema consiste en hacer rentable la diferenciación. La empresa Volkswagen tiene que convencer a los consumidores de que las diferencias

entre un modesto Skoda y un Audi de altas prestaciones –que comparten un 90% de su ADN industrial– justifican la venta del último a un precio que multiplica en varias veces el del primero. ¿Cómo se consigue? A través de la imaginación de diferencias mediante la descontextualización. Así el Skoda se presenta como un objeto en sí mismo, como un coche por dentro y por fuera, con gran cantidad de información escrita que complementa la presentación. Por el contrario, el Audi se ofrece como una experiencia de conducir sensorial y descontextualizada, fijada en la marca más que en el objeto en sí. Y esto último es lo que hacen los anuncios que venden un automóvil mostrando el Sáhara y no al coche en sí. Lo que atrae al consumidor es su propia movilidad y su imaginación, lo que consume es una potencialidad que nunca utilizará íntegramente (coches veloces que avanzan a trompicones en medio de un atasco, o los cuatro por cuatro que la mayor parte de las veces se usan para moverse en la ciudad), pero que permita la identificación del comprador con la sobredimensionada capacidad introducida en las máquinas. Como indica Sennett, “el deseo se moviliza cuando la potencia se divorcia de la práctica”, esto es, “no limites lo que deseas a lo que puedas hacer”.

Muerte: el tributo al nuevo dios

La ONU celebró el tercer domingo de noviembre y con vocación de periodicidad anual el primer Día Mundial en Recuerdo de las Víctimas de Accidentes de Tráfico Viario, un problema que cada día causa la muerte de más de 3.000 personas en todo el mundo y heridas a otras 100.000. Según datos de la Organización Mundial de la Salud (OMS), cada año casi 1,2 millones de personas mueren y otros varios millones sufren heridas o discapacidad a consecuencia de accidentes de carretera, principalmente en zonas urbanas de países en desarrollo. En el Estado español se contabilizan doce muertos por accidentes de tráfico cada día, hasta hacer de ello según palabras oficiales, “un problema del gobierno pero, también, de toda la sociedad, un problema cultural”. En efecto, los últimos datos oficiales, correspondientes al mes de septiembre arrojan un total de 2.324 personas fallecidas en las carreteras españolas, frente a las 2.533 del mismo periodo del año anterior. Las autoridades relacionan este descenso con los efectos del nuevo carné por puntos. Según los mismos datos, por grupos de edad, el mayor número de fallecidos se sitúa entre los 25 y los 34 años, seguido del grupo de entre 35 y 44. En lo que se refiere al tipo de vehículo, en la inmensa mayoría de los casos los accidentes son turismos.

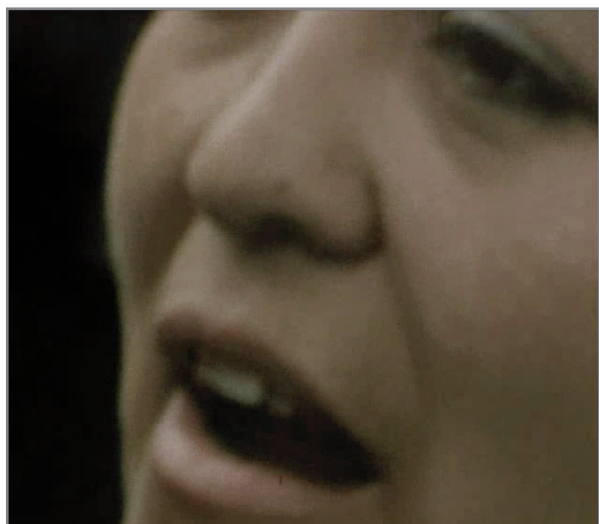
No obstante, la contaminación que genera el tráfico causa cinco veces más muertes que los accidentes, según concluye el informe 2006 que lleva por título “Tráfico: civilización o barbarie” del Observatorio del Riesgo que fue presentado recientemente en Barcelona, y que han promovido los colegios provinciales de ingenieros industriales e ingenieros técnicos industriales. Cada año, según datos de la Unión Europea recogidos por el estudio, mueren 225.000 personas en todo el continente por enfermedades respiratorias ocasionadas por los gases de motos, coches, camiones y aviones, cinco veces más que los fallecidos por accidente. De esas muertes, 15.000 corresponden a España. Los accidentes causan cada año unas 3.000 defunciones (3.329 el año pasado). Los óxidos de nitrógeno, que se producen en todas las combustiones (más con derivados del petróleo que con gas natural), se convierten en ácido nítrico, un componente que ataca el sistema respiratorio y puede precipitar la muerte de personas enfermas. En cuanto a las partículas en suspensión se generan en la combustión de los motores de gasoil. Las personas las inhalan, quedan retenidas en los pulmones y pueden originar cánceres y otras dolencias. Respecto al ozono se produce solo en verano –necesita radiación solar– y ataca las mucosas, especialmente de niños y ancianos.

El capítulo tercero del informe, «Ciudad y automóvil», firmado por el presidente de la Asociación para la Promoción del Transporte Público, el ingeniero industrial Pau Noy, asegura que es posible deducir que entre 3.000 y 4.000 de las muertes por contaminación en España se producen en Cataluña, sobre todo en el área metropolitana de Barcelona, el 90 por ciento, una cifra que también quintuplica las muertes por accidente en esta comunidad (641 en 2005). Las



ciudades del cinturón barcelonés son las que concentran mayor población, más tráfico rodado y más industria. “La distribución territorial de esta epidemia se correlaciona con los mapas de contaminación atmosférica”, sostiene el experto, que asegura que en la ciudad de Barcelona el 75 por ciento de las calles están expuestas a niveles contaminantes superiores a los máximos fijados por la Organización Mundial de la Salud. Este apartado hace referencia a los datos del Departamento de Medio Ambiente y Vivienda de la Generalitat que indican que en el área metropolitana barcelonesa los niveles de contaminación doblan los límites máximos establecidos por la Unión Europea.

El director del Observatorio del Riesgo ha subrayado que la situación, que ha calificado de “preocupante”, requiere de actuaciones a corto y largo plazo para intentar rebajar, como mínimo a la mitad, la contaminación atmosférica en las ciudades, y en espe-



cial en las grandes urbes. Para lograr este objetivo, ha comentado Curbet, las administraciones públicas deberían estimular “de verdad” el transporte público e instaurar medidas para pacificar el tráfico de vehículos privados en la ciudad y minimizar el efecto de los gases que emiten los coches. Esto supondría, por ejemplo, colocar filtros en los vehículos de motor diesel, establecer un peaje en el acceso a las zonas más centrales, reducir el límite máximo de velocidad en todo el municipio o impulsar la utilización de nuevos combustibles que contribuyan, además, a disminuir la actual “monodependencia” del petróleo. Curbet aseguró que “sorprende que las políticas actuales sobre tráfico solo contemplen la seguridad vial y se olviden de algo mucho más dañino como es la contaminación”. Además ha lamentado que, a pesar de los efectos dañinos que la contaminación atmosférica tiene en la salud, no haya todavía una conciencia generalizada sobre esta relación causa-efecto. “Estamos tan acostumbrados a que el único efecto perverso de la circulación son los siniestros en carretera, que resulta sorprendente descubrir que el número de muertos ocasionados por la contaminación sea superior al de víctimas de accidentes”.

Desde las jornadas convocadas en todo el mundo para el Día sin Coches hasta las restricciones permanentes en algunas ciudades contra su circulación, desde las cifras de contaminación en las urbes hasta las cifras de muerte en las carreteras, ¿supone esto que el coche atraviesa hoy una crisis de imagen moral? En absoluto. Da la sensación que esta nueva civilización que entroniza al Dios automóvil en nuestras vidas y ciudades, y que exige un fuerte tributo de sangre al nuevo Moloch de las carreteras, no tiene alternativas. ¿O sí?

INTER(w)EXPRESSS...

[seis (6) respuestas rápidas para seis (6) preguntas claves]

Cuestionario de la redacción

Juan Calvellido

[Kalvellido*]

1. ¿Cuáles son los límites de una obra de intervención artística crítica, concebida al margen del Mercado –dentro y fuera del ámbito periodístico–, y radicalmente enfrentada a éste? ¿Queda espacio real para ella, o nos damos por vencidos ya?

“El arte preocupado por cuestiones sociales y políticas cumple su función primordial: plantear preguntas a la caza de respuestas que iluminen la obligación moral que todos tenemos de no aceptar como el mejor de los mundos posibles el que hemos heredado de la historia”, escribe Francesc Torres. Kizás o precisamente por eso mismo, el estar al margen del Mercado me proporciona Libertad. No tengo límites. No puedo albergar la remota esperanza de ke la sociedad a la kual kritikó en sus pilares fundamentales, me adopte de un día para otro, me asigne un salario kon nómina y me anime a ke siga, trankilamente dibujando y por ende kritikándolos. Pero... de ahí, a rendirmeeee (¿?) Mi lema es NI UN PASO ATRÁS!... No sé ké espacio real existe, pero darnos por vencido, jamás.

2. ¿Hay, o habría, resquicios en los medios y los canales de difusión periodísticos y artísticos mercantilizados para una obra como la tuya, o resulta ilusorio siquiera plantearse tal posibilidad? ¿Qué piensas de casos como el de El Roto?

Por ahora, me suelo “infiltrar” muy bien entre los medios alternativos, algunos en papel, periódicos y

revistas como Diagonal, Mundo Obrero, El Viejo Topo; y en otros de Internet: Insurgente, Rebelión, Kaos, Larepublica.es... Estos *nuevos* resquicios en los medios alternativos de comunicación, totalmente opuestos a los medios oficiales de desinformación, han kontribuido a aumentar (al menos en mi kaso) la participación y la representación de ideas, dibujos, textos ke kedarían mudos en los sitios oficiales. Pienso ke aún está por inventarse el periódico de gran difusión ke kiera (y pague) obras mías.

A mí El Roto me enkanta. Lo admiro. Una vez komenté ke yo era “El Roto en kolorines”, por la admiración ke le tengo, y se me kritikó duramente, para ke se me bajaran los humos. Así ke mejor digo: “Cuando sea mayor kiero ser como el Roto, pero a kolor”.

3. Además de los “espacios democráticos” en los que colaboras, ¿qué otras vías y espacios quedan por explorar? O acaso estés ya explorando.

Al no depender de una mano ke me dé de komer, la kual no podría morder (o no debería). Tengo total libertad para probar todos los estilos, todos los medios, todos los espacios, todas las vías y por supuesto seguir explorando. Así, mancho lienzos, eskribo kositas (www.kalvellido.net), ilustró libros de poesía... Me keda klavada la espinita de ilustrar kuentos infantiles, pero todo se andaré. *Kedan, por* otra parte, zonas inmensas de arte, de crítica, de Internet *por explorar y konkistar* en los próximos años, ke pueden kontribuir al resurgir del grito dirigido de (y

* Además de en las publicaciones que cita en la entrevista, Kalvellido ha publicado dos libros gráficos: *Salud y ni un paso atrás!*, en Tiempo de Cerezas Ediciones: (<http://www.tiempodecerezas.com/fichas/salud.htm>). Y *Pazlestina*, en El Viejo Topo (http://www.elviejotopo.com/web/libros_detalle.php?idLibro=233). Además, un enlace recomendable es: http://www.enredandopalabras.es/swf/Dibujando_la_memoria.htm. Y más trabajos en: <http://www.flickr.com/photos/arctarus/> y www.kalvellido.net



para) una clase obrera ke ahora parece abotargada y muda... Tanto *fúrgol* no podía akabar bien! Ja, ja, ja... Aún *kedan por* ser deskubiertas nuevas téknikas, nuevas ideas más eficientes. Al menos, eso espero. Si todo está ya inventado... Apaga y vámonos!

4. ¿Colaboras con otros artistas gráficos, individual o colectivamente; o tu labor se asemeja más a la de los “francotiradores” de la Red?

Uno de los especialistas más temidos en los kombates tradicionales ha sido siempre el frankotirador. Desde su eskondite puede reducir a un pelotón entero sin apenas gastar balas ni sufrir daños. Soy un frankotirador y, komo tal, un solitario autodidakta. No me niego ni a kolaborar kon grupos, ni kon kolektivos ni mucho menos kon otros artistas, antes todo lo kontrario. Komo dijo mi “keridísimo” amigo Ánsar: *Me apunto a un bombardeo!*... Pero la verdadera lucha, la mía, es diaria, solitaria y rutinaria. Lucho kontra mí todos los días. De ésa lucha interior surgen los kolores, las frases, los dibujos ke se konvertirán en arma más tarde. Y desde mi pekeño balkón akristalado konvertido en

pekeño estudio-kueva-base, disparo sin prejuicio alguno a todo el ke se me pone delante. Kon un ordeñador ya viejo y pokos konocimientos del *Photochop* (en serio), mi disparo es certero sobre los pilares de ésta sociedad... Ni Dios, ni patria, ni amo, ni rey!

5. Por cierto, ¿es Internet una posible alternativa “democrática” al control mercantil de la actividad periodística y la producción artística?

Para mí, actualmente, yo diría ke la únika! Mis dibujos son demasiado kriticos para una gran mayoría ke no están de akuerdo kon lo ke digo. Son demasiado políticos para otra gran mayoría ke pasan del tema (tenía ke haberme hecho especialista en humor futbolístico, y lo mismo me había fichao alguno de estos periódikos ke se venden tan bien). Demasiado karos para editar en libros, según afirman la mayoría de los editores.

Así ke, ke me keda? Internet. Lo ke pasa es ke para mí Internet es una gran farsa. Si, no ves? Ya estoy mordiendo la mano ke me da publicidad, je, je, si es ke no tengo remedio.



- El cambio
fue para peor
o en el mejor
de los casos,
para nada.

El kaso, al menos, el mío, es ke te eskriben diariamente un mogollón de gentes ke no konoces. Te kritikan sin saber ni la mitad de lo ke has hecho o al kontrario. Pero eso, por mucha relación o konfianza ke llegues a koger kon estas personas, no las konoces!

No kiero eksklusividad pero también es cierto ke por Internet las imágenes vuelan de una página a otra sin ke ni sikiera rekonozkan su autoría. Así, kada dos por tres enkuentro un dibujo mío en los sitios más dispares! Desde un kongreso de medicina a una página en kontra de Kuba (¿¿??) Por supuesto todos pillados “por the face”. Kién va a pagar por algo ke lo puedes sakar trankílamemente de la Red? Kómo vas a pretender kobrar un kartel para kualquier evento si pueden kolo-kar trankílamemente un dibujo “sustraido” de la Red? Por otro lado, el acceso a Internet en España no es asekible para mucha gentes, tenemos el ADSL más karo y lento de Europa, no es accesible ni universal porke 4.000.000 de ciudadanos no pueden acceder a la banda ancha. Hay países ke ni lo konocen. Si te limitas a ke tu trabajo sólo se vea por Internet, komo es mi situación aktualmente, kién te konoce verdaderamente? Kién te lee? A mí, esto me cierra muchas puertas. Además, yo dibujo para el débil, para el

pobre, para el ke sufre injusticias, para el ke pasa hambre...ke justo es el ke karece de ordenador. Me entiendes lo ke kiero decir? Y espera, si te kedas sin conexión es komo ser invisible...Te das cuenta ké farsa? Mientras tienes komunikación por la Red, eres “alguien”, si se te rompe el router y ya no eres nadie, nada. No estás konektado, luego no existes. Pero komo te decía al principio... Ké hago, si no?

6. El acceso a “fondos públicos”, ¿está abierto o vetado a actividades como la tuya? Y, si lo-grases acceder a ellos, ¿ampliarían o coartarían, esas subvenciones, tu libertad de creación?

Me hacen gracia los ke me preguntan, así muy serios, si dibujaría para periódikos komo La Razón o el ABC... Poniendo el ejemplo komo “de extremo insos-pechable”. Siempre he dicho ke prefiero pregonar en un lugar donde todo el mundo esté en kontra mía y konvencer, ke seguir pregonando en lugares donde todo el mundo da por hecho lo ke vas a decir o defender. Por otro lado, está la siempre komplikada situación del artista ke además es persona, ser vivo, ke kome y tiene sus necesidades, e inkluso algunos lokos



(komo yo) son padres, de kreaturas ke tienen la fea kostumbre de kerer komer hasta kuarto veces al día, y encima exigir ropa nueva kada dos por tres... He estado 18 años kurrando...p-u-d-r-i-é-n-d-o-m-e...en una multinacional de mierda para poder sobrevivir y dibujando por las noches para poder vivir. No kreo ke trabajar para un periódico de derechas (alguno no lo es?) fuese más askeroso ke lo ke he hecho éstos últimos 18 años, no? Por otro lado, y respondiendo a la pregunta ke yo me planteaba y a la ke tu me haces... Si me dejan dibujar lo ke yo kiero, kon mis kolores, kon mis K's, kon mi crítica... O sea, dejarme hacer todo lo ke hago y komo lo hago, y enciman me pagan... por ké no iba a kurrar ahí? Otra kosa sería ke me anularan tal komo y lo ke soy, en kuyo kaso me lo plantearía (si no les gustan mis principios, tengo otros!... Je, je, je). Pero komo ya te he komentado no kreo ke me *usaran* más inútilmente ke en el puto Burger King. Y, al menos, en un periódico dibujaría, ke "es lo mío", haría dibujos no haría hamburguesas. Todos los pintores famosos han tenido mecenas (sub-

venciones) y todos han hecho lo ke han kerido o han podido, pero pudiendo vivir de esto podría seguir dibujando en otros sitios mis mismas kosas y kritikando desde las entrañas de la Bestia... Oye, me gusta la idea, dónde hay ke firmar? Je, je, je... A mí no me koartaría, si es la respuesta ke kerías oír. Todo lo contrario, la seguridad en mi mismo, ke me daría el hecho de saber ke puedo vivir de mis dibujos, me abriría un amplio abaniko de posibilidades!... Y estoy seguro ke sabría aprovecharlas. Son muchos años ya de penurias, komo para no darme cuenta. Y, por último, y zanjando el tema y la *entrebestia* ke está empezando a ser muy pesada y narcisista. Se supone ke en el supuesto de ke si algún periódico de éstos, en un suponer remoto y lejano, se interesara por mí, lo haría porke me *konocerían* de algo, luego sabrían de mi trabajo, lo ke hago y cómo lo hago.

Luego si me ficharan u fichasen, para ké kambiarme, no? Pero *trankil@s*, no kaerá esa breva!... Ké bonito es fantasear!

elementos de producción crítica
cómic

Sutura

Miguel Ángel Sánchez García



elementos de producción crítica
un poema (entre tanto ruido)

por la senda de los poetas en Lavapiés
Mauricio Vidales

llego desde la casa de los poetas
la casa del Amor
del recinto alado
donde jamás podrán encerrar el grito
que germina en los seres que alimentan
la vigilia de pájaros
hinchidos de memoria
de miel y labores creativas
en la trocha de los muertos
riegan con su canto las tumbas de los olvidados
mientras despiertan a los vivos
siembran sin arados
con alma corazón y vino el tiempo de los abrazos
ellos hacen olvidar el frío de la cercana calle
azote de la indignancia
y arrojan frente al rostro de la indiferencia social
un manto cálido para cobijar los huesos y la mirada
de los que rumian sus sueños
en el gris asfalto que cambiaron por verdes praderas
ellos no saben del desdén
del voltear la cara ante la ignominia
ellos sólo saben obedecer al hondo desgarró
que los cerca para acrecentar su lucha
ellos están allí prestos al abrazo
son el sosiego del guerrero y el lecho de la esperanza

he venido recordando sus cantos hasta mi dormitorio
desde la casa de los poetas en Lavapiés
y mis manos, mis pies y mi corazón
no necesitan ahora lavatorios
llego limpio desde sus brazos y sus ojos

Madrid, 11 de noviembre de 2008

elementos de producción crítica
narración breve

Micro(r)relatos Carlos Rey

Suicidio contagioso

Una persona A se asoma a la ventana de un cuarto piso, contempla el suelo limpio como una invitación y, simplemente, se tira. Una persona B, desde la misma ventana, al ver la buena idea de A, decide imitarlo. La persona C, no resiste la envidia que le produce la felicidad de los dos cadáveres y también vuela a hacerles compañía. D hará lo mismo, igual que E, e igual que todos hasta llegar a Z. Para ese momento el montón de los suicidas se eleva hasta el primer piso. Como la ventana, es una ventana muy bonita, no para de venir más gente a acodarse para mirar afuera, y todos van cayendo como hojas en



otoño para sumarse a una creciente pirámide que sube hasta el segundo piso, luego hasta el tercero, y luego hasta el cuarto. Como es lógico, ya hace tiempo que nadie muere de la caída, pero los de arriba aplastan a los de abajo, lo que, a la larga, produce el mismo efecto de espachurramiento. La diferencia es que ahora, para tirarse, hay que trepar por una ladera de cuerpos, trepar hacia una cúspide en movimiento que, vista desde la ventana, empieza a perderse en lo alto y sube directa hacia el cielo.

La casa bajo el árbol

Uno está sentado en el jardín, se aburre, retira el periódico o se le resbala lo suficiente y de pronto ve el árbol de otra forma, a la luz de la media tarde las ramas proyectan una sombra larga. Entonces piensa uno que si el árbol se le cae encima, la casa desaparecerá. Borrada de un solo golpe. Se lo dice al otro en voz alta, no hay respuesta, y con el comentario la cosa se queda ahí.

Pero después de eso los dos hemos empezado a fijarnos y cuanto más lo hemos pensado más clara hemos ido teniendo la escena trágica de la casa hecha escombros. Ahora vemos sin esfuerzo la casa ya demolida, quizá en invierno, con la primera nevada. Eso si no es antes. Uno atiende un poco y es como si escuchara un estruendo en la

noche, un quejido de madera rota y destruyéndolo todo, el tejado primero, el techo y el resto después, hasta el sótano con el garaje y la bodega. El bombazo acabaría con la casa sin darnos tiempo ni a salir de las camas. Nos despertaríamos y nada más, salvo decir ay Dios.

Nos hemos asustado, así que mañana terminamos con la amenaza. No hay tiempo que perder. Nos anticiparemos a la catástrofe y talaremos el árbol. Eso se llama prevenir, atacar porque hay que defenderse, y hacerlo ya, mientras todavía podemos. Basta con ver las noticias para darse cuenta de los peligros. Y cada vez hay más peligros. Si hoy cayó uno acá, mañana serán dos. No hay que distraerse, a la mínima tormenta ya muere alguien. Siempre pasa, y los árboles tienen a veces toda la culpa. Un golpe de viento y vuela una rama directa hacia la cabeza de un incauto. Eso parece poco probable, o lo que uno quiera, pero después vienen las fotos con los bomberos, las fotos y los bomberos cuando no hay remedio. Entonces nos sorprendemos, naturalmente, aunque la sorpresa no salve a nadie. No. Quizá lo raro sea más bien que ocurran tan pocas cosas y que el árbol aún se sostenga, dándonos tiempo a adelantarnos. No sé por qué lo hemos dejado hasta ahora, hasta este momento de desplome inminente, en que casi ya lo siento venir-se abajo, levantado hacia el cielo para desplomarse con más fuerza.

Mañana nos quedaremos sin árbol y protegidos. Los hombres llegan a primera hora. Empezarán por arriba para ir avanzando hacia la tierra. Lo serrarán todo en pedazos pequeños. Cortan un trozo, lo atan y lo deslizan hasta abajo, sin tirarlo. Por eso es que necesitan una grúa y cuerdas. Así se evitan percances. Después de las ramas, también el tronco se convertirá al final en una pila de leña. Quedará un tocón a ras de suelo, poco más alto que el césped. Si no fuera por ese rastro, la infinidad de los círculos concéntricos, uno por año, no se sabría que ahí estaba el roble, y que era enorme.

A partir de mañana no habrá más murmullo de hojas, ni sombras por el jardín, por la casa. Tendremos el aire vacío sobre la cabeza, el cielo bien visible cuando caiga el periódico de uno sentado fuera, la casa sobreviviendo a esos trescientos años de roble, es



un decir. La leña servirá para la chimenea del salón. Sólo falta que llegue el invierno para encenderla y crear la escena íntima con la pareja, la nieve, el fuego. No hay nada como acurrucarse en el sofá delante de un buen fuego. Se hará de noche, estaremos a salvo y cuando nieve lo bastante veremos caer los árboles de los vecinos. De los vecinos que se descuidan. Mañana saldrán de casa, molestos por el ruido de las sierras. Mirarán diciéndose que a dónde vamos a parar, pero después vendrá la tormenta, la nieve. Entonces les tendremos lástima.

elementos de producción crítica

[carpeta]

IMPOSTURAS CONTRA LOS IMPOSTORES

La poesía de la impostura Violeta C. Rangel y Manuel Moya, por Francis Vaz

POEMAS, por Violeta C Rangel

Umar Abass; el cuerpo sin sombra del exilio. El Sueño De Dakhla, de Manuel Moya/Umar Abass,
por Rafael Suárez Plácido

Leche de camello, de Eladio Orta

Un relato impostado. ***El desertor***, por Francis Vaz y Augusto Alejandro (Tico)

Imposturas contra los impostores

Para imposturas las nuestras, antes de que nos roben la voz, la impostamos nosotros para cantar las cuarenta... Que vivimos una farsa, en un gran teatro es tema antiguo y sabido: El Gran Teatro del Mundo, la Realidad como Espectáculo, etc.; pero, a veces, es bueno decirlo, repetirlo, decírnoslo y repetírnoslo, levantar la voz y señalar, señalarnos, las imposturas, en cuanto seguros impostores potenciales, para prevenirnos y vacunarnos contra la pandemia de la mentira (si fuese aún posible); es lo que vienen a decirnos Manuel Moya / Violeta C. Rangel / Umar Abbas; Eladio Orta / Amin Gaver; o Francis Vaz / Augusto Alejandro “Tico”.

¡Pasen y vean!...

LA POESÍA DE LA IMPOSTURA VIOLETA C. RANGEL Y MANUEL MOYA

Por Francis Vaz

“Pienso que cada cosa tiene su nombre y que cualquier palabra de nuestro rico y amplio idioma tiene cabida en un poema, incluso las de jergas coloquiales que aún no han sido aceptadas por la Real Academia. Y que si usamos las palabras dentro del contexto léxico y semántico, y no de forma aleatoria, omitiendo efectos epatantes, y si nos olvidamos de absurdas referencias nostálgicas sin sentido, si asumimos el lenguaje artístico como instrumento ético de primera magnitud cuyo uso práctico y personal implique un compromiso moral, si obviamos simbolismos oscuros y estéticas de belleza hueca, alejándonos de eufemismos y metáforas de significados vacíos o, peor aún, engañosos o manipuladores, encaminándonos hacia un lenguaje claro, conciso y sin estridencias, sin autocensura, resignación ni conformismo ante un modelo social que se nos vende, se nos publicita como el mejor de los mejores y, evidentemente, no lo es. Si aceptamos la responsabilidad humilde de barrer la disfrazada cochambre y sus mercaderías, hablándole directamente y sin inhibiciones al lector, desnudándole, mostrándole, incluso duramente, todo aquello que sobrelleva bajo la máscara “¿ignorada?”, entonces la poesía adquirirá necesariamente sustantividad”.

Estas palabras que incluí en la conferencia que sobre “Poesía y conciencia” di en el segundo encuentro de Voces del Extremo en la Fundación Juan Ramón Jiménez, allá por el dos mil, me vienen al pelo para abrir este humilde ensayo sobre la obra de la que, a mi parecer, es una de las poetas cumbre de la contemporaneidad española. Porque desde mi punto de vista ella sigue dichas directrices en su obra, es más su radicalización va mucho más allá, en cuanto al tratamiento de las voces y de la realidad. Sin embargo, no ocurre lo mismo, hoy en día, con la mayoría de poetas que se auto/nominan “poetas de la conciencia”, muchos de los cuales confunden la realidad con su propia realidad, que nos cuentan llenas de quejas insulsas muchas veces, regocijándose en un patético “yomimeconmigo” banal y vanidoso, y, otras veces, con el grito airado de la provocación envuelto en palabras soeces o escatológicas sin sentido alguno dentro del contexto semántico del poema. Otros, en cambio, se embriagan en un halo de modernidad con continuas referencias al universo musical jazzístico o al rockandrollero de los setenta (que queda más chic que, desde luego, el torturante reageton), el cómic, las Harley Davidson o el Meari, las drogas, el sexo, etc.; o alborozan su pena penita pena con continuas referencias sentimentaloides a hechos históricos y fraticidas como la guerra civil y otras guerras, y que, aun-



que no les falte razón en la denuncia sobre las injusticias, suena a fñjense en lo que hicieron aquellos bárbaros y nunca a un nosotros también somos culpables, es decir, que los seres humanos inocentes que llevamos la dignidad por bandera hemos de combatir la lacra social de los malos. Un puto y breve ejercicio de expiación que nos limpie toda mancha de culpabilidad y a disfrutar de la vida, que son dos días y el puchero subvencionado no nos va durar eternamente. Sí, hablemos claro. Aunque existen salvedades admirables como Enrique Falcón, Eladio Orta, Isabel Pérez Montalbán y otros. Y, desde luego, Violeta C. Rángel.

Aunque Violeta, como ya dije, va más allá, va tanto más allá, que ya no la incluiría dentro de la poesía de la conciencia, sino que la incluiría dentro de lo que yo llamo “poesía de la impostura”, donde también incluiría obras

y poetas como *Leche de camello* de Eladio Orta, *Paddy*, de Pablo García Casado, o mi propio intento, en “Antología de Drink River”.

Violeta le da la gran vuelta de tuerca a la poesía española en cuanto al tratamiento de las voces, cuando la tercera persona se confunde con la primera o viceversa y la pregunta continua al lector o al referente imaginario, hace que ante la segunda persona o lector se desvelen dudas y certezas que asaltan y conmueven.

¿Joderte? ¿Para qué? Eres ya un muerto,
una piltrafa y tú lo sabes. ¿Si quiero más?
No, no quiero más, estoy cascada.
Hablabas de la muerte
de los dos, pero cariño, yo estoy viva,
podrida pero viva
el muerto lo eres tú
y así le sirvas de papeo
a sus caniches.

A Manuel Moya se le ha criticado tachándole de impostor al interpretar a su personaje. Se le ha criticado desde el corazón mismo de muchas barricadas poéticas. Pero yo, cuanto más se le pueda llamar impostor, más reivindicaré la poesía de la impostura que él representa, porque es una postura firme ante la vida y no una pose. Estoy harto de escuchar a señoritos burgueses o aspirantes a serlo, recitando sus versos con voz melosa y posturita adecuada al personaje que interpretan diciéndonos que son ellos mismos, hablándonos siempre de una sociedad injusta (y ellos en el centro de la misma, claro está, como seres importantes e imprescindibles), cuando la verdad es que nos narran la visión que tienen de la realidad desde el trono en el que están sentados: trono subvencionado, a menudo; pues, si el dinero público ha de ser para el que pasa hambre, lo normal es que vaya a aquellos “que hablamos de los que pasan hambre”. Y el caso es que, compañeros poetas, no somos tan importantes, y buscar tan denodadamente la eternidad de nuestros nombres es contradictorio con el cambio social que decimos promover, cambio que jamás se llevará a cabo, si no dejamos de hablar con el típico sentimentalismo paternal que impone nuestro yo poético sobre los desheredados, y, si no dejamos de lado ese victimismo facundo y falaz, al que es tan proclive el poeta de la conciencia, cuyo objetivo no puede ser otro que conmover el aforo, para entonar todos juntos un *mea culpa* frente a un madero del que huiría avergonzado cualquier Cristo. Todo esto, quizás, no falsee la realidad, pero sí la teatraliza, y aunque Calderón no estuviese errado, nosotros no reivindicamos el teatro, sino una realidad plena y latente de vida, ¿verdad?

Manolo o Violeta C., Moya o Rángel, llevan estos postulados hasta sus últimas consecuencias. Manolo Moya reniega de su propia voz y se la deja a otro (en este caso, otra), alguien que lucha como puede por sobrevivir, que sabe que para conseguirlo hay que abanderar buenos y humanitarios designios, pero, otras veces, abanderar la canallada y la traición.



POR éstas,
 si ganamos algo en esta historia
 JURO
 donar el 10 %
 a una causa humanitaria,
 que diga el tribunal
 a dónde se manda ese parné,
 a que niño deguazado
 pagarle la mortaja.

Porque el ser humano es todo a la vez. Y por ello reniega de su voz y se la entrega a Violeta C. Rángel. No es Manolo quién nos habla en “La posesión del humo” ni en “Cosecha roja” (“Paranada” y “Four Roses” están incluidas en ésta última). Es Violeta quién nos narra una vida de conflictos entre los que ha de enfrentarse a la vida con pasión y valentía, con dignidad moral frente a las pérdidas y a la lucha cruel por la supervivencia, con el dolor justito que se puede permitir ante las miradas hipócritas e inquisitoriales que la observan. Moya no nos cuenta la vida de penurias y de calamidades de la valiente puta sidosa que él observa desde su ventana mental. Entrega su voz a la garganta rebelde de Rángel para que ella nos grite en plena cara los múltiples nombres de la mierda que nos enmascara. Por todo ello, imposturas como estas, que vengan a miles, pues pueden lograr que despertemos de la pose que nos mantiene dormidos. No nos engañemos, Violeta C. Rángel existe porque es más real que muchos de nosotros.

En la “poesía de la impostura” no basta con dejar de ser uno mismo, hay que llevar a cabo el ejercicio de convertirse en ese personaje ajeno a nosotros mismos, hay que ponerse en el lugar, en el tiempo y en la circunstancias del otro, y para conseguirlo es necesario hacerse muchas preguntas. Si, en el caso de Violeta, se trata de una prostituta, que lleva años arrastrando el cuerpo por los arrabales marginales de la ciudad, una prostituta que hubo de vender su cuerpo desde jovencita para sobrevivir, si la única academia en la que pudo permitir estudiar fue en la academia de la vida, no va a utilizar un lenguaje académico. Es por ello por lo que Moya cambia el lenguaje que venía utilizando hasta entonces en los poemarios publicados bajo su nombre (“La noche extranjera”, “Las horas expropiadas”, “Las islas sumergidas” y “Salario”) y nos vierte un lenguaje descarnado y lleno de expresiones callejeras, usando muchos términos no aceptados por los académicos de la lengua y no tenidos como de “buen uso” poético, en muchos casos, pero que otorgan credibilidad y realidad a Violeta.

No sé qué pensar a veces de la vida,
 y si no, mira la perra del Juncal
 con su chapero. Después de que el gachó
 le partiera la cabeza

(quince días de hospital, que tiene guasa)
 se presenta en plan chusquero
 con Abdul, el *Marroquino*.
 Le pide un trompo por quitárselo allí mismo
 delante del maromo y se pone a darle caña
 como un loco.
 Te viene, maricón,
 o dejo que el Abdul te rompa el alma.
 Oye, cari, es lo que hay, ya está bien,
 a mí no me vengas con historias o pamplinas,
 si te mola, bien y si no... puerta.

Y me encuentro en rellano a *La Juncal*,
 jipando como un crío,



temblando y dando gracias a la Virgen
por traerle de vuelta a su maromo.
Deberías no pensar me digo a veces.
Hay días que parecen
emperrados en cruzarnos el careto.

Según Pablo García Casado: “Decía John Gardner a sus alumnos de talleres de escritura que no perdieran el tiempo en cuestiones accesorias como el fondo o la forma. La pregunta no estaba en qué o en cómo sino desde dónde. El dominio del punto de vista, de la perspectiva desde donde los personajes hablen, el lugar, el tiempo, son asuntos de vital importancia para un mundo anglosajón donde no causa urticaria el hecho de que a escribir también se aprende. Porque en nuestros país no son pocos los que aún defienden la poesía como una dimensión más de su propio yo, asunto éste que llevado al extremo provoca más de un patético espectáculo que ensucia a todos los escritores por extensión” [<http://hedatuz.euskomedia.org/3794/1/20017021.pdf>]

Manolo Moya no sólo cambia su lenguaje, inventa una personalidad adecuada a Violeta a través de la observación de personajes reales que se mueven en el mismo contexto de ésta. De ahí que consiga emocionarnos su discurso desesperado, rabioso y provocador en los labios de una Violeta que ya viene de vuelta de todo, y que por muchos palos que haya tenido que soportar aún sobrevive, Sí, sobrevive y nos lo grita mirándonos a los ojos. Sin pudor nos dice que es parte de nosotros, que aquí está y no tenemos más remedio que soportarla.

IBAS lista si pensabas
que esos troncos te irían a decir,
dales cari, ahí, ahí,
cómeles los hígados,
chútate sus huevos,
párteles las piernas.

Ellos, querida,
hasta en la cama
nos prefieren muertas.

Sé que es difícil el ejercicio de ponerse en el lugar y en el tiempo del otro, pero el hecho de hacerlo, si no nos convierte en mejores poetas, sí nos lleva a ser mejores seres humanos, nos lleva a la exploración de nosotros mismos, a descubrir experiencias y pensamientos internos que considerábamos ajenos, a comprender mejor el mundo que nos rodea y del que formamos parte. Ya está bien de tanto “yoísmo” en la poesía española; es necesario caminar hacia la disolución de yo. Al igual que Coetze, pienso que no somos ni importantes ni imprescindibles. Y creo firmemente que hallaremos más verdad en el discurso de aquellos que nada tienen que perder, que en el de aspirantes a señoritos de la cultura, porque ellos siempre tienen que guardar las formas, ser siempre políticamente correctos, y aunque se nos muestren enmascarados de lo contrario, están obligados a no provocar la mano que los alimenta. Y Violeta C. Rángel nos ha mostrado el camino, nos ha abierto la cancela que mantenía encerrada nuestra verdadera libertad de expresión. Y no importa que esto se lleve a cabo desde la invención de un personaje, pues este personaje forma parte de nuestras ciudades, de nuestra sociedad, de nuestra propia vida, y, por tanto, forma parte de nosotros mismos. Violeta existe, es real y vive entre nosotros.

Violeta C. Rangel

Violeta C. Rangel nació en Sevilla en abril de 1968, pero la mayor parte de su vida transcurre en el Born barcelonés. Hacia finales de 1992 fue recluida en el hospital A. Gosier de Marsella, del que escapó un año más tarde y, salvo una breve estancia en Barcelona, ha recorrido los dispensarios sociales de media España. Actualmente vive en Sevilla.

Su obra poética conocida se reduce a poco más de un centenar de poemas de brevísima extensión. Al margen de *La posesión del humo* (Ed. Hiperión, Madrid, 1997), ha publicado *Cosecha roja* (Ed. Baile del Sol, Tenerife, 2007), que recoge diversos cuadernillos anteriores. Ha sido incluida en numerosas antologías de poesía española contemporánea y traducida a diversas lenguas como el portugués, el inglés, el italiano, el francés, el alemán o el euskara. Es autora también de una novela que permanece inédita.

Su poesía, con frecuencia desgarradora y sujeta a un fuerte estado de acidez, no siempre comprendida, tal vez demasiado fácilmente catalogada, huye de etiquetas, y trata de indagar con un lenguaje erizado y beligerante en las zonas peor iluminadas de nuestra realidad, siempre desde una postura inequívocamente desafiante y nada autocomplaciente. Una voz distinta, una voz distante.

VIOLETA. Violeta la del Born,
oficio sus labores,
carrer de Regomir, antes Comerç, antes Aldana
(así hasta doce), antecedentes tiene,
estado civil charnega (aunque no es cierto
y puedo hasta probarlo), valor tres mil,
pensión aparte.

CAL VIVA

Nadie repara un corazón,
nadie devuelve una memoria ni un castigo,
la casa de tu padre no está en venta
y en tus entrañas nace un árbol viejo.



HOLLY, LA DE LAS HORAS NEGRAS

Hoy, querido, me rozan los tacones
y la luz se va en lo mejor del polvo.
La lluvia muerde un corazón.
Mi coño admite tus tarjetas.

SUPÓN por un momento que tu vieja por cien pavos
se lo hace en los camiones con cualquiera,
que la bofia por dos gramos te manda pal talego,
que el cabrón de tu vecino le ha metido
por dos veces fuego a tu garito,
y ese menda te ha dejado un marrón en las entrañas,

que estás viva,

tan completamente viva, que qué importa
ponerles por delante el pastelito envenenado
que guardas en los muslos,
mar adentro.

¿**QUÉ** les hago?
me flipan los vecinos: mato a sus perros,
ardo en sus pensiones y pago los recibos
de la luz y del descaro.

¿Qué les da?
Eran fiambres cuando vine:
muchos pasaron por aquí,
llegué a sus huesos. Les dejé,
¿quién se arrepiente?
la rosa negra y el reloj, este reloj:

por cien francos de placer,
mon cher, nadie da más.
Déjalos ir, tú déjalos:
ya estaban muertos.

POÉTICA

No, no es esta una poesía
sino la mala vida, ijoder!,
esa costumbre de no llegar
hasta el final de nada

NO he perdido el tiempo
y aunque haya dejado la vida
en el peor de los muelles,
de algunas noches guardo
la impaciencia de un cuerpo,
la sagrada compañía de un amigo.

HOY parece usado el mar,
como la estampa
que guardo en el bolsillo,
usados esos buques que la bruma
vuelve muebles, ramas, cuerdas.

Mientras las barandas brillen
y los niños corran por sus tablas,
todo será bueno. Pero es mejor acostumbrarse
cuanto antes al vicio de la herrumbre,
a las jeringas, al vaivén del oleaje,
hasta ver aparecer al barrenero
y el mar recobre entonces
lo que es suyo.

DÍA DEL LIBRO

¡Maldita sea, acaba ya! ¡Muévete, vamos!
Enciendo un cigarrillo,
me acerco a la ventana.
¿Oye tía, no tendrás
una papela, algo de goma?
En la calle la cosa está animada:
el mismo frío, el mismo personal
buscándose los cuartos,
unos maderos tronchados con un paisa
al que obligan, pipa en ristre,
a tirarse a la farola.
La pava de la tele
tranquiliza. Libros, rosas,
la importancia de cervantes
(este año se lo han dado a una cubana),
el rey sonriendo, como siempre,
a la parroquia...
Un charnego se acerca a preguntar
por el pescado
y la Palmira, con el cuento,
se lo sube a la pensión. Escucho aplausos.
Noches como esta te abren el estómago.

IN MEMORIAM M. R.

¿Joderte? ¿Para qué? Eres ya un muerto,
una piltrafa y tú lo sabes. ¿Si quiero más?
No, no quiero más, estoy cascada.
Hablabas de la muerte
de los dos, pero cariño, yo estoy viva,
podrida pero viva,
el muerto lo eres tú
y así le sirvas de papeo
a sus caniches.

SÓLO quisiera que la vida
fuese tan justa con vosotros
como justos habéis sido conmigo,
pero no, el rencor mío
no es tan grande ni tan ciego:
me conformo, pues, con la mitad,
con la mitad, imirad qué poco!

CUESTIÓN DE FE

Voy a Sans sólo por ver los galeones
que parten para Córdoba o Asturias.
Hoy no pudo ser, pero alguna vez me iré con ellos,
lo juro como hay Dios, me iré con ellos.

[de *La posesión del humo* (Hiperión, 1997)]

DE PASO

a Marcial, el Nuncaunpavo.

Una copa de vez en cuando
y ropa limpia aunque no flama. Un parchís
y diez o quince libros,
mejor si son robados.
Un chorbo guapo
que sepa algunas cosas:
ni un chulo ni un pirado.

Guardad para vosotros lo demás.
Yo estoy de paso.

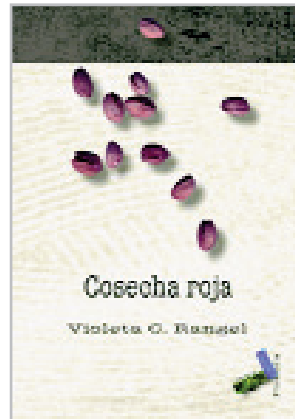
COMO UNA ROSA

EL tipo del quiosco
no sabe, no contesta,
lo suyo es eslomarse
con los chistes de tarados
que le suelta a su parroquia.
En la puerta me cruzo a *La Juncal*,
otra vez escayolado.
Te cuenta que su chorbo,
aprovechando otra paliza
y dos semanas de hospital,
vendió el televisor y se ha najado
con Abdul, su nuevo chorbo.
El muy capullo quiere
que le traiga yo a su hombre
porque sin él la vida, nena, es un infierno.

Al *Nasti* lo pillaron
de pastillas hasta el nabo,
meando en un cajero
y cagándose en los muertos del capullo
que lo puso de patas en la calle,
por negarse a un curro extra.
A *La Palerma*, menos mal,
sus viejos le tenían apuntada
a un buen seguro
y la enterraron, ya ves, en plan condesa.
Onofre está que flipa: se ha pillado
un carro guapo pa montar como se debe
a sus pibonas.
Así, colegui, es que no sé
de qué te quejas,
joder, mírame a mí,
ya ves, voy que me salgo,
un poco más y hasta me meto
las rayas de las cebras.

EL ABECEDARIO DE LA NOCHE

Después, después, amor,
deja que me quede un rato
a solas con las luces
que de noche minan la ciudad
y tanto tanto me acompañan.
Si a veces me refugio en esas luces
es porque dentro siempre siempre hay alguien.



Jodidos y cansados
como yo, locos esperando a que amanezca.
Pavos con juanetes,
dolor de ovarios, asma, cagalera,
una niña que se toma dos frascos de transilium
esperando en un bareto al cabronazo,
joder, que nunca llega,
el viejo que no la acaba de diñar
y llora el hijo puta por la vieja,
el tipo que se levanta a echar la pota,
una muchacha que mira distraída las estrellas,
el taxista que hace caja, un estudiante,
la mujer que dejó abierto el gas
y una luz como de nieve entre sus piernas,
gente que se mete cristales en los brazos
o aguarda acojonada la tormenta.

Son guapas esas luces que escupen a la noche,
y dejan en la arena
un resplandor, el filo de un cuchillo
hundido entre tus piernas.

AHÍ AFUERA

Te advierto que ahí afuera
ladran perros, que un espejo mira
helado tu cabeza.
No abras las ventanas, no las abras,
finjamos otra vez
que aquí no hay luz,

que estamos muertos.

EL humo, los cafés, el nota que te trae de madrugada,
aquel colega que escapó, éste que viene a despertarte,
las caricias, el coraje, una mañana con Rimbaud...

¿Si lo que ayuda a vivir, lo verdadero, apenas cuesta nada
por qué es tan alto el precio de la vida?

ME PASO las horas de rodillas contra el váter.
Me meto los dedos en la boca, me aprieto
hasta tocarme la columna.
Me agacho, meto el dedo y no hay manera.
Ha ocurrido muchas veces:
no siempre mereces vomitar, querida mía.

EN FIN, así quedó la cosa.

Hice lo que pude por vivir. He trabajado
cómo y dónde dios me dio a entender.
A ratos el amor presté por nada,
otras veces lo pagué
(siempre acabas por pagar con este menda).
Ahora, nena, lo cobra todo junto y su modo:

en carne, en asco, en tralla, en vaselina.

A Juanca, El Leches

QUÉ mangui, tú,
si nunca viniera esa galerna
que se lleva por delante
lo que tú más quieres.

Qué mangui todo
si no estuvieras tú
pa meterle fuego.

A Manolito, el Garras, que hizo pelis

IBAS lista si pensabas
que esos troncos te irían a decir,
dales cari, ahí, ahí,
cómeles los hígados,
chútate sus huevos,
párteles las piernas.
Ellos, querida,
hasta en la cama
nos prefieren muertas.

ANTES de subir, cariño,
cierra bien las venas
no vaya a entrar corriente
o un pájaro se te cague en la cabeza.

(Ah, se me olvidaba,
ponte el corazón
y cárgalo a mi cuenta).

YO USABA las palabras rotas,
las quebradas,
las que irían a morir mañana mismo
en un contenedor,
y las usaba a posta,
a pedradas,
porque sólo en lo que muere
yo soy yo,
sin nada más,
sin nada menos.

[de *Cosecha roja* (Baile del Sol, 2007)]

POÉTICA (2)

Cielo mío,
un poema no es más que una sepultura,
y tú debes caber dentro.

TODO LO QUE PERDÍ

Perdí una noche de amor en Casablanca,
un reinado perdí y perdí el limbo,
la apuesta de vivir a corazón abierto,
perdí la noche, un autobús, perdí la vida
como se pierde un bolso en un atraco.
Perdí el gusto por el vómito y la luz,
perdí en la playa una estocada.
Perdí una guerra,
el alma, el número de un móvil,
la fe en las cosas que me importan.
Perdí los ojos, la juventud perdí
en un mal sueño,
Todo lo perdí. Lo que he ganado.

ESTABA TODO en paz, el folio en blanco
y la lluvia triste rajaba en la ventana.
Había encendido un cigarrillo
y tomado un buche de café.
¿A qué esperabas pa ponerme a cientoveinte,
pa echar sobre mí tu savia negra?
He huido en otros trenes,
me he roto en otros cuerpos.
Es, es mentira el mundo.

Para Heladio, camellero en el desierto

Hacer las cosas mal, sin propósito de enmienda,
sin que nos tiemble en pulso. Todo mal.
Levantar una casa en un peñasco
para que no duermas tranquilo en esa casa.
Que en cada tempestad algo se caiga,
no soporte, se destruya.
Hacer las cosas mal, tener el valor de hacerlas mal.
Dejar clavos en el suelo y cristales en los ojos.

Pero que quepa un hombre. Y que no duerma.
Que no haya día que no piense
que está a punto de morir y no se entregue
ocurrir una desgracia.

CADA CUAL se aguanta como puede
a su letrina, cada cual, con sus fuerzas,
se agarra como un Cristo a la cadena.
Quedarse es más difícil
que seguir al agua en su espiral.

Ahí afuera la peña hace sus planes:
ésta puta no nos dura más
que un par de años,
esta menda, por mis muertos,
no tié más de tres viajes.

Aquí cada cual ya sabe lo que cuesta,
a qué ha venido
pero sólo cuando el matarife
nos pone el cuchillo en el pescuezo,
sólo entonces, tate,
caemos en la cuenta.

MUÉRDELO

Muérdelo,
acaba ya con su cicuta y muérdelo
que los lobos te den caña,
perro,
que breve es el placer,
lo demás tierra quemada,
pies para que os quiero.

[del libro inédito *Zumo de hiena*]

Umar Abass

**EL CUERPO SIN SOMBRA DEL EXILIO.
El Sueño De Dakhla, de Manuel Moya / Umar Abass**

Por Rafael Suárez Plácido

Dakhla es una de las ciudades más importantes del Sahara Occidental, actualmente invadido por Marruecos con la aprobación mal disimulada de las potencias occidentales. Umar Abass, poeta saharauí, de Dakhla, prácticamente no ha vivido allí, “Me sé atrapado, compañera, / por eso debo masticar cada mañana / la sal y el cuerpo sin sombra del exilio, / las nubes que a la demencia me empujan, / el viejo sueño de despertar en Dakhla.” Recuerdo el hermoso librito de Claudio Guillén, *El sol de los desterrados*, y reconozco a Umar Abass entre sus posibles personajes. Para él el exilio es su única obsesión, “Pero todo es volver a lo conocido, / hacia lo mío, hacia lo amado, / un lugar, un tiempo fuera de la mente.” Varias citas del gran poeta sufí, Yalal Al Din Rumí, nos acercan al tipo de poeta que es Umar Abass. Uno de sus temas, estrechamente relacionado con el exilio, será la libertad que simboliza en el río, en los pájaros, en los propios saharauis que desde los campamentos, en este caso desde Tindouf, se niegan a conformarse con su realidad, “Nada sabe Adine del sol sobre los bosques, / y a veces sueña con pájaros azules / que, dormidos, se posan en la nieve. /... Nada sabe Adine y ha pintado en la palma de su mano / una alada y temblorosa barquichuela.”

El tema por excelencia de toda la poesía árabe y en especial de la sufí es la amistad, ya lo encontramos en una de las más hermosas citas de Rumí, “Qué dulce es hablar y discurrir, conversar con sus labios, / especialmente cuando abre la puerta y dice, “Pero amigo, entra.” Para el hombre del desierto la amistad está íntimamente unida a la hospitalidad, a la casa propia, que se abre de par en par ante el amigo y así lo vemos en varios poemas del libro, y a la del amigo, que siempre podemos sentir como nuestra. En el poema “Al viejo Firdausi” encontramos este segundo caso, unido a la sabiduría que dan los años y la discreción, “Nunca pregunta. Con timidez / señala hacia las dunas, / en ellas, dice, se halla la respuesta, / ...” Pero la vida es una espiral que siempre empieza donde acaba, y del tema de la casa propia se pasa al tema que da título al libro, la ausencia de esta o la pérdida o el sueño de volver a habitarla, “La casa de tu padre será siempre tu casa.” Y también, a veces, sabemos que nunca volveremos a ella, “Alguna vez al hombre (pero no a todos los hombres) / le llega la esperanza de una casa propia. / Allí, piensa, podré tender mi ropa, / ver cómo pasa el invierno en la tarde que avanza.”

El sueño de Dakhla, son poemas hermosos y sencillos, miradas profundas y emotivas al mundo que nos rodea y que a veces no miramos porque lo tenemos ahí, delante de nuestros ojos, versos “para saber que sólo lo vivo hace temblar lo vivo, / como el leve pájaro la rama donde se posa.”

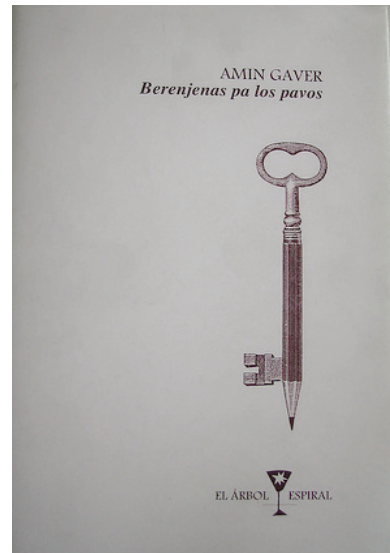
.....

Umar Abass nació en Ad Dakhla (Sahara Occidental) en 1942. En 1960 se traslada a París, ciudad en la que permanecerá diez años. A mediados de 1970, se incorpora al Frente Polisario y es detenido en su ciudad natal por las fuerzas de represión española. Tras un corto periodo carcelario es expulsado del país, y se instala en Damasco, ciudad que abandona en 1975 para incorporarse como combatiente a la lucha de su pueblo. En 1976 participó en la proclamación de Bir Lehlú y tres años más tarde fue herido. Desde 1987 reside entre Madrid, Tindouf y Kirsehir, ligado a organizaciones humanitarias pro-saharauis e impartiendo clases universita-

rias. Ha publicado el libro de viajes: *Por el camino de Luhr* (Ed. Izmir, 1996), fruto de su viaje a pie por la región norte de Irán y traducido a poetas sufíes como Rumi, Sadi y Feridu-d-Din a nuestro idioma. Su poesía (siempre en soporte castellano) escrita entre 1977 y 1998 fue recogida por L'Harmattan (París, 1999), bajo el título de *Tregua / Trêve. El sueño de Dakhla*, acoge su poesía en castellano desde 1999 hasta 2005.

[SI ASÍ LO QUIERES]

Si así lo quieres,
 cubre el cielo de tinieblas
 y azota las cumbres y enfurece a los ríos,
 pero apiádate de esta casa
 que he alzado por tres veces,
 de la furia y la sevicia de los hombres.
 Nada conozco más frágil que estos muros
 donde un mísero fuego cada noche
 me calienta y me da luz,
 así que hazme el favor, pasa de largo
 y de castigar castiga las murallas del alcázar,
 que se alzaron para desafiar al mundo,
 y no a mí,
 que a nadie desafío.



[ALTO ES EL CIELO]

A Rafael Vargas

Alto es el cielo
 no para el que vuela más allá de las nubes,
 ni para el que en él encubre su miedo o su arrogancia,
 sino para quien se atreve a mirarlo
 con ojos de inocencia, como acabado de nacer.
 Alto no es quien desde el promontorio mira
 a quienes pasan por debajo
 o el que desde la gran muralla observa el horizonte
 y juzga que todo está a sus pies,
 sino el que nunca baja la mirada ante los hombres
 y jamás halla fango en sus manos;
 alto es quien por la calle va dejando vivas
 y frescas amapolas y la luz de sus ojos
 reparte entre los hombres;
 no quien habla alto, ni el que a muchos habla,
 ni el que imparte doctrina,
 sino el que en la sucia taberna
 escucha al extranjero o al sin voz,
 el que duda y no halla nada sólido,
 sino movimiento, tránsito.
 Alto no es quien irrumpe en el templo

con voces estridentes,
sino el que en él, ensimismado,
escucha su voz, que surge de una grieta;
no es alto el músico porque al sonar el instrumento
a todos complazca y de todos se sepa admirado,
sino el que al tomarlo siente cómo en él vibra el mundo
y en sus dedos la nada del aire se llena de sentido,
pájaros que vuelan hacia el norte,
nimbos tejiéndose en la aurora.
Alto el que se entrega, el que se da,
el que lleva siempre a un niño
arrullado en sus ojos, el que se rinde por amor,
el que por amor destruye el palacio,
el que perdona, el que al llegar a casa,
secándose el sudor, exclama,
bien estuvo el día, lo he vivido.

[A VECES UN HOMBRE DESPIERTA...]

*Qué dulce es hablar y discurrir, conversar con sus labios,
especialmente cuando abre la puerta y dice, "Pero amigo, entra".*
YÂLAL AL DIN RUMI

A veces un hombre despierta
en la casa oscurecida
y enciende una triste palmatoria.
Brevemente
el aire vuelve a iluminarse
y de sus torpes manos salta una tórtola cautiva,
un breve escalofrío
que desde dentro rompe el cascarón de su noche.

Y eso basta, bastaría para creer más allá de lo cierto,
para esperar más allá de la esperanza,
para saber que sólo lo vivo hace temblar lo vivo,
como el leve pájaro la rama donde se posa.

LA NOCHE DE ADINE (DAKHLA, TINDOUF)

I

Que sea la luz lo que te nutra,
y llueva,
llueva entre la luz hasta anegar todo.

En tu pecho vibren las palomas,
al aire abras tu mano y a él vengan los cielos

violetas que soñaste, el abatido tigre,
el fuego con su voz y sus pavesas,
el latido azul, la noche transparente,
su dios rendido y la palabra exacta.

II

Nada sabe Adine del sol sobre los bosques,
y a veces sueña con pájaros azules
que, dormidos, se posan en la nieve.
Nada sabe Adine sobre la pólvora,
del hombre en cuyo dedo
descansa el florecer de los jardines y la noche.
Nada sabe Adine del tigre que escupe carbonilla
en el despavorido arroyo de sus pechos.

Nada sabe Adine y ha pintado en la palma de su mano
una alada y temblorosa barquichuela.

[Y ASÍ VOLVÍA]

Y así volvía a ocupar esa distancia
que me alejaba del principio,
tierra, polvo, fuego,
luz que nace del frotar dos piedras.

Así volvía hasta tocar la raíz del cielo,
por donde pasan en caravanas las estrellas.

Así volvía, hasta juntarse la noche con el mar
el cuerpo con su sombra,
la nube que muere con la duna que avanza.

DELI ÇAY

I

Eres, lo sé, un pozo,
un simple pozo en mitad de un camino
y en ti el sol se pone sobre la tarde extrema.
En ti me miro, miro mis ojos que a ti se asoman
y me sé vivo, porque en la oscuridad aún cintilas.

II

Mira ese casco enterrado en la arena.
El sol derrama sobre él su luz sin tregua.

El viento entre sus crines merodea.
Vive hoy, pues todo destino pertenece a la arena.

III

Cierto que muchas veces me he arrepentido.
Pero ¿estaba yo en mis cabales? ¿podía disponer de mí?
Mas al volver la primavera, cuando contemplo las rosas,
de todo me arrepiento, y antes que nada
de haberme arrepentido.

IV

Escucha bien. Todos los presidios tienen puertas
o pájaros o un guardián dormido
o una mano que vuela hacia tu mano
o una noche propicia.

V

He cantado a las piedras
que no saben de hombres ni estaciones.
He cantado a las nubes que no saben
de piedras ni de hombres.
He cantado a los hombres
que no saben de estaciones de ni piedras.
A la noche he cantado para quien todo es lo mismo
y la nada.

VI

Rompe la aurora sobre la diana del ojo,
los rostros se hunden en la luz, no se rebelan.
Sólo quienes atrapados quedaron en la sombra
a su alrededor miran:
ellos sí que saben lo que esperan.

VII

Nadie venga a devolverte un corazón,
ni a borrarte la memoria de un infierno.
La casa de tu padre será siempre tu casa,
lo que escribes con humo, lo borra el cielo.

VIII

Justo donde el pajarero echó sus redes,
donde el leñador alzó su hacha,
yo duermo, y conmigo duerme el cielo.
No sé del mundo, pero he visto atardecer,
dios, cómo amanece.

LOS VENCEJOS

En la noche, los vencejos
son astros suspendidos en la nada.
¿pero es que intentan taladrarnos,
arrojarnos sus alfanjes?

No. Se aprestan simplemente
al cerco y la caída.
Mil generaciones vibran tras sus picos,
pero apenas sienten la barrera
del agua entre las plumas,
emprenden, colosales, la batida,
dejando sobre el limo
una brecha negra, ensortijada.

Como un imán se sienten los vencejos
cegados por el agua
mientras giran, giran, giran,
carbunclos desprendidos de los astros.

[del libro *El sueño de Dakhla* (Algaida, 2008)]

***Leche de camello*, de Eladio Orta**

Leche de camello de Eladio Orta, se publicó en la colección “Tabula Rosa” de la sierra de Huelva en 1999, bajo el pseudónimo de **Amin Gaver**. Más tarde, fue reeditado en la colección “Zigurat” del Ateneo Obrero de Gijón, en 2005. En ***Leche de camello***, Eladio Orta se transforma en **Amin Gaver**, un libertino que nos narra sus experiencias en una casa fantástica, símbolo del impostado, a su vez, “aperturismo sexual” en una sociedad reprimida tanto individual como colectivamente. La vida que nos narra Amin Gaver es, en realidad, un viaje moral a través del tiempo de un país que acaba de salir de la represión católica del régimen Franquista para instalarse, durante unos años, los de su adolescencia, en el hedonismo más procaz, pero desde una perspectiva pura e inocente. Sin embargo, el viaje sigue y todo aboca a una irremisible decadencia, donde los valores se confunden, llegándose incluso a perder la dignidad. Su propia vida y la de todo lo que lo rodea, son transformadas por los años de eufórica alegría en la casa, donde todo está permitido; y queda la irremediable añoranza, y la decepción y el dolor ante la realidad y el tiempo que corren hacia su derrumbe definitivo. El delirio tampoco nos salva de la Historia.

Bertini y Osvalda Sánchez,
¿significan hermanamientos de traseros entre Ayamonte y Almonte?

Somos cómplices eternas de la carne
somos relámpagos y truenos
somos culos y pollas
somos locas, locas ritmosas incurables.

Bertini y Osvalda Sánchez significan santo,
santo excremento, bendecido por bocas antropófagas
corrientes alternas, maniobras incontroladas, frases
inconclusas, islas inseparables...

eso significan,
eso significan,

carne que se derrite, palabras que se apabullan
sopa de pollas, sopa de pollas, sopa de pollas,...

Maricones o mariconas, homosexuales o gays,
¿os da igual el término? ¿o le tenéis fobia
a algunas de las expresiones citadas?

sOmOs inOndiciOnales de la O
la O de agujerO
de culO
la O es limpia cOmO las pOllas
la O es la letra más redOnda del abecedariO.



Depende de quién la utilice, tú puedes llamarme maricona y no me ofendes. Depende del alpende... aunque lo suyo es homosexual...

¿Qué fue de aquella casa de zócalos rojos y de aquella calle de olores agridulces?

De aquella casa brotaban risas como de los manantiales brota agua. A veces brotaban carcajadas atropelladas por insultos cariñosos. Otras veces el escándalo era sonado y podía oírse en la calle.

*Córrete, córrete, mi vida y rebosa de sal mi culo,
córrete, córrete mi vida dentro de mi alma....*

Y tenía que intervenir la iglesia por infundio escandaloso contra la religión. Una cosa era la permisividad enfermiza del sexo invertido y otra la libre difusión apológica del culo, alzándolo a los altares del alma.

Había veces que hasta los políticos tomaban cartas en el asunto porque se estaban haciendo reuniones de literatos, poetas, pintores, actores y demás proscritos de la farándula...

¡Y me cago en dios! ¿qué tiene que ver el arte con el culo?

Hubo noches que la casa se convertía en un desfile de modas. Jovencitos luciendo sus pavorosos traseros con aquellos pantalones blancos ceñidos a las carnes, abultándole la marca de la casa en la entrepierna.

Mariquitas inundados de collares, plumeríos y peinados a lo Marilyn Monroe.

Artistas con ropajes estrafalarios y fumando canutos hasta por la polla.

Morenas lesbianas de las que te pinchaban el hígado cuando te enseñaban las bragas negras transparentes.

Travestis luciendo sus hermosas tetas de hormonas, como si en el intento les resolvieras sus crisis existencialistas.

Aquella casa fue un escándalo. Un escándalo bellissimo y permisivo. Un polvo con un perverso de menores dentro del baúl de las pelucas, de los sujetadores, del plumerío...

Así fue mi estreno de la casa.

¡Ah! Recuerdo que en el cumpleaños de Bertini le regalamos un pollo castizo con una pichurria que era un encanto. Al pollo chulesco,

porque era un pollo chulo y elegante,
le vestimos de mariquita y le empezamos
a entonar con masajes cremosos el culo.
Al cabrón le gustaba. Lo pusimos en popa y
le empezamos a meter el dedo. El cabrón disfrutaba
con el invento, la pichurria se le empezó a empinar
al ritmo de pequeñas aceleraciones. Una de nosotras
se abrió de nalgas. La pichurria del pollo chulo
que le regalamos a Bertini por su cumpleaños
jadeaba de lo lindo dentro del culo de la Petronila.

¿Aquella escena? Lo último. El número más maravilloso e
increíble jamás visto en la historia del mariconeo.
El pollo salvaje y castizo, macho ibérico, enculando
a la mariquita más pervertida del Sur, Petronila la Ayamontina.

Aquella casa tenía un olor especial. Olía a perfume y
semen reconcentrado. Aquella casa sin ventilación
olía a Lili Marlén, a banicos en despliegue y
a Josephine Baker. Olía a flores y
a meado de chulo. El olor a Chanel era inconfundible.
También a jachís y a tartas de tripi, que no faltaban.

Se jugaba al cacato para desnudar a los hombres y
se fabricaban maricas a base de cosmética, brochazos,
medias de seda y tacones de aluminio.

Los artistas pintores diluían con el semen sus acuarelas y
con los pelos de las pollas le hacían pelucas a las vírgenes.
A veces desaparecía la cartera de algún pervertidor de menores,
de esos que pagan dinero, drogas, revistas o las copas del fin
de semana.

Por la casa han pasado dólares, marcos, escudos, francos.
Se han cantado fados, cuplés, corridos mejicanos...
y se bebía el ron exportado del caribe a secas.
Han pasado tías templo de Cachemira y un cura.
Un curita que estaba como un tren disfrazado
de mariquita con muchas plumas y muchas peinetas y
unas gafas negras. Menudas orgías negras
que nos organizábamos con la sotana negra del curita
de la Sierra de Huelva. Y al final de cada orgía
negra salía yo, Osvalda Sánchez, a la calle con aquel manto rojo
y llamaba a las gallinas, pita, pita, pita...
para echarles hojas de lechuga rociadas con orujo de semen.

¿Y los baños colectivos en bidones de gasoil
llenos de agua caliente? ¿Quién no recuerda a La Piragua?
Alta, destartalada, tiroidiana... La Piragua con su picha
infantil, ¿pobre Piragua! Los tíos se le iban cuando
veían aquella pichita con los huevesitos de juguete.
La Piragua no podía follar.

¿Y el colchón de espuma que cubría todo el suelo de la habitación de las orgías? Allí montábamos increíbles camas redondas. Orgías a base de cremas dilatadoras. No sólo nos metíamos las pollas por el culo, algunas hasta los brazos. ¡Qué pedazos de pollas adivinatoras del futuro! ¿Te acuerdas, Bertini, de la cama redonda de los pellizcones, cuando los chulos más potables, los de Punta Umbría se escondían en los baúles? ¡Benditas orgías de las 4 pollas! Las clases de esquí sobre gomaespuma eran alucinantes y perversas.

Para los maricones más excéntricos y para los chulos más locos existía una cama colgante que se subía al techo con una carrucha. A veces también la utilizaba aquella de nosotras que tuviera estrecho el agujero del culo. Con el sofoco de las alturas los agujeros se abrían y el gozo era alucinante. Los demás mariquitas y chulos cantaban a coro agarrados a las cuerdas que subían a la cama de los excéntricos y buscadores de placeres en las alturas.

Meadas, meadas, meadas, más champán, más champán, más champán...
Nos rociábamos antes de la orgía del Columpio.
Meadas, meadas, meadas, más champán, más champán, más champán...
Nos afeitábamos los culos. Nos afeitábamos las pollas y a las tortilleras les arrancábamos los pelos del coño a bocados.
Meadas, meadas, meadas, santas meadas, santas meadas, santas meadas,
santo champán, santo champán, santo champán...
Nos rociábamos antes de la orgía del Columpio.

La Patri se fue a Huelva. A la calle de las putas a buscarse la vida con sus tetas recién modeladas y con su cipote gigante. El cabrón celoso de su chulo le pegó un tiro en el pómulo y la bala se le quedó incrustada en las cervicales. El entierro de La Patri fue un plumerío. Una manifestación de colores y llantos. Lo nunca visto en Ayamonte.

El numerito de Araceli, fabuloso, fabuloso, fabuloso...
Parecía un indio con aquellos ojos negros negros,
con aquella piel negra negra,
con aquel cipote negro negro
con aquel culo negro negro.
El numerito Susuá. Ella decía *yo soy la Susuá, la más Susuá de la calle*. Se echaba saliva en el culo y *métemela un poquito más, un poquito nada más, y más, métemela más adentro, y ¡ay!, ¡ay!*
no me la metas más que me duele mucho.

*Ahora córrrete, córrrete dentro del culo
de la más Susuá de la calle.*

La Araceli acabó en un cabaret de Olhao.

Su nombre verdadero, el que al menos constaba
en el carnet de identidad, era Angustias.
Como la patrona de su pueblo.
Pero cuando se independizó
de su familia y dijo *aquí estoy yo y
a quien no le guste tres por culo veintiuno,*
de Angustias nada. Angustias suena a tristeza, a agonía,
a crucifixión. Lo contrario de angustias, Alegría.
Desde entonces se llamó Alegría Saldañas González.

En Marruecos, bebiendo leche de polla,
sobrevivió tres semanas. A la cuarta
tuvo que cambiar de leche, la de camello
era más rica en vitaminas.

En Mallorca se casó con Juliana,
lesbiana de cartel y a la que le hizo
una barriga de cojines.
Con aquel descomunal bulto se buscaron la vida
peleándose en los restaurantes. Los clientes
confundidos picaban ante el desconuelo
de la pobrecita embarazada. La historia
se descubrió cuando uno de aquellos engañados
apareció una noche en el cabaret de lujo
en el que Alegría se prostituía.

En Sitges se enamoró de un tío,
cuando se disgustaban se llevaba cinco o seis días
delante de la cama pidiéndole
que se acostara con ella.

En Cádiz el enamoramiento pasó de castaña oscura.
Se colgó de tal manera de un guaperas
chulo, que trabajaba de día
en una peluquería y de noche en un cabaret
de moda. Al fulano no le faltaba de nada.
Vivía como un marqués gracias a un par
de pollazos por semana.

Pero el asunto se jodió
cuando apareció de un viaje por las Américas
una mariquita millonaria. En la primera degustación
de pollas que organizó en un chalet de las afueras
con seis vergas de primera calidad,
el guaperas chulo de la Alegría
durmió en otra cama con más billetes verdes y
más altura cultural.

Dos meses encerrado en casa y los muebles destrozados
le costó el disgusto. Si no vamos por ella
para llevarla al hospital, en Cádiz la palma
la muy cabrona.

¿Qué fue de aquella casa de zócalos rojos?
Me pregunta. Aquello fue la destreza placentera
del beso que te derrite el alma casi sin rozarte.
El dulce sabor de las almendras amargas
masticadas en la culminación agónica de un polvo.

Un relato impostado

EL DESERTOR

Por Francis Vaz y Augusto Alejandro (Tico)

Ya me hubiera gustado a mí nacer tan tuco como un toro o como el Schwarzeneger ese en Conán, el bárbaro, con unos bíceps que son tres piernas juntas de las mías, pero la naturaleza estaría ese día de pendejadas porque me parió cojudeado, un cholo agüebado al que el aire de cualquier grito lo tumba. Así que andaba todo el día escondiéndome, allá en el barrio, igual que ahora, de los broders. Pero si tratas de esconderte en el lugar en el que ellos se ocultan acaban encontrándote. Y así fue, a los ocho años ya inhalaba pegamento y a los diez había sido bautizado a golpes en el rito de la pared, quince minutos recibiendo puñetes y patadas por todo el cuerpo y, luego, tres días en cama, mientras me curaban mis verdugos. Amarillo y negro ya por siempre y la corona de cinco puntas tatuada sobre el pecho. Latin Kings a mi pesar y sin poder negarme, porque en los barrios arrabaleros de Guayaquil nada valía la vida si los contradecías. Venían a buscarme a casa y si mi padre se negaba le llamaban batracio, cobarde y le marcaban la cara con la culata de la tola, luego le apuntaban a la frente y él lloraba y suplicaba que le disparasen pero que dejaran en paz a su niño. Usted no tiene niño hijo de puta, le gritaban a la cara, aquí todos somos broders y el que diga que no, es mala pipol a la que hay que matar. Después me sacaban de allí y me llevaban con ellos, entre gritos y consignas, hacia el barrio de los ñetas, en busca de bonche. El rey me decía, usted verá que esta va ser la batlerróyal más grande de la historia, así que no se me haga un ocho y déjese de mocos, coja usted este trueno y dispere por la espalda, sin preguntar, que si uno no le ve los ojos al enemigo no le podrá maldecir y seguirá usted vivo, que es lo que importa. Ellos me pusieron el nombre de Tico, cuando no estaba escondido era porque me habían encontrado y cuando me cazaban me aporreaban sin compasión, los ñetas porque era el enemigo, y los latin kings por flojo y por cobarde, después me daban de fumar grifa y pegamento y se reían, diciéndose entre ellos, mire usted que a gustico esta el mencito, (y entre Augusto y a gustico se me quedó el Tico) ¿qué diría usted que le gusta más, la droga o la cachetada?, y me dejaban tirado en la calle hasta que el viejo, asegurándose de no ser visto, me recogía como un trapo y me llevaba a casa y me acostaba en la cama y no paraba de darme besos hasta quedarme dormido.

Ese era el futuro que me esperaba, nada de farra, una gorda y larga cangrejada, y eso, si lograba vivir lo suficiente. Trabajo normal no había, o andabas de narco o te dedicabas a chorear a



los billetudos, hasta que los burros de la jefatura te pillaban y te encerraban entre los barrotes de la cama, y allí, más drogas, más palizas, y a esperar la muerte. Mi padre lo vio claro, por eso, en cuanto pudo, vendió la casa y nos vinimos para España, con un par de mudas no más. Diecisiete años contaba entonces.

Barcelona era lo más parecido al paraíso que yo había visto jamás, con sus grandes cristaleras en las que brillaba el sol como puritico oro. Pero no fue más que un espejismo que, al salir del centro, se esfumó. El

barrio era otra cosa, era un gueto de ecuatorianos y de moracos chanchos. Y cómo no, también estaban los latin kings, no vestían de negro y dorado para no ser reconocidos por la policía, pero yo los aguaitaba por sus saludos y por sus tatuajes.

El viejo camellaba de albañil en una obra y la vieja cuidaba a una anciana billeteada, yo vagueaba todo el día, no tenía nada que hacer, no iba a la escuela, ya era muy mayor para colegios, pero no lo bastante para currar, y en la caleta me aburría, así que echaba la tarde sentado en los bancos del parque, comiendo pipas. Ellos, los latin, me rondaban, recelosos y provocadores. Yo sacaba la navaja y me hacía cortes en los brazos para hacerme el valiente. Pero no se me acullaron, me rodearon, pie contra pie, haciendo un círculo, y comenzaron a decir sus motes en voz alta. Luego, el que debía ser el rey me preguntó: qué andas craneando, pendejo. Yo no dije nada, me puse en pie y me levanté la camiseta para que vieran la corona de cinco puntas tatuada sobre mi pecho. Chévere, si resulta que el men es un broder y no que pensábamos que iba de alcahuate de buitres, dijo el rey, y todos rieron a carcajadas. Venga usted, lechudo, venga usted con la familia que esto merece una farra. Y al poco estaba de nuevo con la espalda contra un muro, cubriéndome la verga con las manos y recibiendo golpes del rey por todo mi cuerpo. No había manera, por más que huyera de la violencia, ésta siempre acababa encontrándome. Y qué podía hacer yo, sino encerrarme en casa todo el día, salir lo menos posible para que no me vieran. Empacho de sofá a diario, jameándome todo lo que ponían en la tele, hasta los anuncios. En uno de ellos encontré la solución para lograr salir del barrio y forjarme un futuro en el camino. El anuncio decía: Aprenda un oficio con nosotros. Le pagaremos por ello. Ejército de tierra. Fuerzas armadas españolas. El men que salía en el anuncio era morenico como yo y se le veía feliz. Su sonrisa era cegadora.

Esa tenía que ser la chamba perfecta, porque en el noticiero hablaban a diario de que este no era un ejército guerreador, que sólo salía del país en misiones de paz, para ayudar en terremotos y para evitar que los moracos se mataran entre ellos. El asunto pintaba bueno, y encima te pagaban y, la verdad, yo no tenía más aguante para seguir rondando por la vida sin un chiro en los bolsillos. Así que salí cueteado en busca de la buseta, sin avisar a los viejos ni nada. Yo había visto a la buseta aparcada en una esnaqui de la plaza del barrio que estaba dos cuadras más arriba, con la asimismo fotografía del men del anuncio en el lateral, junto a la puerta por la que entré en ella. Se ve que deseaban reclutar broders, sino a qué venirlos a buscar al mismito gueto. El colete era de lujo, no se parecía en nada a los que te llevaban hasta el centro después de interminables paradas, ni tenía butacas ni nada, era como una oficina pero con gente de uniforme. El que llevaba la estrella de cinco puntas sobre los hombros me preguntó, ¿y tú qué quieres ser, recluso o reclutado?, esbozando una sonrisa. Luego me dijo que era broma, pero a pesar de su posterior trato afable, aquella pregunta me trepó el cráneo y ya el mosqueo nunca dejó de barruntarme. Me pesaron y me midieron y me dieron la ficha y día de presentación. Todo fue embaladísimo, ni diez minutos y ya era un pana soldadito del ejército español. Después tres meses de instrucción jameando polvo de ñoña y tragando como un meco las putadas de los mandos y de soldados veteranos. Por la noche, en el barracón, mi compañero de litera, guayaco como yo, me decía, pues hemos firmado por tres años, no se puede ser más cojudo, broder, estos españoles sí que te chorean con fino arte. Y yo le contestaba: no sé, a mí si me enseñan un oficio aguanto, flaco. Y el oficio fue pulir, rodilla en tierra, la borda del barco que nos llevó al Afganistán.

Se lo juro, men. Créame usted cuando le digo que Guayaquil no era el infierno, o al menos lo era más chiquito. Porque el verdadero infierno era este país no más, donde nunca llovía otra cosa que no fuera balacera. Ni agua bendita ni pipa de la paz. Que hasta los mocosos de los árabes podían traer una bomba cuerdeada a la panza y que hacían explotar cuando te acercabas a ellos movidos por la compasión. A los dos meses, mi compañero guayaco fue repatriado dentro de una caja, con un boquete cavernoso en el centro de su pecho. Que no había manera, men,

que ni oficio ni puñetas, que mi destino no era otro que estar en mitad del bonche, entre la pipol más rayada del mundo, vamos, que se creían inmortales los muy gil. Y yo, en medio de todos, hecho un ocho y agarrado al trueno por si las moscas, para agüebarlos, a ver si así mantenía alejado a tanto orate.

Me pusieron de sapo en un zoco. No a vigilar choros que esos, con la ley islámica, ya lo tenían claro si los pillaban, sogá al cuello y mortaja. Sino para otear terroristas, como si uno pudiera adivinar qué llevan estos pelados debajo de la chilaba. Visión de rayos equis, como el superman gringo, es lo que yo necesitaba. Por lo demás estaba vendido, si la bomba reventaba cerca, pues a confiar en que la mutilación no fuera mortal, un brazo o una pierna no más, y a vivir el resto de mis días de una mísera paga del estado español. Por eso nos alejábamos todo lo que podíamos uno del otro, no sin apostar antes a quien le iba a tocar el trobo ese día, porque las bombas tronaban a diario y te acabas acostumbrando, como algo cotidiano a lo que ya no prestas atención.

Un día un pelado chanco conducía su chiva hacia mí y yo observaba, temblecoso, con la ñoña en el orto, el paquete que llevaba colgado a la espalda. No reaccione, cerré los ojos y me supe muerto. Me va a cagar, me va a cagar, me repetía cuando sonó el disparo, abrí los ojos y vi a ese hijo de puta tirado en el suelo con los sesos esparcidos por el asfalto. Y mientras mi compañero hinchado de orgullo gritaba a mi espalda, ya llevo dieciséis y tú, mierda cobarde, ni uno, tenía que haber dejado que te reventara, maricón, yo sacaba cuidadosamente del paquete tres piezas de pan de higo y un costillar de cordero. Ese día la familia del muerto no almorzó. Y nadie lloró por él, yo tampoco, la verdad, que llorar te ciega los ojos y allí había que tenerlos abiertos, muy abiertos, como dos lunas llenas en el cielo oscuro de la noche.

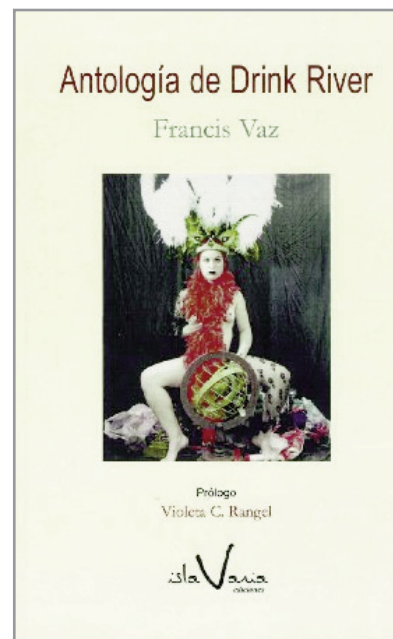
Y así pasaba semana tras semana, del cuartel al zoco y del zoco al cuartel, en la rutina más inquieta que jamás viví. Hasta que la esperanza se me apareció en forma de unos ojos azules que iluminaban todo a su alrededor. Nunca supe su nombre pero era una hembra bacán que cuando me miraba hacía que todo para mí fuera tan hermoso como sus ojos. Al verla imaginaba un cuero de sinuosas curvas, y digo imaginar porque verlo era imposible debajo de tanta prenda, que hasta los dedos de los pies le tapaba el burka ese o como lo llamen. Debía freírse la pobre con las llamas escupidas por el tórrido sol de aquel verano interminable. Al principio sólo la saludaba con un leve movimiento de párpados que ella parecía ignorar. No era jeva guerrillera como las de mi país, pero yo ya andaba envenenado de sus ojos y no iba a parar hasta tenerla bien amarradita a mí. Así que le eche valor al asunto y pasé de lambuso a ser cada día más conchudo. Comencé a decirle piropos cada vez más atrevidos que acompañaba siempre de una sonrisa amplia, pensando que así me entendería, pero qué va, estaba claro que la hembra no pelaba los choclos por mí. Y, sin embargo, a mí se me partía el guacho en el interior del pecho al ver cómo me daba la espalda y se alejaba. Casi había perdido toda esperanza cuando un día que estaba a punto de abrir una lata de coca cola para combatir el calor y la sed, apareció ella y, sin dudarle, se la ofrecí. Ella bajó los ojos mirando al suelo pero agarró la lata entre sus manos y agachó su cabeza como símbolo de agradecimiento. Y de repente, un chanco hijo de puta salió de no sé dónde y la cogió del brazo llevándosela a empujones y gritándole en la extraña jerga de los moracos. Estuve a punto de meterle un tiro en la cabeza pero las manos me temblaron y no pude hacer otra cosa que rajarme.

Al día siguiente se formó un tumulto en la plaza, decenas de afganos colocados en círculo jalebaban insultos a una afgana que suplicaba de rodillas en el centro. Uno de ellos me señaló con el dedo y todos recogieron piedras de la calle y empezaron a lanzarlas hacia la mujer indefensa. La reconocí al instante, pude ver cómo sus ojos llorosos me miraban, cómo el cielo azul de sus ojos seguía brillando pese al manantial de sangre que pretendía apagarlos. Me volví orate, perdí

la sesera, y descerrajé el trueno para cargármelos a todos, y mandarlos de una puta vez al infierno por el que tanto suspiraban. Pero el capitán me bajó el arma y me dijo que no podíamos interceder en la tradición de los afganos, que por muy salvajes y crueles que nos parecieran, eran sus leyes y sus costumbres, y que no podíamos hacer nada. Mi capitán, creí que habíamos venido aquí para evitar que se mataran entre ellos, le dije. Ya, así son las cosas de la política internacional, hijo, me contestó. Y volví a mi puesto, hundido, y sintiéndome un miserable. Llorando como el meco pendejo que siempre he sido.

Aguanté como pude las dos semanas que me quedaban, hasta que, por fin, tuve mi primer permiso y volví a España, donde nos recibieron como los grandes héroes que para nada éramos. Mis viejos se sentían orgullosos de mí. Mi vieja lloraba mientras me alisaba con sus manos las solapas de la chaqueta militar, y le decía a mi viejo: no me dirá usted que no está bacán nuestro niño de uniforme, verdad. Está hecho todo un hombre, le contestó mi padre. Y yo, con la lengua presa entre mis dientes, mantenía su ilusión no diciéndoles lo mierda que me sentía.

Cuando llegué a casa me quité inmediatamente el uniforme y lo metí en una bolsa negra de esas en las que se tira la basura, luego metí también el petate con todo lo que traje en él desde Afganistán. Y me acosté, estuve un rato pensando en que todo en este mundo es una gran mentira, que la única verdad es la animalidad humana y su instinto de violencia y depredación, y que no queda lugar para los pobres que nacimos cobardes y con un físico enclenque. Que esa gorda y larga cangrejada que siempre quise evitar, sería en realidad el camino inevitable de mi vida hasta la muerte. Luego me dormí y, por fin, aquella noche no tuve pesadillas. Al día siguiente agarré la bolsa de basura y bajé a la calle. Deposité la bolsa en el contenedor y eché a caminar sin saber a dónde iba. Pateé barrio tras barrio hasta que dejé atrás la ciudad, después abandoné la carretera y me interné en el campo, a través de un camino rural. Así llegué a este valle. Era de noche y nadie me vio. No había muchas chozas y en una de ellas no había luz, me dio la impresión de estar abandonada. No lo pensé, estaba agotado y no tenía a dónde ir. Crujé el cristal de una ventana y entré a hurtadillas. Desde entonces permanezco aquí, escondido, y a salvo del ejército y de los Latin. Durante el día escribo mi historia, esperando que algún día podáis leerla, y observo, temeroso, cada movimiento en el exterior. El movimiento de las hojas del sauce cuando son golpeadas por las gotas acuosas de la tormenta y el de los escasos humanos que pueblan el valle. Aún no me he atrevido a salir, sigo hecho un ocho, dominado por el miedo, a pesar de que nada batallador contemplo en sus actos, muy al contrario, desde la distancia los percibo envueltos en un aura de serenidad que ya desearía para mí. Hasta ahora nadie se ha acercado por aquí, a excepción de una loca que anda por ahí siempre desnuda y sucia. Creo que sólo ella sabe de mi existencia. Y sobrevivo gracias a los cuencos de frutos secos que ella deja cada día junto a la puerta. Me gustaría agradecersele, pero no me atrevo. Así comienza todo, te muestran su confianza y, luego, te atrapan y te dejan sin salida.



reseña

Orianómada. Del fotoperiodismo al activismo fotográfico global. La fotografía de Oriana Elicabe

por Tomás Caballero Roldán

«Pero como quiera lo hicimos porque es nuestro modo que lo que decimos pues lo hacemos, porque si no, pues entonces para qué vamos a andar diciendo si luego no hacemos. [...] Porque nosotros pensamos que un pueblo que no vigila a sus gobernantes, está condenado a ser esclavo, y nosotros peleamos por ser libres, no por cambiar de amo cada seis años.»

Sexta Declaración de la Selva Lacandona,
Ejército Zapatista de Liberación Nacional,
México, Diciembre de 1995

El arte político y la fotografía en el mundo contemporáneo: el problema de la representación

Walter Benjamin observó en 1935 cómo se plasmaba el inconsciente óptico en la fotografía: ésta captaba y reflejaba lo que el ojo no ve, se ocupaba de instantes irrepetibles, aunque reproducibles, tanto en su versión comunicativa como artística, y era el espectador quien se convertía en el activador de los efectos inconscientes y no previstos siquiera por el fotógrafo en la obra. Benjamin detectó también el problema de este ambiguo mecanismo, y su posible reducción: si la obra fotográfica es un punto de vista sobre un hecho, cualquiera de sus versiones puede hacerse pasar por el hecho mismo mediante algún tipo de estetización de la imagen, de manera tanto mágica como dramática, colapsando su multiplicidad y su devenir en un símbolo, mediante la instrumentalización del shock y la prestidigitación. Ése era el problema de la manipulación que ya viera en el futurismo y en el fascismo, con su potenciación de la evasión o su manipulación del terror.

Pero asimismo, tomando como ejemplo la «ventana discreta» de la fotografía de Henri Cartier-Bresson, esa misma multiplicidad del inconsciente óptico nos muestra lo lejos que la “buena fotografía” puede estar de la prensa, la televisión y los medios de manipulación de masas: la fotografía contiene todo un crisol de puntos de vista inmanentes, susceptibles de despertar las interpretaciones potenciales del lector, su materialización concreta de excedencia de ser. Y, del mismo modo, también incluye la potencia de las sutiles sugerencias intuidas por el fotógrafo, en su capacidad de superar la reducción representativa de la imagen mediática. Si la fotografía consigue seguir conectada con su fondo y, con ello, con el fondo de la multiplicidad del público, la potencia y el tesoro memorístico de la sociedad quedan abiertos y a disposición de la sociedad misma, como su campo constitutivo virtual.

En *Sobre políticas estéticas*¹, Jacques Rancière plantea el intento del arte contemporáneo de ampliar el espacio político que la política tradicional no es capaz de incorporar en su discurso: «En lugar de la división social simbólica, tenemos la exclusión no simbólica, [que] se manifiesta a partir de ahora en fenómenos de frustración, de violencia y de puro rechazo del otro. Esta configuración consensual [...] solicita, de diferentes maneras, la intervención del arte. [...] la figura del excluido [...] tiende a ocupar el lugar antiguamente reservado al pueblo como destinatario del arte. El pueblo era una figura doble: a la vez una entidad política, perteneciente a la configuración disensual de la comunidad, y una categoría social: la masa de aquellos que ignora-

¹ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

ban el arte y a los que éste debía hacerse sensible. El excluido hoy reduce esta dualidad a la simple figura social de aquel que está fuera y al que el arte debe contribuir a meter dentro»². Esta necesidad ha cristalizado en el movimiento de arte activista contemporáneo, caracterizado por su intento de «hacer visible» todo aquello que la política consensualista de la globalización excluye a diario, así como por dar espacio de representación y de autorrepresentación a todos aquellos individuos, colectivos y pueblos que son minorías deslocalizadas y oscuras por los intereses económicos y políticos de las grandes corporaciones y de los estados poderosos.

En este contexto podemos ubicar el trabajo de Orianómada³, y el estilo fotográfico que practica. La transformación que se ha producido en el ámbito de la práctica fotográfica en las últimas décadas fluye en el conjunto de sus fotografías, en su recorrido desde el fotoperiodismo al activismo. Para hablar de su trabajo, o más bien para mostrar algunos de los campos en los que trabaja (pues de hecho renueva constantemente sus temas), podríamos volver de nuevo a Jacques Rancière, en su clasificación de los tipos de deslizamiento del arte contemporáneo: Rancière habla de «el juego, el inventario, el encuentro y el misterio»⁴. Para empezar, podríamos iniciar el recorrido por el último de ellos, el misterio, pues precisamente éste puede poner en contacto el trabajo de Oriana Eliçabe con la tradición estético-política de la fotografía, y servirnos también de punto de partida para acercarnos al resto de su trabajo desde la negación de la representación tradicional.

La autora: el clic de la fotógrafa y el misterio de la intimidad

El pincel del fotógrafo es su cámara, con él puede construir un centro para la imagen o respetar la dimensión compleja de lo fotografiado: hacer callar ciertos elementos o dejar hablar a todo lo que aparece en ella. Lo primero se lleva a cabo cerrando los límites visuales; lo segundo, dejándolos abiertos. Lo primero rompe el equilibrio entre los planos del autor, la obra y el público, y lo segundo permite una respiración que circula entre ellos. En el desarrollo de su trabajo como fotógrafa de prensa en Chiapas, Oriana Eliçabe llevó a cabo una recuperación de la imagen basada en el respeto ético y político del modelo. Frente a la fotografía de prensa que necesitaba retratar con rapidez y avaricia la violencia de los acontecimientos, la fotógrafa trató de recuperar para la imagen la visibilidad que los medios oscurecían, la sencillez íntima y colectiva que los medios distorsionaban y espectacularizaban. Ante el shock del impacto fotográfico, se planteó la protección de la escena, resguardar la profundidad de un pueblo en la hondura de su empeño, su silencio y su duelo, evitar que se desnudara su intimidad con esa transparencia excluyente que no deja ver nada y lo invisibiliza y ciega todo.

Era necesario trabajar al servicio del contenido visual de lo fotografiado, más que al servicio de la



El subcomandante Marcos y el comandante Tacho en la selva Lacandona (1997). Ambos aparecen camuflados en la imagen. Su anonimato queda protegido y en ese compromiso les acompaña el color y la textura de la imagen: “Todos somos Marcos”.

² *Ibid.*, pp. 59-60.

³ Oriana Eliçabe. <<http://www.orianomada.net/>>, <<http://www.flickr.com/people/orianomada/>>, <<http://www.myspace.com/orianomada>>, [Webs consultadas en mayo de 2009]

⁴ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 46.

urgencia o de la funcionalidad de la noticia: «Creí que mis fotos servirían para contar lo que allí sucedía, al tiempo que me di cuenta que no era tan fácil. Pero el intercambio de palabras con milicianos e indígenas de la región en esos largos tiempos de espera bien conocidos por la prensa, la lectura de comunicados que contenían una gramática diferente y la experiencia de ver esos postulados en lo real, me enseñó que la política sólo se podía vivir, no contar, heredar o inculcar. Así fue entonces, como en la selva Lacandona, curé mi alergia a esa maltratada palabra [*política*]»⁵. Su objetivo final era una huida del sensacionalismo y un compromiso ético-político con la devolución de las imágenes a sus remitentes y destinatarios originales, de modo que estos pudieran participar en su autorrepresentación.

Tomemos como ejemplo el duelo, ese acto privado, íntimo, silencioso, el de las imágenes de los seres perdidos, que deben ser custodiadas por la retina de los que están cerca y elevadas al mundo desde la base de quien siente la pérdida: «Ningún cuerpo masacrado debería ser objeto de recreación visual, aún con las mejores intenciones; ninguna imagen debería abstraer o aislar el cuerpo de un hombre muerto para convertirlo en símbolo genérico»⁶. «Más de una vez el mate matutino me supo más amargo que de costumbre, al encontrar una de “mis” fotos con un epígrafe que engañaba al lector y me hacía sentir, en cierta forma, una traidora a mis ideas»⁷.

Así, su forma de trabajar se apoyó en la conversación con los personajes que fotografiaba: esa actitud les dejaba participar en la escena⁸. Y, de alguna manera, continuaba con ello la filosofía de táctica guerrillera que experimento en la Lacandona: «no una conciencia de solidaridad rancia y pasiva, sino todo lo contrario, un ansia de coparticipación, rompiendo los estigmas del indígena desvalido y haciendo protagonistas a personas de todas partes del mundo». Oriana Eliçabe era consciente del subjetivismo de sus fotografías, pero precisamente eso formaba parte de su activismo documental: elegir el enfoque, no para enfatizar un solo aspecto del personaje en perjuicio de otros, sino para facilitar que su subjetividad conectará con la del personaje fotografiado, en un acuerdo mediado por el diálogo visual.

Esto explicitó su trato personal con la realidad y estableció un respeto por los personajes de sus fotografías. En sus trabajos, casi todos los personajes aparecen en primer plano ataviados con el *paliacate*⁹, y muchos otros se confunden con el fuera de campo de la fotografía, casi en los límites de su encuadre, confundidos con



Muerte fuera de campo. Oriana Eliçabe. El 10 de junio de 1998 se produjo la detención de 7 jóvenes en el poblado Unión Progreso de los Altos de Chiapas. Tres días después, el ejército devolvió los cadáveres casi irreconocibles. Esta fotografía es una elipsis del horror y un homenaje a la experiencia continua del presente llevada a cabo por el pueblo de Chiapas.

5 Oriánomada <<http://www.7punt7.net/memoriallena/?p=47#more-47>> [Web consultada en mayo de 2009].

6 Marcelo Expósito. «Imágenes de la resistencia global: nadie sabe lo que un cuerpo puede», en: www.flickr.com/photos/orianomada/sets/1121761 [web consultada en mayo de 2009]

7 Oriánomada <<http://www.7punt7.net/memoriallena/?p=47#more-47>> [web consultada en mayo de 2009]

8 Para Oriana Eliçabe era esencial un respeto por el personaje, tanto como un conocimiento directo de parte del personaje sobre las reglas que explicitan qué se podía ver de él en la fotografía.

9 Pañuelo o pasamontañas zapatista.

el espacio que les protege de la violenta transparencia y les une en el fuera de campo con su grupo. El fuera de campo expresa fidelidad hacia el personaje, garantiza la protección de su intimidad. Y del mismo modo, invita a que la fotografía se extienda afuera de sus márgenes, hacia los tejidos de la solidaridad guiada por la adherencia colectiva. El proceso no va ya exactamente del concepto al ejemplo visual, a la coartada de un texto anclado por completo en el centro de su ilustración, ajeno a la reflexión y el debate, sino desde el instante visual al concepto expandido del receptor, dejando que la imagen se pierda y conviva en el discurso común¹⁰. Estas fotografías de Chiapas se convierten al final en una gran máscara que cubre la intimidad de los personajes, en un escudo que proyecta el concepto hacia su exterior en todas las direcciones, sin herir al objetivo, sin violar la intimidad ni la autonomía del retratado, salvaguardando su inmanencia, pero haciéndola visible.



La tierra es el límite del trabajo y de la transformación social. El espacio natural es el marco en el que conectan el fuera de campo, la intimidad y el proyecto íntimo del pueblo.

El acontecimiento, el inconsciente y la memoria: el encuentro

Lejos de la objetividad y de la verdad, la presencia de lo representado en la fotografía es fantasmal, irónica, y su sentido es perceptible pero no acotable, es decir, que supera todo lo que deja ver. El segundo de los tipos de deslizamiento que nos sugiere Rancière nos conduce al *punctum* barthesiano y nos lleva fuera de la imagen, a



Caravana zapatista. Oriana Elicabe

otra dimensión a caballo de lo inmediato y de lo mediato¹¹. En uno de sus textos, Rosalind Krauss nos transmite que la fotografía permite percibir lo invisible al ojo pero no lo imperceptible, algo que, por lo demás, sería ilusorio¹². Por esa razón compara la fotografía con el psicoanálisis, pues la fotografía hace con la visión lo mismo que el segundo hace con el inconsciente: lo desvela. En *La cámara lúcida*, Roland Barthes replanteó esta idea sólo esbozada por Benjamin¹³ y después desarrollada por Krauss y otros. En la fotografía se da la irrupción de algo que nos turba y conmociona, su imagen es la cáscara vacía de una ausencia que no se puede atrapar y que siempre está ahí. Ésa es su potencia creadora: su “ser dos”, como decía Godard.

¹⁰ «Misterio, en arte, no quiere decir enigma, como tampoco misticismo. [...] el misterio pone el acento sobre el parentesco de los heterogéneos. Construye un juego de analogías por el que éstos ponen de mani-fiesto un mundo común en el que las realidades más alejadas aparecen como talladas en el mismo tejido sensible.» Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 51.

¹¹ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003, pp. 56-57.

¹² Rosalind Krauss. *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997.

¹³ Walter Benjamin, «La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica» y «Pequeña historia de la fotografía» en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pretextos, 2005.

Por el contrario, los medios de comunicación usan la fotografía (entre otras técnicas) para producir precisamente un definitivo efecto de ocultación de los aspectos menos visibles de la imagen, mediante la ilusión representacional. Hacen, de “dos”, “uno”. Las políticas comunicativas llevan a cabo una sobrestimulación del ojo (común a la ficción y a la literalidad informativa) que, en terminología barthesiana, supondría una genitalidad del texto, más que una experiencia sensible de éste, es decir, una sustitución del placer o del dolor más amplios, en favor de un placer calculado y directo, industrial y comercializable. Desde el punto de vista representacional, esa sobrestimulación acentuaría la patología del *voyeur*, más que el gusto y la potencia inmanente del contemplador abierto y comprensivo. Los medios de comunicación masivos nos enfrentan violentamente con lo que vemos (incluso con el horror) y con lo que no vemos (el deseo), empujándonos a una ansiedad visual y a un ansia de satisfacción directa en el interior de unos lugares vacíos e ilusorios donde lo único que se determina es el sentido de lo superficial, lo obvio y lo banal, lo horrible y la angustia, en un universo de impotencia.

Ese hecho plantea un problema estético-político: el recurrente problema de la representación al que las propias vanguardias del siglo XX colaboraron con el oscurecimiento y la invisibilidad (metonímica o metafórica). Según Lyotard, la vanguardia se preocupó tanto por el «sucede» que terminó por devaluar el acontecimiento, el suceso mismo, en su intento de acceder a él¹⁴. De alguna manera, quiso anticiparse al tiempo y acabó suprimiendo su acontecer, su emergencia. Los vanguardistas sustituyeron el juego por su vaciamiento, y junto a la huida que proporcionaban la ilusión ficcional y el voyeurismo clásicos, fetichizaron la presencia y la envolvieron en algo completamente ajeno: la desmaterialización y la formalización. Para Lyotard es muy importante «hacer ver lo que hace ver, y no lo que es visible», pues el sentimiento subliminal no se queda anclado en el objeto, sino que está justo en el espacio donde pueden «suceder» los acontecimientos: «la metafísica del capital [es] una tecnología del tiempo [...]. La tarea vanguardista sigue siendo deshacer la presunción del espíritu con respecto al tiempo»¹⁵.



Manifestaciones de Génova. Orianómada

Pues bien, uno de los objetivos del activismo artístico desde los años sesenta ha sido paliar el ritmo de neutralización de los acontecimientos dictado por los medios de comunicación. Desde las movilizaciones de Seattle, en 1999, y con la emergencia de las diferentes vertientes del movimiento antiglobalización, incluido el zapatismo, late la importancia de la idea de «autorepresentación», y sus correspondientes manifestaciones en forma de guerrilla comunicativa: «El movimiento antiglobalización, inspirado en el zapatismo, se autorrepresentaba, creaba su propia iconografía a través de sus medios»¹⁶. El activismo de los años setenta y el de algunas tendencias de neovanguardia o vanguardia autocrítica han terminado cristalizando en las actuales tendencias globales. El arte suculento de hoy es el que permite que la obra respire en todas las direcciones: es posible que no se puedan ver a la vez el «conejo» y el «pato» wittgensteinianos, pues enfocar

¹⁴ J. F. Lyotard, *Lo inhumano (charlas sobre el tiempo)*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998: «Al interrogar el sucede que es la obra, el arte de vanguardia abandona el papel de identificación que la obra desempeñaba precedentemente con respecto a la comunidad de destinatarios. [...] resulta posible la confusión entre lo que interesa a la información y el dirigente, y lo que es cuestión de las vanguardias: entre lo que sucede, lo nuevo, y el ¿sucede?, el *now* [...] se cree expresar el espíritu del tiempo, cuando no se hace sino reflejar el del mercado».

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Orianómada <<http://www.7punt7.net/memoriallena/?p=47#more-47>> [Web consultada en mayo de 2009]

uno supone perder de vista el otro (que el significado se apodere del acontecimiento), pero entre las imágenes fluye tiempo y lenguaje, y una imagen no puede neutralizar los puentes entre los juegos, precisamente porque el puente entre ellos permite el paso desde la visión al acontecimiento. Los puentes han de quedar abiertos: Rancière señala la importancia de aguzar, mediante el juego, nuestra «percepción del juego de los signos, nuestra conciencia de la fragilidad de los procedimientos de lectura de los mismos signos y el placer que experimentamos al jugar con lo indeterminado». En una sociedad abocada al consumo de signos, la única subversión que queda es suspender el «sentido del protocolo de lectura de los signos»¹⁷.

El juego del encuentro

En la actualidad, el segmento crítico que más ha revolucionado el concepto de representación es, por tanto, el arte activista. Éste sigue una pauta basada en la estética relacional y en las performances del arte conceptual, las instalaciones e incluso el pop, pero sin llegar a la eliminación del acontecimiento. La idea tendría que ver con el concepto de encuentro de Rancière: el artista relacional, según él, pretende «establecer una relación imprevista [...], ya no objetos, sino situaciones y encuentros [...]. No es tanto a un exceso de mercancías y de signos a lo que quiere responder el arte, como a una falta de vínculos». Lo que habríamos perdido no serían las formas de civilidad, «sino el sentido mismo de la copresencia de las personas y de las cosas»¹⁸. Hay una vuelta a la política, por tanto, pero con un equipaje neovanguardista y postindustrial, antiglobal. Ninguna imagen debe ser intocable, ninguna imagen puede estar cerrada u oscurecida, invisibilizada: la denuncia será intrínseca a la representación, no externa; la lucha será táctica y no estratégica; en el modo de la huella y del indicio, pero no apoyada en la violencia pautada o en la apariencia del símbolo, ni instrumentalizada por el shock. La crítica lo será por saturación, descontextualización, excedencia o reapropiación del símbolo.

Tradicionalmente, las relaciones políticas verdaderas eran las económicas, y el arte político era sólo aquel que estaba al servicio de la política, y no tenía la política inmanente en su forma. Hay teóricos activistas como Marcelo Expósito, por ejemplo, para quienes *La esfera pública* de Habermas margina los símbolos plebeyos en favor de la gran esfera pública. En contraposición con la universalización de los símbolos, opinan que toda obra es política, hasta el punto de distinguir una carga simbólica para cada grupo social: los símbolos no son cerrados, y cada movimiento crea los suyos, que les sirven para responder a la necesidad de las personas que los forman y para reforzar los lazos singulares que existen entre sus integrantes. Por tanto, puesto que los símbolos no son sólo ideología, sino también llaves, puesto que no sólo sirven para comunicar experiencias y para poner en comunicación a quienes las experimentan, sino también para constituir estas relaciones en su singularidad concreta, desde una autoconstitución material, es necesario siempre un cierto «cuidado de sí» en los símbolos¹⁹.

Cualquier simbología puede revertirse mediante la reapropiación por parte el poder; por ello es necesario que los símbolos estén abiertos a su excedencia y estén en contacto con su genealogía y con su base representacional. La política no hace político al arte, sino que éste conlleva directamente una política en su manifestación



Iconografía zapatista
Oriana Elicabe

¹⁷ Rancière, *op. cit.*, pp. 47-48.

¹⁸ Rancière, *op. cit.*, p. 51.

¹⁹ El *paliacate* zapatista es un ejemplo clave de símbolo que constituye a todo un movimiento: «Todos somos Marcos» es una máscara que se ha convertido en la bandera de un movimiento. Hay además ejemplos muy ilustradores de deconstrucción y reapropiación de símbolos por parte de los nuevos grupos activistas y políticos: por ejemplo, en un momento de las negociaciones de la Caravana zapatista de 2001, el subcomandante Marcos sacó una bandera mexicana de su pecho, en un alarde de patriotismo deconstructivo y haciendo una reapropiación del símbolo nacional mexicano.



Descanso de los manifestantes antes de las manifestaciones contra el G8. Génova. Estadio Carlini

nada, sólo se convertirán en meros dinamizadores del proceso; por otra parte, si es un simple proceso explícito de convencimiento, terminará el ciclo con el convencimiento del receptor, y ahí morirá. Como práctica procesual, por el contrario, el activismo político ha de reaccionar contra un poder y una representación contemporáneos ya familiarizados con las tendencias procesuales, y cuyo actual instrumento de síntesis y organización es precisamente ése²⁰. Si la obra o el proceso son abiertos y apuestan por un público que haga de base y de sostén, y no sólo de activador y de multiplicador, es muy posible que el arte activista respire y pueda reconducir la crítica a la invisibilidad y construir nuevas madejas de relaciones. Es posible que esa sea la razón por la cual los movimientos activistas apuestan por una intervención en el ritmo del orden visual, más que por un dominio del orden conceptual o racional: su efecto no es una representación simbólica sobre la cual discutir, sino una pugna semiótica que disloca los conceptos y abre sus manifestaciones; un fenómeno meteorológico o una catarsis cuyo efecto no es la discusión, sino una lucha de intermitencias.

En 2001, Oriana Elicabe llegó a Barcelona, y según ella la ciudad bullía, mucha gente quería sorprender al Banco Mundial, en un activismo que incorporaba en su seno a «diseñadores, videastas, fotógrafos, algún sindicalista, artistas, techies y gente proveniente de los movimientos sociales»²¹. Esta fecha marcó su integración en el ya célebre movimiento de *Las Agencias*, un «laboratorio de ideas y haceres [donde se veía al] arte y la política mezclados en su



Representaciones golpeadas / visibilización de la represión global. Manifestaciones contra la guerra de Irak. Madrid. Indymedia.

²⁰ Según la evolución de la teoría foucaultiana del poder, éste ya no funcionaría como poder disciplinario, sino como poder seductor. No obligaría (por la fuerza) o convencería (por la información), sino que vehicularía la libertad de elección: las relaciones de poder «que estamos analizando [...] pone[n] en juego relaciones entre individuos», «El sujeto y el poder», en: Brian Wallis, *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001, pp. 421-436.

²¹ Oriánomada <<http://www.7punt7.net/memoriallena/?p=47#more-47>> [Web consultada en mayo de 2009]

máxima potencia, irreverentes, deseosos. Cada uno desde su individualidad aportaba al colectivo. Éste a su vez, sumaba y compartía conocimientos a partir de los talleres, construyendo una respuesta colectiva a la imposición de formas culturales, estilos de vida y económicos»²². Dentro de esta experiencia se adentró en otras maneras de distribución y aplicación de la fotografía, formas en que la fotografía no quedara en la mera representación y se orientara más bien a la guerrilla de la comunicación. Su trabajo colectivo con «Los Invisibles», por ejemplo, consistió en la edición de unos escudos antiantidisturbios en los que aparecían imágenes de personas invisibles para el poder, que serían después simbólica y visiblemente golpeadas en las manifestaciones, vistas ahora bajo los focos y las cámaras de la ciudad. Un ejercicio de visibilidad de la violencia contra las mujeres zapatistas, los inmigrantes y las madres lesbianas, protagonistas de sus anteriores series²³.

Tras su experiencia en Las Agencias y Yomango, con gente de diferentes disciplinas en un cóctel de conocimientos «donde la no especialización o la no profesionalización eran la aceituna que daba singularidad», Oriánomada sostiene que el proceso creativo más eficaz incluye la creación colectiva, procesos de trabajo abierto, talleres y un ulterior proceso de creación multitudinal (en una clara gramática negriana)²⁴ que sortean los anteriores inconvenientes representacionales. Por tanto, estamos en un activismo que se apoya más en la materialización colectiva de los deseos que en la racionalización individual de éstos. En último extremo, genera una creatividad compartida, no un espectáculo, sino más bien un rescate de la estetización y de la banalidad que nos sacan, desde el consumo y la determinación, hacia la actividad, y, desde la pasividad, hacia la puesta en común de los signos: «La distancia tomada ayer con respecto a la mercancía se invierte ahora con propuestas de proximidad nueva entre las personas, de instauración de nuevas formas de relaciones sociales»²⁵. Este tipo de estética relacional conectaría con el otro lado de la representación, desplazándose desde el juego hasta el encuentro: la representación se recontextualizaría saliendo con ella a la sociedad, procesualmente o dándole la vuelta, o de ambas formas a la vez.

El arte activista contiene una estética que habla de lo político desde el arte, sin neutralizar ni lo uno ni lo otro, activando ambas vertientes. Un ejemplo de cómo están conectados ambos ámbitos son sus medios expresivos: precarios y orientados a contextos no masivos. Actuando en puntos de la calle cuya repercusión es individualizada, para ocupar su espacio, pero sin intentar reproducirlo.

Esa es la opinión de teóricos como Gregory Sholette, para los cuales el activismo se convierte en una pugna por los símbolos, por la visibilidad y contra la invisibilidad, sin pretensiones de dominación desde lo masivo o el misticismo del valor, sino en dirección a los enlaces grupales. No es difícil convertir el activismo en una mera representación del activismo, pues el poder político reclama sus símbolos para su reproducción y su control masivos. Precisamente por ello conviene ser consciente de cómo descentrar esa diferenciación que tiende siempre al consumo y a la moda exclusiva y diferenciadora (en grado de valor y de extensión social, pero no en calidad autorrepresentativa). El objetivo no es ser más rápido que el poder, sino materializar enlaces productivos. Los estilos son tomas de posición (rappers, punks...) cuyos símbolos estetizados o banalizados por el poder, mas allá del estilo y de su diferenciación indivi-



Brebaje Man, MC del grupo cubano de Hip Hop *Explosión Suprema*.
Oriana Elicabe

²² *Ibid.*

²³ «Con los plotters se buscaba no solo hacer una “exposición móvil” de personas o grupos invisibles para la sociedad, sino darle un uso práctico, como detener los gases lacrimógenos o las pelotas de goma en una posible carga policial. Pero también era el utilizarlos para poder producir otras imágenes (en cierta forma controlada por nosotros) de lo que podrían reproducir los mass media en sus periódicos. Por ejemplo un porrazo de la policía en la cabeza de una mujer zapatista, una lesbiana o un niño inmigrante hacía visible la represión que el poder ejerce sobre estos sectores sociales. Esta idea sale de un proceso colectivo, no de mi misma: en los talleres de Las Agencias con los Invisibles. E incluye el trabajo y la colaboración de diferentes agentes» Oriana Elicabe (Conversaciones de Tomás Caballero con la artista)

²⁴ Toni Negri, *Arte i multitud*, Madrid, Trotta, 2000.

²⁵ Rancière, *op. cit.*, p. 50.



Don Quijote postindustrial. Oriana Elicabe

dualizada o universalizada, han de ser reapropiados por los artistas en lo singular que se materializa en forma de colectivo. «En esta nueva topografía mundial de la información, el arte y el entretenimiento, incluso la apariencia y el lenguaje de la disensión se convierten en material de origen para imágenes gráficas, espectáculos públicos y moda, donde la apariencia de oposición se integra en un espectáculo para mayorías [...]. Hoy en día, la cuestión que se plantea no es qué estrategia artística “transgresora” podría funcionar contra un sistema que imita activamente a sus adversarios, sino cómo reencuadrar nuevamente una práctica artística crítica en un programa político y social más amplio. [...] Tal vez la mejor respuesta a este nuevo y errático terreno consista

en depositar menos fe en el potencial *armador* o *trasgresor* intrínseco del arte y en su lugar tratar la cultura visual como un *componente de otras iniciativas sociales*, incluidos el activismo político, la educación pública y la batalla por el acceso al espacio público como tal»²⁶.

El encuentro como obra: la acción, el proceso, la fotografía participante



Manifestaciones antiglobalización en Bruselas. Oriana Elicabe

El activismo, por tanto, tiene que ver con una acción deslocalizada e improvisada que busca aprovechar la ocasión; no podría quedarse sólo en una dinámica aislada en un lugar determinado, ya que es transfronteriza y su objetivo no es administrar relaciones, sino producirlas. De modo que incluso en las acciones de barrio de los grafiteros habría un afán de establecer vínculos con el otro lado de la visibilidad, ganar encuentros transfronterizos. Así, desde el fotoperiodismo, Oriánomada dio un giro hacia la fotografía activista, y desde la mediación de la técnica y la incorporación de ésta en la práctica de la transformación de la realidad social, dio un paso hacia una estética relacional comprometida: la fotografía debía proporcionar instrumentos de vinculación entre individuos, despegar las formas del fondo alienante en el que están socialmente inmersas, reintroducir lo múltiple y lo posible en el circuito cerrado de lo social²⁷. «Cuando la vida de las

personas fotografiadas ya no te es ajena, dejas de ser la fotógrafa que va a cubrir un reportaje para pasar a formar parte del medio fotografiado como documentalista activista»²⁸. Frente a la *creación representativa*, *objetual*, susceptible siempre de apropiación espectacular y tergiversadora por parte de los medios, el compro-

²⁶ Gregory Sholette, «Noticias de ninguna parte: arte activista y después. Informe desde Nueva York», Jorge Luis Marzo (ed.), *Fotografía y activismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

²⁷ Nicolas Burriaud. *Post producción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2004.

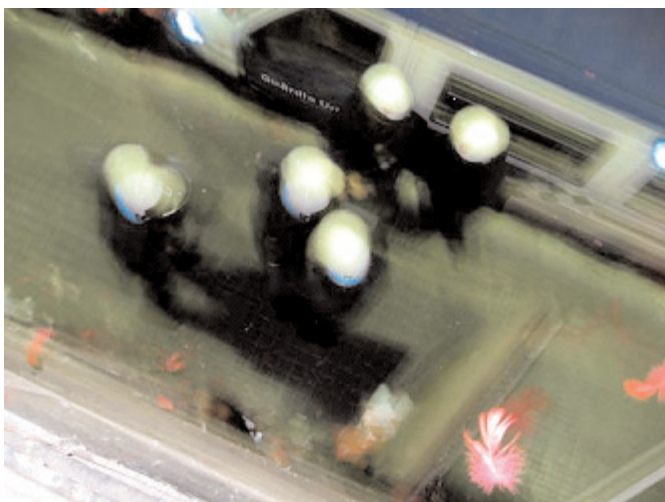
²⁸ Oriana Elicabe (Conversaciones de Tomás Caballero con la artista).

miso ético-político se transformó de varias maneras. Según Oriana Elicabe, «es necesario que esas transformaciones, esas luchas, esas construcciones, sean enseñadas al mundo, aunque los medios de comunicación masivos no cedan espacio a acontecimientos que no estén bañados por el sensacionalismo o el folclor. Enseñar esa realidad es tarea nuestra, intentando provocar en los demás las ganas de colaboración, y no sólo sentimiento de “solidaridad” (palabra maltratada y vacua gracias a gobiernos y ONG oportunistas). Ése es el sentido que pretendo llevar a cabo en mi trabajo. Desde la lucha y la construcción colectiva»²⁹.

Podemos, por tanto, señalar en primer lugar, una fotografía que interviene de modo activo en el propio proceso que fotografía (la obra no es el final de un proceso, sino que se convierte en el proceso mismo, es un portal, un generador de actividades, un terminal temporal; la cámara vive con su objeto fotografiado que lo acompaña y forma parte de él). En segundo lugar, tenemos una fotografía que se orienta hacia otros medios de interacción social locales y colectivos (fuera de los medios de masas o de las galerías: hacia el arte en la calle, en Internet, en colectivos independientes). El arte activista controla las vías de comunicación (la calle) y no las fortalezas (museos y galerías), es una actividad articulada y dirigida a las relaciones sociales y políticas. Y, en tercer lugar, tenemos una fotografía que sirve como material de documentación, reapropiación y reinterpretación para nuevos procesos de intervención artística social, como una biblioteca de recursos universal abierta al abasto de la multitud. En este último sentido, el lugar de recepción es necesariamente también de producción, el objetivo es la práctica colectiva, y el productor es un simple emisor para el siguiente espectador-productor; todo artista se mueve en una red de formas contiguas hasta el infinito³⁰.

Oriana Elicabe está comprometida en este sentido con la variante del activismo antiglobalización que trata esa fibra sensible, frente a la espectacularización y la distorsión de las imágenes de la historia que realizan los medios. Su trabajo es, por tanto, político, un activismo antiglobalización vinculado a la necesidad de ser simultáneamente acción y manifestación de la política, forma de vida, antes que pura representación. Aunque no quede ni huella del paso del artista por la escena, la huella quedará en la acción del artista y en los efectos que produzca su acción en su entorno.

Las imágenes son como sombras que casi no adquieren relieve en el celuloide, son casi como esquemas, como fantasmas: «En un momento dado, no había foto que compensara mi rabia, no podía detenerme a hacerla, porque hacer la foto era no participar, dejar que sucedieran las cosas y no ayudar a algún compañero», ante todo, su trabajo estético se desplazó desde la observación hasta «la vida como obra». La foto más significativa es la que queda grabada en la retina del participante actor-lector, y la sutileza de algunas de sus composiciones casi borrosas, que rozan la desaparición, muestra la fugacidad y la pregnancia conceptual de ese acontecimiento. No basta con documentar, es imprescindible pasar al otro lado de la imagen, convertirse en objetivo de otros focos, participar en la escena de modo activo. De ese modo el artista ilustrador se convierte en artista participante, y la representación en un autorretrato colectivo. La fotografía entró en el otro lado del espejo, como Alicia, pero para formar parte de la escena



*Intervención en el Teatro Arnau. Primavera de 2006.
Oriana Elicabe.*

La ocupación del Teatro Arnau fue pensada como un objetivo temporal, como una liberación simbólica para la sociedad, no como una toma. Había que liberar un espacio abandonado y restado a los profesionales de la cultura. El evento surgió con una idea de táctica, más que de estrategia. El fruto de este acto fue la apuesta de visibilidad por la cultura y la sublimación pública de esa necesidad.

²⁹ Oríanómada <<http://www.7punt7.net/memoriallena/?p=47#more-47>> [web consultada en mayo de 2009]

³⁰ Nicolas Burriaud. *op. cit.*

misma y participar en el aspecto humano del militante antiglobalización. La mejor foto es aquella en la que se omite el artista, donde se para el arte para dar apoyo y auxilio³¹.

Documentación participante: la memoria abierta del archivero

El concepto fuerte y de conjunto en toda la producción activista es de nuevo la necesidad de autonomía documental, de autorrepresentación. La necesidad de una fotografía más de guerrilla semiótica, y menos de representación, contra el fotoperiodismo oficial y los nuevos sistemas comunicativos, con los que compartirá inevitablemente el espacio de los acontecimientos sociales y políticos, tanto como las hemerotecas, los hipertextos o las bibliotecas de la academia oficial. Esta guerrilla comunicacional sitúa en un lugar privilegiado el espacio del archivo, y es ajena desde luego al “mal de archivo”. Frente al uso recurrente de una cínica reinterpretación de la Historia por parte de las agencias de la comunicación, los medios, las prisiones del conocimiento institucional y académico, las grandes corporaciones de la cultura, e incluso de muchos museos e institutos de investigación, queda una gran tarea de revisibilidad, reinterpretación y reapropiación de los acontecimientos pasados y presentes: todo un tesoro documental de las historias invisibilizadas, necesitado de ser abierto a sus protagonistas. Para expresar la potencialidad última del arte activista podríamos utilizar el calificativo que Deleuze atribuía a la obra de



Orianómada,
Joven atendiendo la Biblioteca
de Oventik, Altos de Chiapas

Foucault: «En conjunto, [su obra] es una *caja de herramientas*». La recuperación de la memoria, el acceso libre a la información, la liberación de visibilidades para su puesta en común en la sociedad y su almacenamiento para la reutilización condensan el último elemento que vamos a aplicar de Rancière al trabajo de Orianómada, en cuanto deslizamiento del arte contemporáneo: la convivencia de materiales heterogéneos que no produce conflicto, el inventario que pretende «repoblar el mundo de las cosas, rescatar su potencial de historia común». En nuestro caso, «el artista es a la vez el archivero de la vida colectiva y el coleccionista, testigo de una capacidad compartida». Pues bien, todos los materiales y las sucesivas apropiaciones del arte activista constituyen una base documental para sucesivos eventos, y su continuidad se mantiene más allá de la experiencia de «la vida como obra de arte».



Emisora de radio. Chiapas.

Ésta es la base de la autoformación y la matriz de la autorrepresentación, una tarea de conservación y de recuperación de la memoria de lo invisibilizado. El trabajo de Orianómada, su «vocación social/comunitaria», se enmarca asimismo dentro de las licencias *Creative Com-*

³¹ «En lo personal, yo diría que a veces, la mejor fotografía es la que no se toma. Creo que “el artista” no se puede omitir en la fotografía militante, porque en cierta forma es autorrepresentación. Quien retrata un suceso sin verse a sí mismo en lo que fotografía, podría decirse que es soberbio o no tiene respeto por la situación.» (Conversaciones de Tomás Caballero con la artista.)

mons³², de libre circulación y sólo sujetas a la mención del autor, siempre y cuando el uso no sea comercial. Esto implica que su trabajo sobrepasa los límites de la autoría y que está sujeto a transformación, reapropiación y reutilización por parte de la sociedad.

La suya es una oferta a la creación de la cultura común del *General Intellect* del que hablan autores como Toni Negri, y del que tenemos un derecho constitutivo de distribución y reapropiación. Hablaríamos de una reterritorialización de los documentos respecto de los bancos de datos, las sociedades de autores o los propietarios, orientada a todos los posibles usuarios como legítimos productores y autores³³. Uno de los últimos ejemplos de este tipo de trabajo documental realizado por Orianomada se desarrolló en Chiapas hace un par de años, en un intento de dar visibilidad a la construcción del tejido laboral, social y cultural producido allí. Este ejercicio de documentación participante constituye un trabajo de restablecimiento de la memoria del pueblo de Chiapas y una forma de hacer visible el día a día de un territorio totalmente invisibilizado en los países de nuestro entorno. En suma, de nuevo un intercambio básico de materiales. Estas fotografías son un documento de la resistencia y del trabajo que se está realizando en Chiapas, un intento por mostrar el resultado de la construcción creativa del espacio colectivizado, en su lento avance con unos medios especialmente precarios. Estos últimos trabajos en Chiapas marcan un interés por las instalaciones sencillas que el zapatismo ha dedicado a la salud, a las cooperativas agrícolas y artesanas, a la explotación de sus propios recursos de autorrepresentación y autonomía, la educación, los medios de comunicación, etc.

Pero del mismo modo, este concepto de autorrepresentación y de necesidad de documentación se puede aplicar en todas sus consecuencias al mundo global. Se extiende a los conceptos de salud, educación, vivienda, precariedad y pobreza, comunicación y mujer, a colectivos afectados por el fenómeno contemporáneo de la globalización, a colectivos históricamente marginados tanto como a los recién incorporados por los nuevos fenómenos de la crisis y la regresión de derechos del mundo contemporáneo. Son muy interesantes sus últimas series sobre el *hip hop* en Cuba, Bolivia, Venezuela y Argentina, así como sobre otros temas que se van incorporando y ampliando en forma de documento gráfico, abierto y liberado de *copyright*. Es posible que quede todavía mucho por hacer, e incluso que este movimiento se agote como lo hicieron los movimientos de vanguardia, y es posible también, por la dureza y la regresión política del mundo que vivimos hoy, que el arte activista sea como dar patadas en la espinilla de un gigante. Pero, lejos de las arengas o de la indiferencia, y de la exclusión e impotencia de los diferentes que circundan la invisibilidad, el arte activista, como las hormigas, va trabajando en el centro de los protagonistas de la sociedad, para conseguir recuperar la representación que los amos de la comunicación nos escamotean... Intentemos que no por mucho tiempo... porque no sobra de ningún modo.



Oriana Eliçabe. *Madres lesbianas* (<www.flickr.com/photos/orianomada/sets/1429308/>). El trabajo «Madres Lesbianas», realizado en tres países diferentes: España, Holanda y Estados Unidos, «es un acercamiento a la homosexualidad femenina a través de la vida cotidiana de diez familias diferentes. Las imágenes de estas nuevas familias se manifiestan como el reflejo de un espejo de la familia tradicional, ayudando a deconstruir la idea patriarcal de la misma y rompiendo con los falsos mitos creados alrededor de la homosexualidad. Enfocado con una visión intimista, respetuosa de las relaciones intrafamiliares, enseña a través de las imágenes ese devenir diario que caracteriza las vidas de todos los hombres y mujeres sea cual sea su condición sexual, su género o estado civil». Véase también *El país semanal*, mayo de 2006, y la exposición en la galería Gris 1/2, de Barcelona, realizada entre el 19 de enero y el 16 de febrero de 2009 y en Magdalenas, el 6 de marzo de 2009. (<<http://www.magdalenas.net/?q=ca/exposici%C3%B3-fotogr%C3%A0fica-i-madres-lesbianasi>>).

[Webs consultadas en mayo de 2009]

³²< <http://creativecommons.org/licenses/> > [web consultada en mayo de 2009]

³³ Para ver su fondo fotográfico expuesto puede visitarse la siguiente página web: <www.flickr.com/photos/orianomada/sets/> [web consultada en mayo de 2009]

reseña

“Ausencias” de Gustavo Germano

fotografía contra el olvido

Gustavo Germano, fotógrafo y artista argentino ha hecho un trabajo excepcionalmente simple, pero de una contundencia excepcional también, con las ausencias provocadas por la barbarie y el terrorismo de Estado; la fotografía se convierte en su colección “Ausencias” en herramienta excepcional de la memoria, contra la ignominia y el olvido.

Recomendamos encarecidamente la visita a su página: <http://www.gustavogermano.com/>

Aquí exponemos sólo un botón de muestra



1974

Clara Atelman de Fink
Claudio Marcelo Fink



2006

Clara Atelman de Fink



1968

Roberto Ismael Sorba
Jorge Cresta
Azucena Sorba



2006

Jorge Cresta
Azucena Sorba





1970

María Irma Ferreira
María Susana Ferreira



2006

María Susana Ferreira



1975

Omar Darío Amestoy
Mario Alfredo Amestoy



1975

Mario Alfredo Amestoy

análisis de efectos

HASTA LA VICTORIA, A VECES. Una reivindicación materialista del fracaso

(acerca de la Conferencia de Londres, 13-13 de marzo de 2009 sobre la Idea de comunismo)

por Juan Domingo Sánchez Estop

“No arruines tu carrera de fracasado por un éxito de mierda”
(Dicho frecuentemente citado por Javier Ortiz)

Del día 13 al 15 de marzo de 2009 tuvo lugar en Londres un singular encuentro. Una serie de prestigiosos intelectuales de la izquierda (post)marxista mantuvo algo tan infrecuente como un debate filosófico sobre el comunismo, más concretamente, sobre «La Idea de Comunismo». Este acontecimiento es singular por varios motivos: en primer lugar, por ser probablemente -a nuestro conocimiento- el primer coloquio de este tipo jamás organizado desde que el comunismo moderno hiciese entrada hace siglo y medio en la escena política e intelectual europea. Nunca antes, en efecto, se había organizado un coloquio cuyo tema fuera el comunismo y aún menos uno que tratara este tema desde el punto de vista de la filosofía, por mucho que se hubieran dedicado numerosísimos encuentros a lo que se denominaba la « construcción del socialismo » o a otros disparates teóricos y políticos como el « hombre nuevo socialista » o el “arte proletario”. En segundo lugar, lo que confiere una importante nota de singularidad al encuentro es el hecho de que tenga lugar veinte años después de que la cultura política oficial, incluida la de la izquierda, decretase la « muerte » del comunismo y la segunda y definitiva muerte de Marx, asociando, por cierto, tales muertes a un pretendido « fin de la historia ». El « fracaso » de los socialismos reales aportó según la doctrina oficial la prueba definitiva del carácter erróneo del marxismo y de todas las doctrinas que en él se basaban. El horror totalitario desencadenado por el stalinismo se asociaba así al fracaso material del socialismo haciendo que la constatación de la bancarrota del sistema fuese inseparable del acta de condena de sus crímenes. Conforme a lo dictaminado por Von Hayek, Popper o Friedman, la utopía comunista era a la vez un error, un fracaso y un crimen. En un momento en que, como recuerda Slavoj Žižek, la ideología del fin de la historia es compartida por la inmensa mayoría y el fukuyamismo tiene fuerza de evidencia aun en la izquierda, hablar del comunismo en serio, no desde la negación de su fracaso, sino desde la asunción de este como punto de partida de una interrogación filosófica es un auténtico desafío al orden existente. Ciertamente, la conferencia sobre el comunismo de Londres no fue un encuentro político en el sentido habitual -a menos que se considere la filosofía a la manera de Althusser como un « condensado » de la política en el terreno de la teoría o como la “política de la verdad” cara a Michel Foucault. Se trataba de hablar de una idea. Sin embargo, dedicarse a determinadas ideas puede ser políticamente determinante, como pudo serlo para Lenin entre la revolución de 1905 y la de 1917 estudiar durante una temporada en la biblioteca de Ginebra la Lógica de Hegel. Este gesto de retorno a la teoría como urgencia política inspira la convoca-



toria del encuentro de Londres, deseado y previsto desde hacía tiempo por sus dos promotores: Slavoj Zizek y Alain Badiou.

Es de destacar a este respecto que se da la coincidencia, no casual, de que tanto Zizek como Badiou, así como Jacques Rancière figuran entre los autores habituales de la revista norteamericana *Lacanian Ink*. Esta revista, que reúne a psicoanalistas y filósofos influidos por la enseñanza de Jacques Lacan publica trabajos que van desde la clínica analítica al análisis social. En sus páginas y en las actividades organizadas alrededor de la revista se ha producido un nuevo encuentro del marxismo y del psicoanálisis enteramente distinto de lo que se denominara “freudomarxismo”. El marxismo de



orientación lacaniana que inspira la revista dista años luz de los himnos al principio de placer y a una economía libidinal liberada de un Reich o de un Marcuse. Dentro de la problemática en la que se mueven los autores de *Lacanian Ink* la enseñanza de Jacques Lacan hace de la teoría de Freud algo incompatible con cualquier economía incluso libidinal y pone en un lugar central lo que excede de todo cálculo y de toda racionalidad económica y política. Ni Freud ni Marx son economistas: central en ellos es el desequilibrio y la disfunción, no la armonía y el principio de placer se encuentra siempre ligado con la pulsión de muerte.

El objetivo fundamental, aunque en cierto modo, subterráneo, del encuentro de Londres sobre la idea del comunismo fue dar una respuesta a los planteamientos de Fukuyama sobre el fin de la historia y combatir al menos desde un punto de vista teórico su hegemonía. Entre las intervenciones más significativas cabe reconocer dos grandes líneas: 1) frente a la idea de un fracaso definitivo del comunismo desde un punto de vista ético y político, Zizek, Badiou y en parte también Rancière defendieron una ética y una política comunista (más allá) del fracaso, e incluso una auténtica teoría materialista del fracaso; 2) frente a la idea del fracaso del comunismo como fuerza material, Michael Hardt y Toni Negri mostraron el carácter intrínsecamente ya comunista del trabajo y de la producción en el actual capitalismo globalizado, defendiendo un comunismo de “los comunes” frente a un capitalismo que procura de manera cada vez más violenta someter estos comunes en que se basa la productividad y la riqueza a relaciones de propiedad. En cierto modo, también ellos dan cuenta del fracaso del comunismo, aunque sea del potente fracaso de un comunismo ya existente bajo la relación capital. En cualquier caso, se trata de un fracaso que no paraliza, sino que obliga a asumir un renacido ímpetu político, un ímpetu constituyente.

Sin despreciar otras interesantes contribuciones de carácter fundamentalmente histórico, nos centraremos en estas dos líneas cuyo improbable encuentro constituye, a nuestro juicio, el aspecto más original de este singular coloquio. Renunciaremos obviamente a hacer un resumen de las intervenciones, pues un buen número de ellas es ya accesible en distintos sitios de internet (en particular, en el de *Lacanian Ink*) y nos ocuparemos exclusivamente de determinar el contenido de las dos líneas de fuerza que informaron la conferencia.

I. La teoría materialista del fracaso

Lo primero es partir de la derrota como hecho histórico. Caben pocas dudas sobre la entidad y la intensidad de la derrota sufrida por el conjunto de fuerzas que se reconocen en el comunismo desde mediados de los años 70. Esta derrota fue primero moral y cultural. Tuvo que ver a este respecto con la necesidad de defender los planteamientos comunistas apoyándose en algún tipo de realidad histórica que los plasmara y con la simultánea imposibilidad de reconocer en el “socialismo real” un modelo mínimamente aceptable. Bastó, entre finales de los años 70 y principios de los 90, la ofensiva de los nuevos ideólogos “humanitarios” enmarcada por una poderosa campaña de propaganda para provocar una completa debacle del pensamiento y la acción política de izquierda. Tras casi 20 años de ofensiva ideológica acompañada por una enorme intensificación de la agresividad en la lucha de clases de las distintas fuerzas capitalistas y una enorme debilidad del movimiento obrero fordista (organizado por el stalinismo o la socialdemocracia), la caída

del ignominioso muro de Berlín marcó el fin de una época en la que la hipótesis comunista resultó haberse materializado en realidades muy ajenas al comunismo.

El fracaso de la primera gran oleada comunista iniciada con la revolución de octubre se identificó entonces con el fracaso del comunismo como tal. El fin de la historia coincidía, según Francis Fukuyama, con el fin del comunismo. Esta afirmación pretendidamente anticomunista tenía, muy a pesar de su autor, implicaciones que no lo eran tanto. Si la historia se acaba con el comunismo, ello se debe al hecho de que la historia es hoy intrínsecamente dependiente de la hipótesis comunista. En otros términos, sin la hipótesis comunista no hay historia, ni política ni pensamiento. A pesar de la intensidad de la ofensiva en favor de la necesidad histórica del capitalismo y de la democracia representativa, lo más que han podido conseguir las clases dominantes es hacer que estas formas últimas y pretendidamente necesarias de la economía y de la política sean hoy obligatorias. Todo lo que han logrado es imponer una prohibición sobre el comunismo haciéndolo salir por todo tipo de medios de la esfera pública. Sin embargo, la propia existencia e insistencia de esa prohibición revela la presencia de algo capaz de resistirle.

Las intervenciones de Slavoj Žižek y la de Alain Badiou coincidieron en señalar el hecho de que un fracaso, por real e indiscutible que sea, sólo obliga a abandonar objetivos e hipótesis de los que se puede prescindir.



El comunismo no es uno de ellos. Como afirma Badiou en un texto algo anterior a la conferencia de Londres, pero cuyo contenido coincide plenamente con el de su intervención y sirvió de hecho de lema a la propia conferencia: *“la hipótesis comunista sigue siendo la hipótesis correcta, ya lo he dicho, no veo ninguna otra. Si hubiera que abandonar esta hipótesis, ya no vale la pena hacer nada en el plano de la acción colectiva. Sin el horizonte del comunismo, sin esta idea, nada en el devenir histórico y político puede ya interesar al filósofo. Que cada uno se ocupe de sus asuntos, y se acabó.”* De ahí que reconocer el fracaso de una forma concreta de plasmación de esta hipótesis no justifique en modo alguno su abandono. Kant en *Teoría y*

Práctica se planteaba ya un problema semejante a propósito de la expresión “Esto es verdad en teoría pero irrealizable en la práctica” aplicada al ámbito político. ¿Es acaso la imposibilidad práctica de un objetivo necesario -un imperativo de la razón según Kant- una razón suficiente para su abandono? ¿Es incluso meramente posible abandonar ese objetivo? El coste de ese abandono lo recordaba Sartre en unas declaraciones que cita Badiou: *“En una entrevista, Sartre dice en sustancia: “si la hipótesis comunista no fuera correcta, si no fuera practicable, ello significa que la humanidad no es en sí una cosa muy distinta de las hormigas o de las termitas.” ¿Qué quiere decir con ello? Que si la competencia, El “libre mercado”, la suma de los pequeños goces y los muros que los protegen del deseo de los débiles son el alfa y el omega de toda existencia colectiva o privada, el bicho humano carece de todo valor.”* En otras palabras, abandonar la hipótesis comunista es abandonar la política como tal en favor de la mera gestión de la sociedad que, con un término perfectamente adecuado y acorde con la teoría política clásica, Jacques Rancière denomina “policía” y Kant denominaba “despotismo”.

¿En qué medida no sólo es cierto, sin embargo, que el comunismo “ha fracasado” sino que, incluso, está “condenado” al fracaso? En cierto modo, esto es algo que ya sabemos desde que Marx lo formulara en la *Ideología alemana*: *“Para nosotros, el comunismo no es un estado que debe implantarse, un ideal al que haya de sujetarse la realidad. Nosotros llamamos comunismo al movimiento real que anula y supera al estado de cosas actual.”* El comunismo no es un objetivo, un objeto de deseo para el sujeto, sino el motor o la causa del deseo político. Como motor y causa del deseo no puede hacerse realidad, implantarse como un estado de la sociedad. Incluso en una sociedad “comunista” el comunismo seguirá desbaratando cada uno de los órdenes “policiales” alcanzados. La distinción entre la gestión de las personas y la gestión de las cosas es bastante imprecisa: lo que hace del ser humano algo distinto de una hormiga o de una termita es precisamente el hecho de que se plantee constantemente esa distinción a lo largo de su existencia. El esclavo era para Aristóteles una cosa, un “autómata dotado de palabra”, el proletario, por su parte, es libre, pero sólo



lo es para vender su fuerza de trabajo como cosa. La tensión entre gestión de las cosas y libertad de los humanos ha sido y será un dato permanente de la historia de la especie. Un dato que inscribe, como sabía Aristóteles, la política en la esencia misma del hombre. Pero esta tensión es precisamente, a su vez lo que impide que haya una finalidad intrínseca y definitiva de la comunidad política, una perfección de la ciudad o un fin de la historia.

Ahora bien, el motor del deseo del *zoon politikon* es la idea imposible y necesaria de una “sociedad” de “libres” e “iguales” basada en la “libre” “cooperación” y no en el “mando” y la “jerarquía”. Esto y no otra cosa es el comunismo. El hecho de que todos y cada uno de los términos que hemos

utilizado para definirlo tenga un carácter rigurosamente político y, sea por lo tanto, objeto de discusión y de antagonismo, nos muestra la imposibilidad de concebir el comunismo como un mero colectivismo racional y pacificado. Si el comunismo llegara a ser algo así -es lo que pretendieron Stalin y sus acólitos- estaría sustentado en un pretendido saber racional anónimo que ocultaría una dominación de clase, la de quienes Stalin denominara en su prefacio a la constitución soviética del 36 “la *intelligentsia*”. No hay, pues, a riesgo de caer en el hormiguero o la termitera, un modelo comunista, sino una exigencia comunista que *fracasa* necesariamente a través de los distintos modelos en que procura realizarse. El comunismo es así una paradoja, un “monstruo de la verdad” en el que se expresa la verdad de la política como imposibilidad necesaria.

El fracaso necesario del comunismo no justifica ni hace necesario el capitalismo. El capitalismo -al igual que el socialismo stalinista- es, dentro de su ropaje liberal, un régimen de policía, un régimen tendencialmente neutralizador de toda vida política. El “éxito” del capitalismo es siempre un fracaso de la libertad y de la igualdad: la transcripción totalitaria de la libertad y la igualdad en términos de mercado. Libres en el capitalismo son los sujetos del contrato mercantil; iguales, por abstractos e indiferentes, son los mismos sujetos en cuanto meros portadores de valores, de trabajo abstracto. Ni esta libertad ni esta igualdad forman un vínculo político, sino un circuito de intercambios, un orden de cosas capaz de “funcionar”.

En cierto sentido, el comunismo que fracasa es más productivo que todos los éxitos del capitalismo. Su fracaso deriva de la imposibilidad afirmada por Badiou de que exista jamás un “Estado comunista”. “Estado comunista” es un oxímoro. El capitalismo puede en cambio hacer pasar su eficacia por un éxito. Efectivamente, ha sido capaz a lo largo de los siglos de integrar cada vez más diferencias e incluso contradicciones a condición de que estas sean compatibles con su dinámica fundamental basada en las relaciones de mercado y la acumulación indefinida. Dentro de estos límites, el capitalismo puede ser progresista, humanista y tolerante. Como afirmaba Žižek en su intervención, puede presentarse como el régimen que rechaza el racismo en favor de un racismo “razonable” basado en una protección “sensata” contra la inmigración, o que introduce el estado de excepción como una medida necesaria destinada a proteger las libertades. Es el régimen del mal menor generalizado.

La crisis del capitalismo no es en sí misma una vía de salida, pues el hundimiento del sistema financiero puede perfectamente aprovecharse como una ocasión de reestructurar el orden capitalista según las líneas descritas por Naomi Klein en la *Doctrina del Shock*. Todo el mundo ha podido aceptar que se diera una absoluta prioridad a la salvación de los bancos en crisis, respecto a la de los niños o la naturaleza. El capital se ha convertido, según Žižek en lo real de nuestras vidas. La pregunta es si estamos dispuestos a aceptar la pretendida naturalidad del capitalismo o más bien a reconocer y desplegar sus antagonismos. Para ello, es necesario que pueda reconocerse un más allá del capital en la imposibilidad necesaria del comunismo. Defender el comunismo como “idea” tal y como lo plantea Badiou es afirmar la posibilidad de que se dé el “acontecimiento”, la ruptura del “estado de cosas” reinante. La “Idea” no es una mera abstracción, sino “la posibilidad formal de otras posibilidades”. El comunismo como “idea” es hoy “el nombre de la política”.

El comunismo se presenta así como un fracaso necesario, no sólo en el sentido de que su fracaso sea inevitable, sino, sobre todo, en el de que constituye, incluso como fracaso, una necesidad irrenunciable. Žižek lo ilustra con unas palabras de Samuel Beckett procedentes de su obra “Worstward! Ho!”: “*Try again, fail*

again, fail better (“Inténtalo de nuevo, fracasa de nuevo, fracasa mejor.”). Sin embargo, queda por determinar el contenido de este intento. Jacques Rancière lo sitúa en la lucha indefinida propia del comunismo –tal vez no de “los comunistas”– y de la democracia y aun de la propia política por “incluir a los excluidos”. Esto da solamente una indicación formal de lo que puede ser el infinito empeño de una democracia comunista, pero nada nos dice sobre su contenido material. Como indican tanto Zizek como Toni Negri y Michael Hardt, el contenido del comunismo es la recuperación de los “comunes”, de lo “común”. La referencia al comunismo nos permite según Zizek ver el “cercado” (“the enclosure”) al que se ven sometidos hoy los “comunes”, un cercado que atraviesa la propia naturaleza humana en un momento en que las biotecnologías aspiran a transformarla para adaptarla a las exigencias del orden mercantil. Lo que supone hoy el capitalismo es una pérdida más grave aún que la expropiación del proletario, es la pérdida de la propia subjetividad en el orden de cosas propio del mercado. Propone así Zizek: “Radicalizar el concepto marxista de proletario llevándolo a un nivel existencial, al del sujeto evanescente del cogito cartesiano.” Ese sujeto de la ciencia (del “cogito”) que, según recuerda Lacan, no coincide con su propio pensamiento, se ve hoy enfrentado a los intentos del orden científico y técnico del capitalismo por hacerlo coincidir sin ningún residuo con la cadena de significantes de la ciencia. La recuperación de lo común se convierte así en una tarea urgente frente a esta forma extrema de expropiación de nosotros mismos.

II. El comunismo de los “comunes”

Michael Hardt y Toni Negri en sus intervenciones correspondientes intentaron retrazar el fundamento ontológico del comunismo como realidad subterránea que subyace al orden capitalista --y probablemente a cualquier orden social-- presentando un comunismo de “lo común”. Negri parte de la idea propia de la línea de pensamiento marxista asociada al nombre de *Autonomía Operaia* según la cual el desarrollo del capitalismo guarda directamente relación con las distintas formas que adopta la subjetividad colectiva del proletariado. Esta tesis se articula en su intervención con la idea materialista foucaultiana de que *todo poder es relación*. El capital se ve así como relación entre un sujeto proletario y las distintas instancias de poder capitalista. El dominio del capital es el resultado de una pugna permanente, más o menos explícita o discreta. En estas circunstancias todo éxito es relativo e inestable y jamás puede concebirse un sistema perfecto de dominación más allá del antagonismo, algo así como un fin de la historia.

Si bien este principio general es válido para el conjunto de la historia del capitalismo, adquiere hoy en el capitalismo cognitivo un nuevo sentido, una particular radicalidad. La producción cognitiva es efectivamente ya en sí misma producción que a la vez se basa en lo común del conocimiento y promueve el despliegue de lo común, produce colectivamente lo común. Se entiende que, como afirma Negri, esta productividad de lo colectivo pueda difícilmente integrarse en los moldes de la propiedad capitalista. A este respecto Negri coincide enteramente con Badiou y con Zizek en su rechazo simultáneo de la propiedad privada y de la pública, consideradas ambas como formas de expropiación de lo colectivo. Lo público estatal es lo que, por pertenecer al Estado, no es de nadie. El socialismo de Estado radicaliza la expropiación de los comunes productivos que ya opera la propiedad privada capitalista. El socialismo, al igual que el capitalismo se oponen hoy al comunismo entendido como “comunismo de lo común”.

La paradoja del capitalismo actual es que ha tenido que dejar desarrollarse en su propio seno, no sólo al proletariado que lo ha de enterrar, sino el propio modo de asociación productiva que hoy le permite sobrevivir como capitalismo cognitivo, pero que a la vez amenaza constantemente con destruir la propiedad capitalista desde el interior mismo de la relación capital. La relación entre capital y multitud es hoy de extrema tensión. La imposición de la propiedad tanto privada como pública es hoy resultado de la mera violencia. El neoliberalismo es así “acumulación por desposesión” según propone Harvey.

De ahí la exigencia de Michael Hardt de que, al hablar del comunismo simplemente se prescin-



da del concepto de propiedad. La propiedad conoció en efecto, a lo largo de la historia del capitalismo una evolución desde formas de propiedad inmóvil como la propiedad de la tierra o la de los activos materiales a formas de propiedad con enorme movilidad como la de los activos financieros. El dinero, según el Marx de los *Manuscritos* debe triunfar sobre todas las demás formas de propiedad privada. Ahora bien, este triunfo de la propiedad móvil es hoy el correlato de la hegemonía de la producción inmaterial o biopolítica basada en el trabajo intelectual y afectivo. Este sector productivo, aun minoritario en porcentaje de la población activa desempeña un papel dirigente, pues todos los demás tienden a adquirir sus características: movilidad, flexibilidad, capacidad de recombinación etc. Hoy en día el sector inmaterial, según recuerda Hardt, ocupa el mismo papel dirigente respecto al conjunto de la producción que ocupaba la producción industrial en tiempos de Marx. La propiedad móvil que se materializa en los circuitos financieros pugna por controlar unos comunes productivos cada vez más inasibles. Para ello se opone al despliegue autónomo de los comunes productivos, mucho más que a la propiedad pública, como hemos podido ver en los primeros tiempos de la actual crisis financiera marcados por una imponente ola de estatalización del capital. La pugna entre el capital y los comunes productivos tiene un carácter dramático, pues la productividad del trabajo inmaterial decrece al ser privatizada. La clave central de la crisis actual es precisamente esta insoluble contradicción que se manifiesta en la incapacidad por parte del capital de controlar el proceso productivo.

“Todo proyecto comunista debe empezar por una crítica de la economía política que sea a la vez una crítica de la propiedad y una afirmación de los comunes”, afirma Hardt en su conclusión. La crítica de la economía política de Hardt y Negri tiene en común con la de Marx una peligrosa ambigüedad: no se sabe nunca muy bien si el término de la crítica es una “mejora” de la economía o una radical destitución de la economía respecto de cualquier pretensión epistemológica. De ahí la gran vacilación, propia de toda la historia del marxismo entre posiciones evolucionistas y revolucionarias. O bien se espera del propio despliegue de la esfera económica la superación del capitalismo y del Estado, o bien esta superación debe proceder de una intervención política autónoma. La propuesta comunista de Negri asume ese riesgo y esa tensión hasta el límite, pues no vacila en hablar de un *“comunismo del valor de cambio”*, de un comunismo que parte de la relación capital existente y de la socialización de la producción alcanzada dentro de esa relación como modo de salida de la relación capital. El capitalismo actual incluye y presupone el comunismo como elemento indispensable de su propia productividad, pero al mismo tiempo lo liquida y desestructura permanentemente a través de la propiedad pública y privada y del Estado. Esto explica la constante vacilación política de los autores de *Imperio* entre la subversión radical de la relación capital y su mansa aceptación como horizonte político. Problemas tales como el de la política y el de la organización o no se plantean o se consideran ya resueltos por la dinámica interna de la multitud. Pensar el paso constituyente del comunismo en esta paradójica situación constituye una dificultad de primer orden. El regreso a formas estatales de acción política no es la solución.

El fracaso del comunismo se expresa aquí como éxito estructural de los comunes productivos. la producción es hoy ya comunista. Lo que ocurre es que no existe ninguna causalidad lineal entre las fuerzas productivas biopolíticas y las relaciones jurídicas y políticas en que se enmarca esta producción. La crítica de la economía política exige -como lo exigía el propio programa de trabajo de la Crítica de la economía política de Marx- una crítica del Estado. Para que el fracaso estructural del comunismo pueda abrir paso a nuevos fracasos/victorias coyunturales más allá del capitalismo es indispensable abandonar la perspectiva “económica” conforme a la cual la economía ejercería un papel determinante respecto de la política. Ello no implica hacer la revolución “contra el Capital”, sino comprender en sentido radical la Crítica de la economía política como destrucción de la economía.

Conclusión

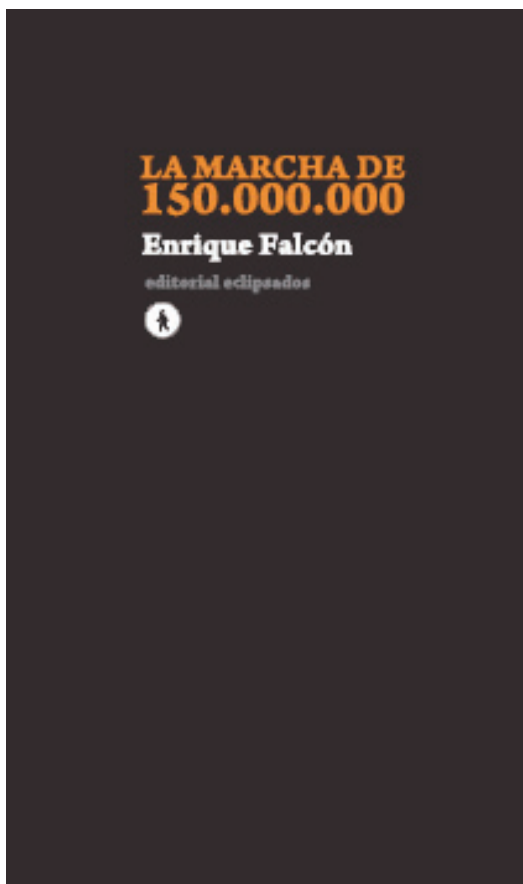
Si queremos que el comunismo no se convierta en una religión y la acción política en cumplimiento de la teleología implícita en una economía (de la providencia o del mercado) es necesario oponerse al concepto de fin o de cumplimiento de los tiempos. Para el materialismo no hay ni puede haber una finalidad de la historia ni una perfección de la sociedad. La causa final es ilusoria, mera apariencia, por mucho que sea una apariencia necesaria. El comunismo no es un ideal moral utópico e irrealizable, pero es ciertamente en palabras de Brecht “lo más fácil, que es tan difícil de hacer”. Una dificultad e incluso una imposibilidad insuperables no son, sin embargo, un mero obstáculo sino un motor cuando la imposibilidad arraiga en lo específico del “animal político”.

(más que una) reseña

A propósito de la versión definitiva de
La marcha de los 150.000.000, de Enrique Falcón (Eclipsados, Zaragoza, 2009)

Notas sobre un proyecto crítico: la poesía de Enrique Falcón

por Arturo Borra y Laura Giordani



“El hambre, sin dudas, se conjuga de muchas maneras. No parece que quepa, hoy en día, otra poesía más que la que diga el hambre”.

Chantal Maillard¹

-I-

¿Cómo reinventar la poesía en el siglo veintiuno, en un “tiempo herido” en el que lo bello se retuerce entre los *muros blancos* del capitalismo que le reserva un lugar entre las mercancías culturales de elite, destinadas de forma predominante a públicos de culto? ¿Cómo hacer de lo poético una ráfaga que agite una tierra arrasada, evitando tanto la condescendencia frente a lo existente como el facilismo de la denuncia abstracta²? ¿Y para qué interrogar lo estético si no es capaz de atravesar esa herida in-suturable del mundo? ¿Cómo articular el deseo de la escritura –distante a toda ilusión de transparencia– y la constatación política de un sistema que procura aplastar, de forma literal, toda promesa de un mundo diferente?

Quizás resulte imposible elaborar una respuesta taxativa a unas preguntas que distan de ser un mero ejercicio retórico. Porque tras estas preguntas se vislumbra la urgencia de una añoranza que no renuncia a *cam- biar el mundo*, a luchar contra todos los argumentos de resignación cínica que pretenden que esa añoranza es *cosa ilusoria* cuando no *extemporánea* y *nostálgica*.

¹ Maillard, Chantal, *Contra el arte y otras imposturas*, Pretextos, Valencia, 2009, p.156.

² Una denuncia abstracta, al ser indeterminada, no sólo no es efectiva como denuncia: diluye las responsabilidades específicas de los sujetos. Pierde la exigencia brechtiana de poner nombre y apellido a la injusticia histórica.

Para quien discuta la legitimidad del grito colectivo –un grito atrapado en la red de lo injusto– mejor sería pedirle que abandone estas reflexiones y que siga volando –si puede–. No va a encontrar ningún cielo diáfano en el proyecto poético de Enrique Falcón. Ni consuelo, ni tregua, ni descanso. Más bien: un martillazo que introduce la disonancia en el corazón de la armonía lírica (subvirtiéndola de modo irreparable).

Quien siga encontrará alguna fulguración –nacida de las grietas de lo real, de la capacidad humana de seguir soñando, de la posibilidad indemne de apostar por una poesía que evite la amnesia o, poniendo un énfasis diferente, por una “poesía que no cede a la hipnosis”³. *La marcha de los 150.000.000* seguirá avanzando a pesar de los que la niegan, porque extrae su potencia de los movimientos colectivos de la revuelta, de una humanidad que sangra. Seguirá resonando en los vértices de una historia manchada, como un pasaje de aquello que no puede ser clausurado, de lo que atraviesa el desierto, como un dromedario o un movimiento interminable al que se suman voces subalternas, que no pueden hablar aunque quieran o que sólo hablan entrecortadamente, cuando el dolor –y la ritualidad dominante– lo permite. Avanza con la fuerza de los vagabundos, los locos, los niños, los expoliados (y habría que reinventar el lenguaje *también* en esta dimensión, para quitarle esta mácula sexista que borra la diferencia de género).

“150 millones
en el canto de mi boca

(...en el entresiglo
las palabras deben
ser devastadoras...

...y nos queda todavía
hablar con otros dientes...”).



La marcha –*inclasificable* a pesar de la identificación *como* poema– se singulariza a fuerza de atravesar lo más impersonal, lo que no tiene *propiedad*: de ahí su polifonía irreductible, la explosión intertextual, el juego de citas que reenvían a textos ausentes, entablando intercambios más o menos subrepticios, que las buenas lenguas reprimen y tantos otros prefieren desoír, no sea caso que perturben la contra-marcha del goce, la comodidad de las referencias, el calor de la complicidades. La marcha misma sería imposible sin *movilizar* las vanguardias literarias y, en general, sin pasar por el trabajo de la articulación poética, que permita *elaborar* un discurso de la tachadura o, si se prefiere, de la crítica radical a lo existente. Dicho de forma negativa: sin ese específico trabajo simbólico *no habría marcha* y si la hubiera, puede que trastabillara con facilidad. La elaboración del golpe no sólo es su condición de eficacia, sino también su condición de posibilidad, en tanto indisociable solidaridad entre el poetizar y lo poetizado, incluyendo la dimensión rítmica que aquí se hace latido de la herida, fluir sálmico, texto coral.

De esa impersonalidad *elaborada de manera singular* nace uno de los mejores poemarios publicados en España en la última década. No se trata de un juicio hiperbólico, nacido del pulso obnubilado o de la fascinación de lo próximo. *La marcha* es una apuesta estético-política radical, arriesgada y dialógica, que no duda en enlazar registros tan heterogéneos como lo personal, lo histórico, lo político y lo lírico, para dar lugar a esos seres translúcidos que avanzan, lacerados, por la historia.

³ Al respecto, véase el ensayo de Jorge Riechmann “Poesía que no cede a la hipnosis” en Enrique Falcón (ed.), *Once poéticas críticas*, Contratiempos, 2007, Madrid. Por lo demás, en el prólogo “Pasadizo que hay de un cuerpo a otro (para acompañar un libro de Enrique Falcón)” de *La marcha de los 150.000.000* (Eclipsados, Zaragoza, 2009), Riechmann se pregunta: “¿Qué puede la poesía?, les preguntamos una y otra vez a los poetas. La poesía puede recordarnos que somos mortales, y que sabemos de resurrecciones; que la frágil lumbre de la conciencia está entretejida de palabras, y que éstas son material inflamable; que no tenemos que aceptar las definiciones de lo nombrable y lo innombrable impuestas por el Amo; que la belleza siempre está ahí, dispuesta o posible; que la tragedia forma parte de nuestra condición, que el ser humano aspira a lo abierto y merece superar los espacios de reclusión y oclusión”.



Permítasenos sumar otras voces a esa marcha, tanto para reducir la inevitable repetición como para retomar los hilos invisibles que también la urden –sin llegar nunca a su *fuentes*–. Las huellas de las interpretaciones son múltiples. Este “poema en marcha”, *desafía* y *dignifica* lo poético –lo que no implica ningún consuelo–, pero más en general, es apuesta por la “posibilidad de sobrevivencia humana” en los márgenes de una épica (anónima, tal como la entendemos, que incluso bien podría prescindir de todo sujeto heroico). La recuperación de los archivos expulsa lo *puramente* (o mejor: lo *puesto* como *esencialmente*) poético, para construir un poema del *no-canto*⁴. Como en “El silencio de las sirenas” de Kafka, seguiremos preguntándonos por qué no llegó la embriaguez del canto, por qué sólo quedaron las ruinas del sentido desde las que *aún* llamamos lo posible. No se trata, sin embargo, de *desencanto*: precisamente *porque* hay una realidad histórico-social efectiva marcada por el daño (o, menos eufemísticamente, por una gramática del crimen, nutrida por los “cuerpos de los desrostrados”⁵), persiste un deseo de justicia. Verdad de la marcha, de la lucha contra la dominación capitalista, de la voluntad de emancipación –a pesar de la risa incrédula que esbozan los amos y sus lacayos–. ¿Quién se suma a estas filas, quién participa en esta sintaxis de la revuelta, que también implica *re-volverse a sí mismo*?

“Que mi libro de aortas te dispare
te deje en la camisa un arpón de abrazos
la mitad de la boca
también a mí me pesa:
la mitad de la boca en el medio del
mundo”.

A esta altura, se comprenderá que no se trata, en primera instancia, de una cuestión de «gustos» aunque, desde luego, cada sensibilidad rescatará de esta cantera trazas diferentes, acorde a sus atracciones y repulsiones. Que cada cual juzgue como pueda, pero lo que está en juego aquí es el despliegue de una poética que va hasta el final de un cierto horizonte de posibilidad. Marquemos, en primer lugar, algunas rupturas estilísticas y marcas singularizantes, comenzando por las tachaduras del «significante-amo»:

“—él, al que atravesaron
las balas expansivas de los perros del ~~Amo~~
en una tarde inútil poblada de raíces...”

⁴ Las expresiones entrecomilladas pertenecen al prólogo “Desafío y dignificación” de Eduardo Milán, *op. cit.* Allí señala a propósito del poemario: “Enrique Falcón pone en juego algo más que la cuestión formal: pone en juego la posibilidad de sobrevivencia humana. El envío épico actúa no en esta forma-tiempo dominante: actúa en un margen. En *La marcha de 150.000.000* la página-escritura se parte en dos por una línea que, si bien no vuelve simétrica la separación, sí otorga un buen lugar al margen. La escritura prueba en la página su dialógica posible, su comunicación posible, su razón de estar ahí como entidad registrante. La nota y la noticia espejean al poema con una luz especial, a veces feliz: la cita de un fragmento poético; a veces terrible: la presencia de la realidad histórica”.

⁵ La referencia pertenece al prólogo “Cuerpos mueven cuerpos” de Antonio Orihuela, *op. cit.* Más adelante, agrega: “La marcha es el nombre de los aniquilados, de los devastados, de los marginados, de los hechos a golpe y hambre. La marcha es el nombre de los que ya vienen, de los que aún viven y protestan, de los que no se arrodillan, de los insurrectos, de los pacíficos que no hablan la lengua del Amo, de los que alzan las palabras desde lo dormido, de los que levantan la vida para la revuelta del mundo que perdimos un día y que ahora tendrá que venir”.

Pero también, los vocablos caídos y la fractura sintáctica:

“Lavo el sudor desde la sangre
 (la sangre oscura)
 viva de 150
 millones de potros en cruz,
 lavo
 tu voz de niña ardiendo
 en las fosas repartidas por un campo sin
 abrigo
 lavo en tu desnudo legalmente decretado y
 suficiente
 lavo los informes sobre el paradero de tu
 risa,
 y ha llegado
 esta risa a mis ventanas como un dios que
 pasa frío...”

Que no se pierda tampoco el rastro de una tempestad de diálogos que se concatenan y yuxtaponen, hasta poner en crisis las fronteras mismas entre lo versal y lo prosaico, haciendo del texto una “zona de cruce”, “choque de hablas” que se contaminan mutuamente, irreductibles a la Letra⁶:

“Me miró en los ojos,
 sólo ellos, en los ojos, el lamento de los ojos.
 (...*Agua, Dios mío, más agua...*)
 800.000 obuses sobre Sarajevo
 y no puedo ayudar a este niño
 con plomo en
 la cabeza...”

Desde luego, lo *formal* reenvía a lo *formacional*, esto es, a un universo simbólico singularizado, producto de la *reescritura de las herencias*, con algunos precedentes en la historia poética (en la pista, entre otros, de Mallarmé, Neruda, Maiakovski, Cardenal o Dalton y esos otros poetas de la oralidad que fueron los escribientes de los relatos bíblicos, sin olvidar las remisiones al marxismo y, en general, al comunismo libertario). Pues no se trata en este proyecto literario de la consecución de una perfección formal, como si la poesía necesariamente aspirara al mundo de la «belleza ideal», esto es, a una realidad *eidética* fija e inamovible, al modo platónico. No todo lo hallado brilla: la herrumbre hace



⁶ Tomamos la expresión del prólogo “El árbol solo” de Miguel Casado, *op. cit.*, en su análisis de *La marcha...* como texto de entrecruzamientos conflictuales. Vale detenerse al respecto: “Junto a la dialéctica entre escritura y habla, hay otro conflicto decisivo que las propias páginas físicamente muestran: el texto se compone de un cuerpo en verso y de unas notas en prosa, situadas en columnas al margen; en las notas hay referencias informativas de carácter periodístico y político, fragmentos de ensayo, menciones de autores –Marx o Mao, Bakunin o Kropotkin, Isaías o los evangelistas– cuyas frases se integran en crudo dentro del poema. La lectura simultánea rompe los presuntos límites del lenguaje poético y lo establece como zona de cruce, choque de hablas que se critican y comentan entre sí; los símbolos de origen bíblico o nerudiano se engranan en la lluvia de cifras de los economistas, la palabra sentimental se yuxtaponen al vulgarismo o la transgresión morfológica, al topónimo de una región perdida en el mapa y marcada por la sangre”.

su trabajo perturbador, que impide el puro embelesamiento lírico. Pero ¿qué precepto divino podría exigirle a la poesía que se circunscriba a la persecución de lo bello? El desafío es otro: un repiqueteo de tambores que movilizan las filas harapientas. Sus méritos específicos deben pasar, al menos en primer término, sobre ese trasfondo de verdad que su discurso pone en acto.

La potencia de la marcha no obedece, finalmente, a las cualidades individuales del “autor” (noción que, a esta altura, exige una reformulación radical para mantener alguna validez teórica). La marcha avanza porque hay una legión detrás. Y como esa extraña clase de textos que no aceptan su circunscripción a una clase, avanza a fuerza de hacer tajos a la comprensión cotidiana de nuestro mundo histórico y poético. La lucidez de Falcón es la lucidez de la escucha, del descentramiento, que le permite *agenciar colectivamente* y desde ahí, construir una enunciación que lo implica y desborda al mismo tiempo. Se comprende entonces que esta enunciación se resista a cristalizar en un objeto simbólico cerrado sobre sí mismo. Esa *resistencia a la cancelación* recuerda el aforismo de Paul Valery al señalar que *un poema no se termina sino que se abandona*. Y se abandona no sólo por agotamiento o desgaste (recuérdese que el poeta trabajó 15 años en este libro), sino porque tras este trayecto –en su sentido más radical de «surco horadado»– las posibilidades de *continuar* se hacen ínfimas. A pesar de ser, estrictamente, una escritura *interminable* –lógicamente, el inventario de injusticias históricas podría proseguir *ad nauseam*–, a pesar incluso de ser un proyecto que se resiste a *coagular* en el gran Libro⁷, ¿qué más se podría arriesgar en la *misma* apuesta textual, que no resulte ya redundante o que aporte una luz nueva? En ese punto, bien podríamos citar a J. Gelman, para poner un énfasis contrario al precedente: “(...) el poema abandona al poeta en el desierto de su deseo no saciado”⁸.

Desde luego, eso no cierra ni excluye *nuevas* posibilidades poéticas, pero obliga a una cierta recapitulación del poeta y de nosotros mismos como lectores. De forma complementaria, no es vano retomar la pregunta acerca de los destinatarios de una poética de este tipo. Porque ahí se insinúa la aporía en la que estamos –la incongruencia forzada, si se quiere, desde la que hablamos–. Ante eso no queda más que la alteración política, el reconocimiento de la fractura (el estar *entre* la escritura y otras formas de práctica) y el deseo de dar al otro un lugar *como sujeto*, lugar que la fetichización dificulta e incluso oblitera. El espacio de los agradecimientos finales del texto –una parte habitualmente omitida de los comentarios pero central en este proyecto– sugiere una línea de respuesta ético-política: *puede que no puedan leerme (algunos de los que quisiera que me lean)*; entonces, *diré el poema para ellos y ante ellos*. Y aunque haya una división radical del mundo, en esta práctica colectiva de la que *formo y tomo parte*, seguirá siendo concebible la construcción de un *nosotros*, de una comunidad en la que el sufrimiento (nos) hermana. Lectura sonora, entonces, en la que comunicándonos derrumbamos algunas de las separaciones que activan los poderes imperiales. Más globalmente: las intervenciones poéticas –distantes en este caso a un cierto mesianismo presente en algunas variantes de la izquierda– pueden ser apuntalamientos valiosos para las luchas emancipatorias en las que participan diversos movimientos sociales, aportando recursos simbólicos relevantes. Inversamente, el campo poético mismo puede enriquecerse a partir de sus intercambios con otras prácticas sociales con las que mantiene



⁷ Dice Antonio Méndez Rubio en el prólogo “Mutilación del sentido”, *op. cit.*: “En este sentido, el discurso se resiente. Se resiste por ejemplo a convertirse en Texto y, desde luego, en Libro. Difumina sus bordes. No se deja tratar como un objeto, descontrola su uso, se rebela con cada paso. Fiel al motivo que le da sentido, no se detiene: se entiende como escritura en proceso, provisional, en continua (des)organización, sin cierre ni fronteras (...). Es inútil, entonces, esperar ingenuamente el final del trayecto cuando se nos invita a un trabajo, no sólo de lectura, que no termina –aunque el texto lo hiciera”.

⁸ La cita pertenece al discurso pronunciado por Juan Gelman, en ocasión del “XIV Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana” (España, 28 de octubre de 2005).

una relación relativamente autónoma. La periódica participación de Enrique Falcón en diferentes eventos político-sociales es un señalamiento claro en esa dirección⁹.

Por lo demás, nada que se parezca a una Escritura Sagrada: abandonar o poner término (temporal) a lo que es lógicamente interminable es, de alguna manera, erosionar la posibilidad misma de una orto-doxia, e incluso, de un fundamento último. La “heteroglosia” –como hubiera señalado Voloshinov– reenvía más bien a la escritura (de la historia) como trama plural, espacio de *conflictividad*, que impide la fijación plena de cualquiera de las acentuaciones ideológicas, aunque nada de ello conduzca a renunciar a posicionamientos específicos. En efecto, Enrique Falcón es portavoz de un discurso excedente que por eso mismo lo desborda y lo compromete de manera simultánea: de ahí su clara *toma de partido*. Frente al *continuum* de la violencia, diseminada en la historia de un mundo desmembrado, están ante todo *los vencidos* o para darle otro giro conceptual, aquellos que aún derrotados no aceptan la derrota y siguen luchando. Desde esas ruinas, sin embargo, cabe *todavía* erigir la promesa. No en vano irrumpen las referencias sexuales en su ambivalencia: como erotismo negado, pero no meramente suprimido. De ahí las huellas de su negación y de su persistencia como existencia negada (bajo la forma de la ternura, la compasión y el amor derramado sobre vínculos dañados).

“se deduce tu manera de quedarte muda
tu indignación color azul por creerte fértil
clavícula cansada en las quijadas de este
torso del mundo
donde nadie va a quererte
donde nada
—allá donde se enferma y mata—
va a quererte en el saqueo de la boca, la
impaciencia de tus vulvas...”

Si algo de ésto es cierto, la marcha sería el momento cúlmine en lo que hace a ciertas posibilidades enunciativas que abren *un* poema (y la marcha no sólo es un poema del peregrinaje sino también de las vallas que impiden la construcción de una comunidad humana). Ello no implica ninguna clausura del horizonte ideológico-estético en el que el poeta se sitúa. Pero tiene al menos dos implicaciones centrales. En primer lugar, remite a un discurso poético imposible de emular. No porque no se pueda intentar –y es seguro que se *intentará*– sino porque esas tentativas fallarán en algo que esta creación poética desborda: la intensidad de un decir inconfundible a fuerza de singularización de unas voces colectivas, históricamente situadas y, por tanto, *irremplazables*, que forman cuerpo en el poema. La segunda: con probabilidad, este texto que testimonia la fractura pasará a formar parte de las referencias centrales –y tal vez *ineludibles*, pero no como parte de un *contra-canon* sino como un pozo de interrogación e incertidumbre– de los proyectos que pretendan inscribirse dentro de una política crítica de la escritura. Pero intentemos evitar un malentendido frecuente: aquí la alusión a una “política crítica” no es ningún atributo fijo de unos espíritus iluminados. Ni siquiera remite a un “grupo” más o menos estable o a una forma solapada de usar rótulos simbólicamente rentables: es el reconocimiento de unas *operaciones textuales* de puesta en crisis,



⁹ Falcón también aborda de forma explícita esta cuestión en *Para un tiempo herido*, Amagord, 2008, Madrid, en la segunda tesis de mayo. “Si los poetas quieren dirigirse a los pobres, deberían bajar a la calle, trabajar en las organizaciones, conversar con ellos y ser dignos de poder ser invitados a entrar en sus casas” (Falcón, E., *op. cit.*, pág. 83). Su poesía, entonces, *no* se dirige a los pobres (ni mucho menos, de forma exclusiva), lo que niega las dificultades mencionadas.

de cuestionamiento radical del mundo y de nosotros mismos. Es el epítome que utilizamos para referirnos a un proyecto que –ya lo dijimos– desborda toda individualidad. Desde luego, ese aserto no es más que un *pre-texto* para sumergirse en un *horizonte de sentido* más o menos irresumible en tanto proceso *en curso*. Y la marcha es un “libro-río”¹⁰, que sigue horadando las piedras. Porque no se encontrará un lecho unitario ni un reservorio de verdades dogmatizadas, sino una interpelación rigurosa a las condiciones del presente, especialmente por todos los que son sometidos a la trituración múltiple.

“Ya han venido los niños, los
150.000.000
con sus cabelleras de risa mientras todo
quede—
ascos de vientre en las matanzas públicas, yo
os perduro
pinzas de biela, ruedas sin límites ni diente
alegraos de la batida, de las fugas en la
constelación del odio, yo os: perduro,
niños del incendio y del desastre de la boca
(un pozo de esternones): me domina el agua,
la estación de las esporas
y soy llanto vuestro, líquen, mentira sin
abrigo
recortando el paso a las palabras”.

Si es pertinente una esperanza revolucionaria –que Falcón enlaza, de forma quizás controvertida, a un cierto *espíritu redentor*, en concordancia con una versión libertaria del cristianismo–, ello responde a la reivindicación de la igualdad humana, en su sentido más radical, distante al credo actual –políticamente correcto– de la defensa de la “equidad”. Apenas es preciso argumentar que esta reivindicación no nace del aire: forma parte de las demandas de justicia que nacen de una humanidad herida, de un sufrimiento anónimo.

Para terminar esta reflexión –demasiada extensa e insuficiente– sobre *La marcha* habría todavía que referirse al *trabajo de la cifra* que está presente aquí, lejana de toda contabilidad abstracta. El texto está estructurado de manera quintuple (5 cantos, 5 prólogos, 5000 versos, 15 años de escritura, 150.000.000, etc.). No es producto de ningún azar: en numerología judeo-cristiana, el número cinco simboliza al cristo encarnado, hecho hombre. Es el número del hombre por excelencia, aquel hombre que se encuentra crucificado entre lo terreno y lo divino. El retorno a lo religioso no es intento de refugiarse en su institucionalidad, sino voluntad de *re-ligar* lo desgarrado, esto es, *otro nombre del erotismo*. Desde ya, ese movimiento no puede conformarse con la mera ausencia de totalidad. Implica una totalización, necesariamente incompleta, que no tiene correlato objetivo: sólo un *horizonte* que permita producir lazos sociales deseables, históricamente imposibilitados. En la poesía –dirían los psicoanalistas– *todo es significativo*, aunque no sepamos bien a qué significados remite. Para el caso, el «autor» nos ha dado algunas señas, aunque la apertura semántica (y por tanto, la inconclusividad) persistirá: sólo allí puede residir la promesa.

-II-

Si como argumentamos, la marcha muestra –de forma retrospectiva, más que instantánea– la imposibilidad de un *término*¹¹ y, de forma contradictoria pero no menos real, la imposibilidad de *continuar*¹² con el poema, entonces,

¹⁰ Tomo esta feliz expresión del prólogo “Ciento cincuenta millones” de Eduardo Moga, *op. cit.* Al respecto, señala: “Aunque desde 1992 Enrique Falcón ha publicado diversos poemarios, en realidad la única obra que, desde esa misma fecha, está escribiendo, y que constituye el eje de su producción lírica, es el magno *La marcha de 150.000.000*, un libro río, potencialmente infinito, cuyas sucesivas entregas conforman uno de los proyectos creativos más singulares y perturbadores de la reciente poesía española”.

¹¹ Un poema jamás logrará *contener* la totalidad de lo relevante ni de revisarse a sí mismo como superficie eternamente perfectible.

¹² ¿Cuánto más lejos se podría llegar, en términos cualitativos, en esta dirección ligada al movimiento de la historia y a la promesa de reparación humana?

ante esta *indecidibilidad*, el poeta es *condenado* a decidir: dado que no puede cancelar el proyecto –cerrarlo sobre sí mismo, llevarlo a “buen puerto”–, pero tampoco puede proseguirlo sin más –multiplicar sus instancias, ampliar el inventario–, la decisión tiene que habérselas con lo inédito¹³. Debe inventar un camino que retome el proyecto y, a la vez, lo *reformule* para redirigir la mirada crítica. La respuesta, desde esta hipótesis de lectura, es *Taberna roja*¹⁴. Proyecto crítico, entonces, que distante a toda forma de cristalización, sólo adquiere sentido en un devenir que implica como posibilidad misma de constitución su revisión permanente. Lo dice Enrique Falcón en este nuevo libro:

“Y está por decidir

sobre qué posar la lengua
el poema que viene”.

No se trata de forzar ninguna paradoja ni de anunciar grandes rupturas. Pero no es difícil advertir que ambos libros, siendo momentos internos de un mismo proyecto de escritura, mantienen una diferencia específica. Para el caso, en *Taberna roja* persisten las huellas de unas luchas sociales y políticas e incluso la «cifra del hombre», pero hay un cambio tonal: la estructura sálmica es desplazada –que no eliminada– por una estructura más asamblearia. Es *como si* la marcha desembocara en el presente, en la actualidad, esto es, en aquello que *actúa*. La sombra de la historia pasada trae el “instante de peligro” benjaminiano en el que estamos: es el lastre de un proceso extenso que se presentifica o de una procesión que llega exhausta hasta lo presente. Entonces los poemas disparan, para no hacer concesiones ante los muertos que trae el río de nuestra historia: fluye la sangre de los caídos, como cuentas desperdigadas, enhebradas por el poeta, siguiendo el eco inaudible de ese gran llamado a la marcha, de esa interpelación a levantarse y andar y sacudirse todos los apaciguamientos. *Taberna roja*, pues, a diferencia del texto precedente, es un texto más *focalizado en el presente*, tras ese acontecimiento-trauma del 11-S, como hito que hace inteligible el nuevo *estado de sitio* mundial o, si se prefiere, el relanzamiento de un *estado de excepción* permanente. *Aquí y ahora*, entonces, no en su acepción deshistorizante, sino como tiempo en el que confluyen las luchas políticas, atravesadas por la *memoria* de las derrotas o los aplastamientos: las resonancias del pasado también están *ahora*, las geografías en ruinas también están *aquí*. Las referencias temporales, *tendencialmente*, son más próximas (aunque nada de eso suponga desconexión de una historia formativa)¹⁵: la presencia de una multitud invisibilizada pero real, la guerra del Golfo, los atentados del 11-M..., pero por sobre todo, la reafirmación de una apuesta libertaria: “ensayamos un grito detrás de la tormenta”, dice Falcón, en su voluntad de seguir abriendo un horizonte político desde el que actuar, tras “la sombra de un niño que se ha roto”.

A las formas pletóricas de la marcha le sobreviene una cierta auto-constricción formal: la aliteración, la anáfora, en suma, las repeticiones y dislocaciones de la sintaxis son los recursos más salientes. Es obvio que esta recurrencia estilística es una opción: como una cadencia de disparo, una erosión rítmica de las rocas (de lo real), un horadar el adormecimiento de las conciencias y un temblor que arranque los pies de la calma. Así como a fuerza de repetición naturalizamos el engaño planificado y el saqueo de todos los días, la masacre



¹³ Ya es célebre el relato que efectúa J. L. Borges en “Del rigor de la ciencia” de *El hacedor*, en el que muestra que la búsqueda de un arte cartográfico perfecto supone la plena coincidencia entre «mapa» y «territorio». La resultante no puede ser otra que la creación de «mapas desmesurados» absolutamente inutilizables. Al respecto, véase Borges, J. L., *Obras completas*, RBA, Instituto Cervantes, Barcelona, 2005, p. 847.

¹⁴ Falcón, Enrique, *Taberna roja*, Baile del Sol, Canarias, 2008.

¹⁵ No en vano hay alusiones al suicidio del militante anarquista Berkman en 1936 o a Thomas Müntzar (1490-1525), partícipe de una sublevación que le costó la decapitación.

de muchos y el silencio –más cínico que imbécil– de tantos otros, como una canción de tumba que nos adormece hasta la muerte, así también Enrique eleva la voz para sacudirnos el polvo de los párpados, para sacarnos la herrumbre de las derrotas y otra vez, articular el grito. Anti-letanía que conmueve la somnolencia programada –este adormecimiento de la “codeína” que signa nuestro tiempo– para retornar a esa otra persistencia de la lucha.

Entre tanta intemperie hay una fuente de la que brota la fuerza. No como un reposo del guerrero, sino como una esquina íntima que sostiene los pasos: la experiencia amorosa, de amistad, de camaradería, en suma, los vínculos afectivos que apuntalan la marcha hermanando a las víctimas, con sus cuerpos sufrientes, llagados, desmembrados en tendones, órganos reventados, carne desgarrada por la dentellada de los “perros del amo” –figura ya emblemática en esta escritura–. No hay reducto del cuerpo que no padezca el suplicio propinado por el animal humano –extrañado de sí mismo y del otro–. Como la fábula de la rana que se cocina a fuego lento sin saltar, de forma casi sorprendente, la protesta también debe lidiar contra su propio adormecimiento, incluso aquel favorecido por los “poetas honestos” que tienen “trapos en la boca” y “comen carne de avestruz”, extasiados entre espejos, mientras miran “con los párpados mudos”. Sin embargo, nada ni nadie permanece indemne en esta ralentización: también lo más íntimo es (o puede ser) demorado en su cauce por la narcotización social. Por eso Falcón busca escribir “con un puñal en las manos”. Nada está ajeno a la duermevela provocada por la “codeinización” y el olvido. Pero que no estemos *ilesos* no significa que no haya *resto* para reactivar un deseo revolucionario. Lo impostergable se asoma: aquellos que arriesgan lo invisible, que hurgan y buscan o inventan una promesa para ser, aquellos que resisten y no ceden: los que siguen *danzando en la tormenta*.

Sugerimos que la escritura poética de Enrique Falcón, tras *La marcha de los 150.000.000*, implicaba atravesar una *inflexión*. Tras un despliegue textual de semejante magnitud, es inevitable un cierto *repliegue reflexivo*, que permita retornar sobre lo trazado y desde ahí *volver a partir*. En esa clave podríamos interpretar el epílogo de *La taberna roja*: “El amor, la ira”, que es también una reconstrucción de las líneas de fuerza activas en este proyecto, que no acepta doblegarse a las crecientes desigualdades e injusticias del presente. Su *inquietud* política es también intervención estética desde un incesante (auto)cuestionamiento. No sirve la coartada de una «literatura apolítica», aunque existan discursos literarios despolitizados, que terminan reafirmando lo existente a fuerza de desconocerlo. Como resultado de un “acto de ocupación” nuestros actos literarios *producen efectos de sentido* y Falcón así lo asume: escribir es toma de partido y el partido del poeta es el partido de los vencidos. La *politización de la poesía*, pues, es resistencia a darle la razón a un mundo que sacrifica masas ingentes de su población. Ello no exige renunciar a la belleza, sino resituirla como aquello que nunca está asegurado (esto es, como “sed del poema”).

Evitar la *tentación salvífica* forma parte del camino: no sustituir alguna voz de los sin voz, ni ser portavoz de aquellos, sino *invitarlos a esta taberna roja*, para que los “sin-parte” tomen parte en la construcción del mundo. Cuando uno toma partido, nada nos resulta indiferente: como señala Falcón, “lo político es personal”. Ahora bien, si lo que está en juego es una entera configuración social, no hay *razones* para excluir del poetizar las posibilidades no racionales del poema: también lo afectivo ha de ingresar en la “evidencia imprevisible” del poema (político), capaz de apuntalar una práctica conflictiva que incluye y rebasa el campo literario.

Ideología y utopía se enlazan, otra vez, para una *poesía de combate* (en contraposición a una escritura inofensiva a la que puede reducirse sin demasiada pérdida la poesía dominante). Desde luego, *toda* poesía es política en última instancia, pero sucede que muchas toman partido por los que siempre ganan. En general, sucede que “Hay partículas de sangre en todos nuestros poemas”¹⁶. Lo otro al lenguaje rabioso de una poética que reconoce su dimensión política es aquella que se confina a la inconsciencia política –la que *decide* no responder ante la política del crimen generalizado–.

Ningún porvenir está predeterminado. Contra la presunta fatalidad neoliberal, desde los escombros del discurso, Enrique Falcón recuerda, como Ernst Bloch, el *todavía-no*, con su promesa emancipatoria –por definición incierta–. Que la realización de la *promesa* desborda lo poético es claro¹⁷; pero ¿dónde podría gestarse si no en los subsuelos del pensamiento humano, en la cantera onírica, en la marcha anónima de la añoranza colectiva? Es cierto que el hambre –como dice Maillard y que bien podría suscribir Falcón– se conjuga de muchas maneras. Lo que cuesta comprender, sin embargo, es que haya poéticas que actúan como si el hambre ya no existiera.

Alzira, 30 de mayo de 2009

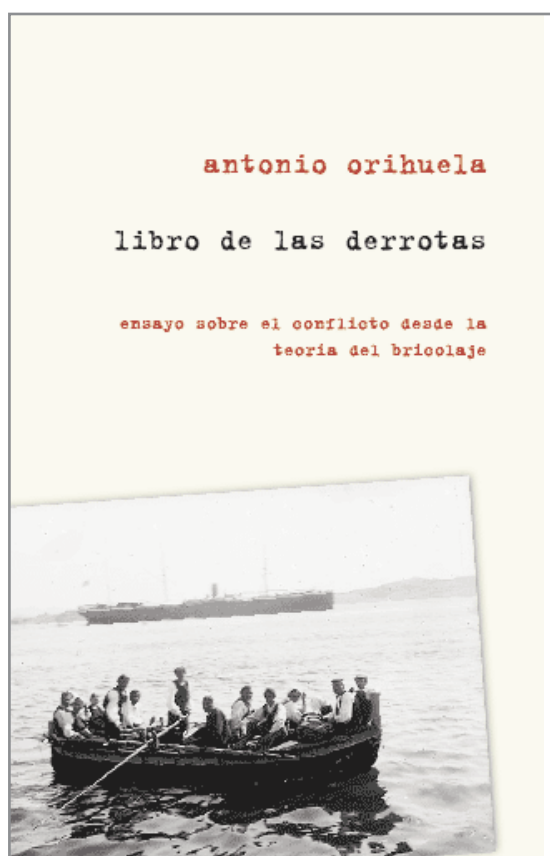
¹⁶ *Taberna roja*, op. cit., p. 94.

¹⁷ En efecto, constata Falcón: “No fue nuestra poesía la que cambió el mundo”, *Taberna roja*, op. cit., p. 81.

reseña

Libro de las derrotas. Ensayo sobre el conflicto desde la teoría del bricolaje; *un texto de Antonio Orihuela*

por Alberto García-Teresa*



El último ensayo de Antonio Orihuela es una detenida excavación en lo que se esconde detrás de lo asimilado en las expresiones históricas y culturales.

Aunque es consciente de que la sociedad (y las formas de producir y consumir) han cambiado, no acata la literatura “fast-food” y aquellas políticas editoriales orientadas a la “lectura de consumo, lectura rápida, lectura basura”. Es más, describe la producción cultural como una “versión reducida, blanda y prêt-a-porter del producto”. Orihuela encuentra la clave desde la cual desarticular todo el entramado ideológico: “Lo fragmentario y aparentemente inacabado, si bien constituye la naturaleza de las obras de arte, las teorías estéticas y las tecnologías de representación actuales, sigue rechinando en un campo dominado por el canon clásico de lo unitario, ordenado, invariable y armónico (...). La lógica de funcionamiento de la nueva fase de acumulación capitalista llamada tardía, con su descentralización y su segmentación productiva posfordista”. Es por ese motivo por lo que apuesta por la “teoría del bricolaje”. Con ella, el autor yuxtapone reflexiones sobre hechos concretos, recortes de realidad. El libro, así, está compuesto por el análisis de situaciones, procesos históricos o personajes. Esto ofrece al lector un gran dinamismo y, al haber sido prevenido por el mismo escritor al principio, un estímulo para buscar nexos y la teoría general que liga todo.

El escritor trata de desmontar engaños, exponer contradicciones y paradojas de la Historia y del presente, siempre bajo un enfoque sociológico, como la superchería o el mito del trabajo.

Este volumen supone una continuación de aquel singular *El libro de los tesoros* (Fundación Caja Rural del Sur, 2007) del que recupera unos mínimos materiales, y donde hacía más hincapié en las manifestaciones artísticas. Con todo, *Libro de las derrotas* posee una mirada más amplia y mayor potencia.

* El *Libro de las derrotas* ha sido publicado por La Oveja Roja, Madrid, 2008.

Además, realiza sus reflexiones de una manera sugestiva, mayoritariamente no explícita. El lector debe ser quien participe y extraiga conclusiones, por tanto. De esta manera, Orihuela va contando episodios como un orador que relata sucesos. Introduce analogías de manera sutil, comedida, como cuando habla de los tesoros ocultos y, con tono fabulador, deja indicios para una lectura política de ello.

Es más, esa lectura política es la que enriquece el texto, la que aporta un cuestionamiento de las verdades inmutables, de sus marcos, de sus reproductores. Orihuela realiza en ese sentido un ejercicio de pura crítica. Frente a un juicio aséptico, él observa, analiza, interpreta y pone en relación manifestaciones políticas e históricas. Denuncia el asentamiento de personajes reaccionarios y sus tentáculos laudatorios, al mismo tiempo que interpela a una sociedad permisiva, narcotizada y sumisa.

Esta exposición episódica exige al autor cierres continuos de cada apartado, que en muchas ocasiones sabe concluir con acierto, con finales climáticos. Del mismo modo, el papel de los títulos de cada sección es igualmente relevante e iluminador.

Por otra parte, otros fragmentos exponen hechos de manera más directa, aunque respeta una enunciación de tono histórico, siguiendo una lógica discursiva más convencional.

Sin embargo, existe una contradicción intrínseca a este método. Si bien el mismo Orihuela denuncia que “el conocimiento fragmentado y sin sentido se convierte en el único disponible” en nuestros días, aislado y atomizando el pensamiento crítico, él otorga un sentido a todos los fragmentos. Sin embargo, es cierto que el conjunto, esencialmente, termina por convertirse en una serie de estampas (donde se pone de manifiesto un mismo conflicto de base) yuxtapuestas. ¿No reafirma entonces así ese mecanismo? ¿O bien quiere utilizar su método para articular un discurso crítico precisamente contra él; emplear sus vehículos?

Quizá una de las características más significativas de la obra sean algunos momentos de expresión lírica con las que Antonio Orihuela, poeta, nos acerca a la realidad: “Una mañana Simbad se levanta y siente frío. Toma un papel y escribe los grafemas del sustantivo F U E G O, después extiende sobre ellos las manos y se las frota, aliviado”. No en vano, pretende reflexionar sobre las relaciones entre lenguaje y realidad, y parte, de este modo, de formas en las que el lenguaje aspira a reformular e inventar la realidad.

Por otro lado, uno de los tramos más interesantes del libro, que ocupa una cuarta parte del volumen, es “Palabras quemadas: De la publicidad política en España (1975-1979)”. Parte este revelador análisis de que “teniendo en cuenta que ningún acto simbólico marca el fin del régimen franquista, la propaganda política de oposición o ilegal se convierte rápidamente en una de las pocas expresiones de ese júbilo sin cauce”. Pero su conclusión es rotunda: “la militancia ha sido sustituida por la mercadotecnia”. De esta manera, Orihuela traza un recorrido crítico hasta llegar allí. No aporta una visión nostálgica, sino que analiza, compara y reflexiona detenidamente sobre ello. El libro reproduce varios carteles y pegatinas, con lo cual el lector puede seguir a la perfección la exposición del autor.

Así, frente a una “propaganda de agitación, hecha desde el suelo”, antepone “las campañas electorales que bajan desde el cielo de las vallas publicitarias”. Con ello, asistimos a la consolidación de la democracia formal, a pesar de la efervescencia inicial de esta etapa. Mediante un completo trabajo de Hermenéutica, desmenuza los carteles, sus símbolos, sus imágenes, sus textos, el diseño... Resulta muy revelador y recupera algunas auténticas joyas, que producen una amarga ironía sobre nuestro tiempo.

Hacia el final, Orihuela apuesta por poner en marcha acciones verdaderamente insurreccionales (no meras *performances* que oxigenan el sistema), con las que me gustaría cerrar esta reseña de este atractivo ensayo, pues permiten avanzar y no quedarse en el regodeo autocomplaciente o el ejercicio intelectual: “Es hora de tratar de vivir el único tiempo que tenemos para la vida conspirando, amenazando y luchando contra el tiempo de la muerte, el tiempo del Capital (...). Ellos, que amenazan la vida, deberían ser amenazados por la vida. Movilizarnos para la vida será reunir aspectos de la vida antes escindidos para recuperar el carácter integral de la vida, superando la fragmentación en la que asienta el dominio del capital, generar conflicto, rechazar lo inaceptable, brindar ayuda, negar el imaginario simbólico del Capital, ejercer contra él la legítima defensa que se le reconoce a los amenazados de muerte (...). Nada está perdido mientras todo esté por fecundar”. Que la conciencia de la derrota nos impulse a seguir luchando.

EL DEBATE ENTRE REALISMO Y MODERNISMO. REFLEXIONES PARA CONCLUIR*

Fredric Jameson



Entre las muchas virtudes de Fredric Jameson no es la menor la de haber considerado fundamental y haber dedicado buena parte de su tiempo e inteligencia al esclarecimiento y exposición de la tradición del pensamiento marxista en torno a la literatura y al arte. En este texto de 1977, lo encontramos sintetizando y poniendo al día uno de los debates más importantes que esa tradición ha ofrecido, el llamado “debate sobre el expresionismo” y sus secuelas. Se trata del epílogo que Jameson escribió para una antología de textos de estética marxista que la antigua New Left Books publicó con el título *Aesthetics and Politics*. El libro ha sido reeditado varias veces por Verso, la última en 2007 en su colección “Radical Thinkers”, e incluye artículos de Ernst Eloch y Georg Lukács que pertenecen al debate mismo sobre el expresionismo tal como este se dio en la revista *Das Wort* en los años treinta, una respuesta de Bertolt Brecht a las posiciones que Lukács mantuvo en ese debate, un texto de Walter Benjamin en el que transcribe sus conversaciones con Brecht durante los años 1934 y 1938, así como una parte selectiva de la correspondencia entre Benjamin y Theodor W. Adorno y las críticas de este a Lukács y Brecht que luego reuniría en sus *Notas sobre literatura*, todo ello pertinentemente introducido. Dando conclusión al volumen, Jameson consigue presentar la complejidad de las diferentes posiciones del debate, compararlas con las propuestas que se están haciendo en los años setenta y hacer una decidida defensa de la necesidad de replantear para cada nueva coyuntura el problema del realismo.

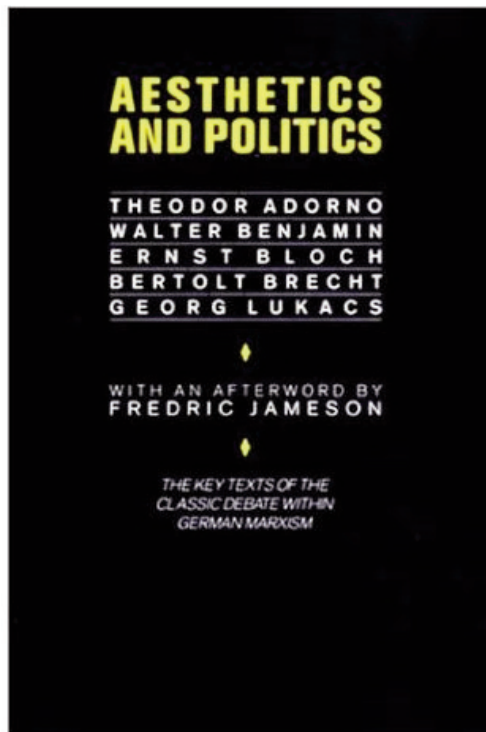
*.- © Verso 2007.

Traducción: Aurelio Sainz Pezonaga. Agradecemos sinceramente a la editorial Verso que nos haya concedido permiso para la publicación.

La historia política no es la única que están condenados a repetir aquellos que la ignoran. La gran cantidad de “post-marxismos” aparecidos recientemente documentan la verdad del aserto que afirma que los intentos de ir “más allá” del marxismo terminan habitualmente reinventando posiciones pre-marxistas más antiguas (desde los resurgimientos constantes del neokantismo a los más recientes giros “nietzscheanos”, a través de Hume y Hobbes, de vuelta a los presocráticos). Incluso dentro del marxismo mismo, los términos en los que se plantean los problemas, ya que no sus soluciones, están dados por anticipado, y las más viejas controversias –Marx contra Bakunin, Lenin contra Luxemburgo, la cuestión nacional, la cuestión agraria, la dictadura del proletariado– se alzan para acosar a aquellos que pensaban que ahora podríamos pasar a ocuparnos de otras cosas y dejar el pasado a nuestras espaldas.

En ningún sitio ha sido más dramático este “retorno de lo reprimido” que en el conflicto estético entre “realismo” y “modernismo”, cuya navegación y renegociación es hoy todavía inevitable para nosotros, incluso si sentimos que cada una de las posiciones es correcta en algún sentido y, sin embargo, que ninguna de ellas es ya completamente aceptable. La disputa es en sí misma más vieja que el marxismo, y en una perspectiva ampliada podría decirse que es una repetición política contemporánea de la *Querelle des anciens et des modernes* del siglo XVII, en la que, por primera vez, la estética se encuentra cara a cara con los dilemas de la historicidad.

Dentro del marxismo de este siglo, lo que hace que la controversia sobre el realismo y el modernismo se precipite es la influencia real y persistente del expresionismo entre los escritores de la izquierda alemana de los años veinte y treinta. Una denuncia ideológica implacable realizada por Lukács en 1934 fija el escenario para las series de debates e intercambios interconectados entre Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno publicados en este volumen. Buena parte de la fascinación de estas justas procede, en efecto, del dinamismo interno a través del cual todas las posibilidades lógicas se generan rápida y sucesivamente, de modo que en breve tiempo se extiende más allá del fenómeno local del expresionismo, e incluso más allá del tipo ideal del realismo, y llega a incluir dentro de su alcance los problemas del arte popular, el naturalismo, el realismo socialista, el vanguardismo, los medios de comunicación y, finalmente, el modernismo –político y no político– en general. Hoy, muchos de sus temas y preocupaciones fundamentales han sido trasmitidos por la Escuela de Frankfurt, y en particular por Marcuse, a los movimientos estudiantiles y contrarios a la guerra de los años sesenta, al tiempo que el resurgimiento de Brecht ha asegurado su difusión entre los modernismos políticos del tipo ejemplificado por el grupo Tel Quel.



El legado del expresionismo alemán proporcionó un marco más adecuado para el desarrollo de un debate de alto calado dentro del marxismo que el que pudo ofrecer el surrealismo, su equivalente contemporáneo francés. En los escritos de los surrealistas, y en particular en los de Breton, el problema del realismo no se plantea en absoluto –en primer lugar debido al rechazo de principio de la novela como forma. Mientras que para su principal adversario, Jean-Paul Sartre –el único escritor importante que no pasó a través de la tutela del surrealismo, y cuya noción de “compromiso” (*engagement*) Adorno tomaría más tarde como el prototipo mismo de una estética política–, el dilema entre modernismo y realismo no se plantearía tampoco, pero por la razón contraria: debido a la exclusión previa por parte de Sartre de la poesía y de la lírica de su explicación de la naturaleza y la función de la literatura en general (en *¿Qué es la literatura?*). De este modo, en Francia, hasta la segunda ola del modernismo (o post-modernismo) representada por el *nouveau roman* y la *nouvelle vague*, Tel Quel y el “estructuralismo”, el terreno por el que, en otro lugar, el realismo y el modernismo iban a luchar tan implacablemente –el de la *narrativa*– estaba distribuido entre ellos por anticipado, como si de un reparto amigable se trata-

ra. Si el problema de la narrativa no ocupa un lugar preponderante en los textos recogidos en este libro, ello se debe en parte a que Lukács está interesado principalmente por las novelas, mientras que el campo de actividad más importante de Brecht fue el teatro. La importancia creciente, a su vez, del cine en la producción artística desde la época de estos debates (como atestiguan las frecuentes yuxtaposiciones de Brecht y Godard) sugiere en este sentido que las diferencias estructurales entre los medios y los géneros pueden representar un papel más significativo en la composición de los dilemas de la controversia entre realismo y modernismo de lo que sus primeros protagonistas estaban dispuestos a admitir.

Es más, la propia historia de la estética sugiere que algunos de los giros más paradójicos que se dieron en el debate marxista dentro de la cultura alemana surgen a partir de contradicciones internas al concepto mismo de realismo, una magnitud incómodamente diferente de otras categorías estéticas tradicionales como la comedia y la tragedia, o la lírica, la épica y el drama. Estos –se invoque para ellos en este o aquel sistema filosófico una funcionalidad social u otra– son conceptos puramente estéticos, que pueden ser analizados y evaluados sin hacer referencia alguna a otra cosa que no sea el fenómeno de la belleza o la actividad del juego artístico (términos en los que tradicionalmente se ha aislado y constituido lo “estético” como una esfera o función separada con derecho propio). La originalidad del concepto de realismo, sin embargo, reside en su reivindicación de un estatus cognitivo a la par que estético. Un nuevo valor, contemporáneo de la secularización del mundo bajo el capitalismo, el ideal del realismo presupone una forma de experiencia estética que no obstante reclama una relación vinculante con lo real mismo, es decir, con aquellas esferas de conocimiento y praxis que tradicionalmente habían sido diferenciadas de la esfera de lo estético, con sus juicios desinteresados y su constitución como pura apariencia. Pero es extremadamente difícil hacer justicia simultáneamente a ambas propiedades del realismo. En la práctica, un énfasis excesivo en la función cognitiva conduce a menudo a un rechazo ingenuo del carácter necesariamente ficticio del discurso artístico, o incluso a llamadas iconoclastas al “fin del arte” en el nombre de la militancia política. Al otro polo de esta tensión conceptual, el énfasis que teóricos como Gombrich o Barthes ponen en las “técnicas” a través de las que se consigue una “ilusión” de realidad o “*effect de réel*” tiende a transformar subrepticamente la “realidad” del realismo en apariencia, y a minar esa afirmación de su propio valor de verdad –o referencial– por el que se diferencia de otros tipos de literatura. (Entre los muchos dramas secretos de la obra tardía de Lukács hay que contar seguramente la habilidad con la que camina sobre esta particular cuerda floja, de la que nunca se cae, ni siquiera en sus tramos más ideológicos o “formalistas”).

Esto no significa que el concepto de modernismo, el homólogo histórico del realismo y su reflejo especular dialéctico, no sea igualmente contradictorio¹, y de maneras que será instructivo yuxtaponer a las contradicciones del realismo. Por el momento, basta con observar que ninguno de estos conjuntos de contradicciones pueden entenderse enteramente a menos que sean resituados dentro del contexto más amplio de la crisis de la historicidad, e incluidos dentro de los dilemas que una crítica dialéctica afronta cuando intenta hacer que el lenguaje ordinario funcione simultáneamente en dos registros mutuamente excluyentes: el absoluto (en cuyo caso el realismo y el modernismo viran hacia abstracciones intemporales como la lírica o lo cómico) y el relativo (en cuyo caso regresan inexorablemente a los estrechos confines de una nomenclatura de anticuario, reducidos a ser usados para referirnos a movimientos literarios específicos del pasado). De cualquier manera, el lenguaje no se somete pacíficamente a los intentos de usar sus términos dialécticamente –esto es, como conceptos relativos, e incluso algunas veces extinguidos, procedentes de un pasado arqueológico, que no obstante continúan transmitiéndonos débiles exigencias, aunque absolutas.

Mientras tanto, el post-estructuralismo ha añadido todavía un tipo diferente de parámetro a la controversia entre realismo y modernismo, un parámetro que –como la cuestión de la narrativa o el problema de la historicidad– se hallaba implícito en el intercambio original, aunque escasamente articulado o tematizado como tal. La asimilación del realismo como valor al viejo concepto filosófico de la mimesis por parte de escritores como Foucault, Derrida, Lyotard o Deleuze, ha reformulado el debate entre rea-

1.- Para un análisis complementario de las contradicciones internas de la idea de modernismo, véase Paul de Man, “Literary History and Literary Modernity”, en *Blindness and Insight*, Nueva York, 1971.

lismo y modernismo en términos de un ataque platónico a los efectos ideológicos de la representación. En esta nueva (y vieja) polémica filosófica, los puntos en disputa de la discusión original se han elevado de manera inesperada, y sus cuestiones –antes abordadas enteramente desde un punto de vista político– desprenden implicaciones metafísicas (o anti-metafísicas). Semejante artillería filosófica pretende, por supuesto, hacer crecer la susceptibilidad de los defensores del realismo; sin embargo, mi sentimiento es que no seremos capaces de evaluar las consecuencias del ataque a la representación, y en general del post-estructuralismo, hasta que no consigamos situar su propio trabajo dentro del campo de la ideología.

De cualquier manera, está claro que la controversia entre realismo y modernismo pierde su interés si se programa por anticipado la victoria de uno de los bandos. El debate entre Brecht y Lukács por sí sólo es una de esas escasas confrontaciones en las que ambos adversarios poseen la misma estatura. Ambos poseen una significación incomparable para el desarrollo del marxismo contemporáneo; uno de ellos es un artista fundamental y probablemente una de las figuras literarias más importantes que ha producido el movimiento comunista, y el otro, un filósofo central de la época y heredero de la entera tradición filosófica alemana, que pone un énfasis singular en la estética como disciplina. Es cierto que en recientes exposiciones de su polémica², Brecht ha tendido a ganarle la batalla a Lukács, el estilo “plebeyo” del primero y las identificaciones schweikianas han demostrado ser actualmente más atractivas que el “mandarinismo” cultural al que apelaba Lukács³. En estas versiones, Lukács es tratado habitualmente como un profesor, un revisionista, un estalinista –o en general “de la misma manera en que Moses Mendelssohn en la época de Lessing trataba a Spinoza, como un ‘perro muerto’”, tal como Marx describía la visión estándar de Hegel que circulaba entre sus contemporáneos radicales.

El modo en que Lukács le dio por sí solo la vuelta al debate sobre el expresionismo hasta convertirlo en una discusión en torno al realismo, y en que forzó a los defensores del primero a luchar en su terreno y con sus términos, explica que éstos se enojaran (la propia animosidad de Brecht se muestra de forma particularmente vívida en estas páginas). Por otro lado, semejante intromisión es coherente con todo lo que hizo de Lukács una figura principal del marxismo del siglo XX –en particular la insistencia durante toda su vida de la importancia crucial de la literatura y la cultura para cualquier política revolucionaria. Su contribución fundamental en este punto consistió en el desarrollo de una teoría de las mediaciones capaz de revelar el contenido político e ideológico de lo que hasta ahora parecían ser fenómenos estéticos puramente formales. Uno de los ejemplos más famosos fue su “decodificación” de la descripción estática del naturalismo en términos de reificación⁴. Pero al mismo tiempo, fue precisamente esta línea de investigación –en sí misma una crítica y un rechazo implícitos del tradicional análisis de contenido– lo que causó que Brecht caracterizara el método de Lukács como *formalista*: con ello apuntaba a la confianza sin garantías de este último en la posibilidad de deducir posiciones políticas e ideológicas a partir de un protocolo de propiedades puramente formales de la obra de arte. El reproche surgía de la experiencia de Brecht como hombre de teatro en la que construyó una estética de la actuación y un punto de vista de la obra de arte en situación que se hallaba diametralmente en contraste con la lectura solitaria y el público burgués individualizado del objeto de estudio privilegiado por Lukács, la novela. ¿Puede entonces Brecht ser enrolado para las campañas actuales en contra de la noción misma de mediación? Probablemente sea mejor abordar el ataque de Brecht al formalismo de Lukács (junto con la contraseña brechtiana de *phumpes Denken*) en un nivel algo menos filosófico y más práctico, como una advertencia terapéutica contra la permanente tentación de idealismo presente en cualquier análisis ideológico como tal, la inclinación profesional de los intelectuales a utilizar métodos que no necesitan verificación externa. Habría entonces dos idealismos: uno sería la variedad común y corriente que se encuentra en la religión, la metafísica o el literalismo; el otro, un peligro de idealismo inconsciente y reprimido, interior al propio marxismo, inhe-

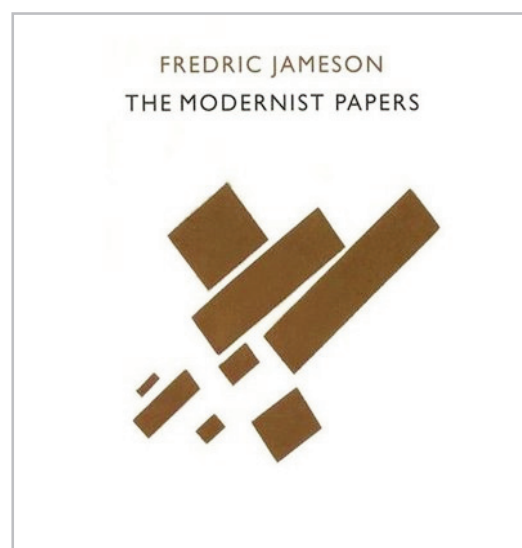
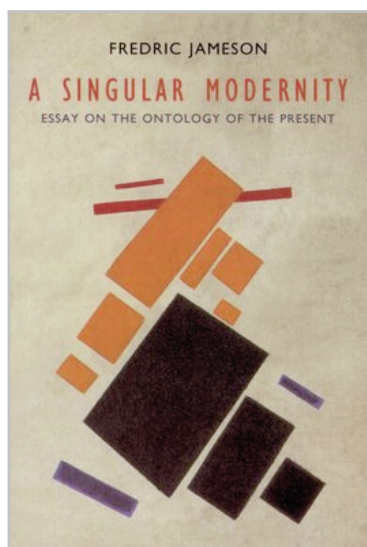
2.- Véase Werner Mittenzwei, “Die Brecht-Lukács Debatte”, *Das Argument*, 46, Marzo de 1968; Eugene Lunn, “Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: A Comparison of Brecht and Lukács”, *New German Critique*, 3, otoño 1974, págs. 12-44; y para el periodo de algún modo temprano de la revista *Die Linkskurse* (1928-1932), Helga Gallas, *Marxistische Literaturtheorie-Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*, Neuwied, 1971.

3.- Véase Lunn, op. cit., págs. 16-18.

4.- Véase en particular “Narrate or Describe?”, en Georg Lukács, *Writer and Critic*, Londres, 1970.

rente al mismo ideal de ciencia en un mundo profundamente marcado por la división entre el trabajo mental y el manual. Nunca se alertará suficientemente al intelectual y al científico acerca de este peligro. Al mismo tiempo, el trabajo de Lukács en torno a la mediación, por muy rudimentario que a veces sea, puede, desde otra lectura, inscribirse dentro de los precursores del trabajo más interesante que hoy se está haciendo en el campo del análisis ideológico –aquel que, asimilando los hallazgos del psicoanálisis y la semiótica, busca construir un modelo de texto como acto ideológico simbólico y complejo. El reproche de “formalismo”, cuya relevancia para la propia práctica de Lukács es evidente, podría en consecuencia extenderse con mayor amplitud a la investigación y a la especulación actuales.

La acusación de “formalismo” fue sólo uno de los puntos del ataque de Brecht a la posición de Lukács; su corolario y su anverso fue la indignación con los juicios ideológicos que Lukács sostenía haciendo uso de su método. La cuestión principal en aquel momento era la denuncia que Lukács hacía de supuestas conexiones entre el expresionismo y algunas tendencias dentro de la social-democracia (en particular la USPD), por no hablar del fascismo, que fue lo que hizo que saltara el debate del realismo y lo que el artículo de Ernest Bloch pretendía refutar en detalle. Por supuesto, nada ha desacreditado al marxismo con mayor efectividad que la práctica de poner etiquetas inmediatas de clase (generalmente “pequeño burgués”) a objetos textuales o intelectuales; ni el más endurecido de los apologistas de Lukács deseará negar que de los muchos Lukács que pueden pensarse, este en particular –epitomizado en el estridente y escandaloso epílogo a *Die Zerstörung der Vernunft*– es el que menos merece ser rehabilitado. Pero, el abuso de la atribución de clase no debería conducir a una sobre-reacción y a un mero abandono de la misma. De hecho, el análisis ideológico es impensable sin una concepción de la clase social como “determinante en última instancia”. El error real de los análisis de Lukács no es su referencia demasiado frecuente y fácil a la clase social, sino más bien un sentido demasiado incompleto e intermitente de la relación entre la clase y la ideología. Un buen ejemplo es uno de los más conocidos de los conceptos básicos de Lukács, el de “decadencia” – que a menudo asocia con el fascismo, pero de forma incluso más pertinente con el arte y la literatura modernos en general. El concepto de decadencia es el equivalente en el ámbito de la estética al de “falsa conciencia” en el dominio del análisis tradicional de la ideología. Ambos padecen del mismo defecto –el presupuesto común de que en el mundo de la cultura y de la sociedad es posible algo así como un error puro. Ambos implican, en otras palabras, que son pensables obras de arte o sistemas de filosofía sin contenido, que han de ser por lo tanto denunciados por no lidiar con los asuntos “serios” del día, es más, distrayendo la atención respecto de ellos. En la iconografía del arte político de los años veinte y treinta, el “índice” de semejante decadencia culpable y vacua era la copa de champán y el sombrero de copa del rico ocioso que daba vueltas en un eterno circuito de clubs de noche. Sin embargo, incluso Scott Fitzgerald y Drieu la Rochelle son más complicados que todo eso, y desde nuestra posición ventajosa actual, disponiendo de los más complejos instrumentos del psicoanálisis (en particular los con-



ceptos de represión y denegación o *Verneinung*), hasta aquellos que podrían desear mantener el veredicto hostil de Lukács contra el modernismo insistirían necesariamente en la existencia de un contenido social reprimido también en aquellas obras modernas que parecen más inocentes. El modernismo no sería tanto un modo de evitar el contenido social –algo imposible de cualquier manera para seres como nosotros que estamos “condenados” a la historia y a la implacable sociabilidad incluso de nuestras experiencias más aparentemente privadas– como de gestionarlo y contenerlo, apartándolo fuera de la vista en la forma misma, por medio de técnicas específicas de encuadre y desplazamiento que pueden identificarse con bastante precisión. Si esto es así, el rechazo sumario de las obras de arte “decadentes” por parte de Lukács debería ceder a una interrogación de su contenido social y político enterrado.

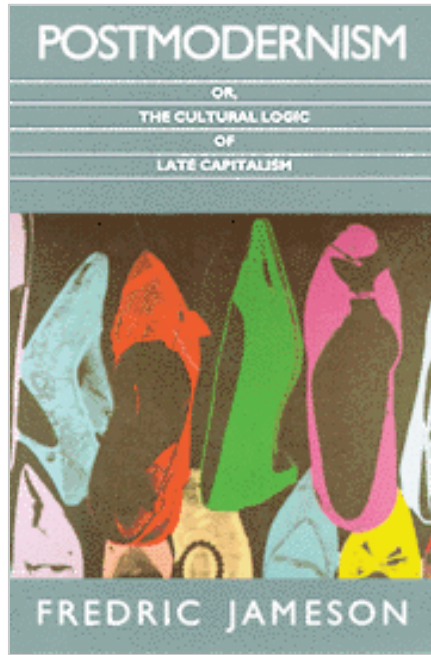
La debilidad fundamental del punto de vista de Lukács acerca de la relación entre arte e ideología encuentra seguramente su explicación última en su política. Lo que habitualmente se llama su “estalinismo”, puede, si se examina de más cerca, dividirse en dos problemas bastante distintos. La acusación de que fue cómplice de un aparato burocrático y de que ejerció una especie de terrorismo literario (en particular contra modernistas políticos de la variedad del Proletkult, por ejemplo) se contradice con su resistencia en el Moscú de los años treinta y cuarenta contra lo que más tarde se conocería como Zhdanovismo –esa forma de realismo socialista que le disgustaba tanto como el modernismo occidental, pero que, obviamente, tenía menos libertad para atacar de forma abierta. “Naturalismo” era la contrasena peyorativa que en aquella época utilizaba para nombrarlo. En efecto, la identificación estructural e histórica entre las técnicas simbólicas del modernismo y la “mala inmediatez” del naturalismo fotográfico a favor de la que argumentaba fue una de sus perspicacias dialécticas más profundas. Respecto a su pertenencia continuada al partido, lo que llamó su “entrada para la historia”, el destino trágico y los talentos desperdiciados de tantos marxistas de su generación que se situaron en la oposición, como Korsch o Reich, son argumentos poderosos a favor de la relativa racionalidad de la opción tomada por Lukács –una opción que, por supuesto, compartió con Brecht. Un problema más serio se plantea en relación con el “frentepopulismo” de su teoría estética. Señalaba a un punto medio formal entre un subjetivismo modernista y un naturalismo excesivamente objetivista que, como la mayoría de las estrategias aristotélicas de moderación, no ha levantado nunca mucha excitación intelectual. Ni los más devotos defensores de Lukács mostraron mucho entusiasmo por ella. En el momento en el que la alianza política entre las fuerzas revolucionarias y las secciones progresistas de la burguesía se deshizo, fue más bien Stalin quien, con retraso, autorizó una versión de la política que Lukács había defendido en las “Tesis de Blum” de 1928-29, que preveían un primer estadio, la revolución democrática contra la dictadura fascista de Hungría, anterior a la revolución socialista. Sin embargo, es precisamente esta distinción, entre una estrategia antifascista y otra anticapitalista, lo que parece menos fácil de mantener actualmente y es un programa político inmediatamente menos atractivo para amplias áreas de un “mundo libre” en el que las dictaduras militares y los “régimenes de emergencia” están al orden del día –o incluso se multiplican precisamente en la medida en que genuinas revoluciones sociales devienen una posibilidad real. Desde nuestra perspectiva actual, el mismo nazismo, con su líder carismático y su singular explotación de la naciente tecnología de la comunicación en el sentido más amplio del término (que incluye tanto el transporte y los trenes expresos como la radio y la televisión), parece ahora representar una combinación especial y transitoria de circunstancias históricas que no es fácil que se repita como tal; al tiempo que la tortura rutinaria y la institucionalización de técnicas de contra-insurgencia se ha demostrado perfectamente consistente con el tipo de democracia parlamentaria que se solía distinguir respecto del fascismo. Bajo la hegemonía de las empresas multinacionales y su “sistema-mundo”, la posibilidad misma de una cultura burguesa progresiva es problemática –una duda que obviamente alcanza de lleno al fundamento de la estética de Lukács.

Finalmente, las preocupaciones de nuestra propia época han creído descubrir en la obra de Lukács la sombra de una dictadura literaria de una especie en algún modo distinta de los intentos de prescribir un cierto tipo de producción que fueron denunciados por Brecht. Es Lukács en tanto que defensor menos de un estilo artístico específico que de un método crítico particular, lo que cae hoy bajo el foco de nuevas polémicas –una atmósfera en la que su obra es considerada, tanto por admiradores como por oponentes, como un monumento del anticuado análisis de contenidos. Hay algo de ironía en esta transformación del nombre del autor de *Historia y conciencia de clase* en una señal no muy distinta de las emitidas por los nombres de Belinsky y Chernyshevsky en un periodo anterior de la estética marxista. De hecho, la práctica crítica de Lukács está fuertemente orientada hacia los géneros y se halla comprometida con la mediación de diferentes formas del discurso literario, de modo que es un error afiliarlo a la causa de una posi-

ción mimética ingenua que nos alentara a discutir los eventos o los personajes de una novela del mismo modo en el que trataríamos de sucesos y personas reales. Por un lado, en tanto que su práctica crítica implica la posibilidad última de una “representación de la realidad” completa y aporética, puede decirse que el realismo lukacsiano presta ayuda y acomodo a un acercamiento documental y sociológico a la literatura que es sentido correctamente como antagonista de los métodos más recientes de construir el texto narrativo como un libre juego de significantes. Sin embargo, puede demostrarse que estas posiciones aparentemente irreconciliables son dos momentos distintos e igualmente indispensables del proceso hermenéutico mismo –una primera “creencia” ingenua en la densidad o presencia de la presentación novelística, y una posterior “puesta entre paréntesis” de esa experiencia en la que se explora la distancia necesaria de todo lenguaje respecto de aquello que reclama representar, sus sustituciones y desplazamientos. De cualquier manera, es claro que, en tanto Lukács sea usado como “grito de guerra” (o como “hombre del saco”) en este conflicto metodológico particular, no es probable que su obra como un todo reciba una evaluación mesurada.

Brecht, por su parte, se reescribe ciertamente en los términos de las preocupaciones del presente con mucha más facilidad; hasta tal punto que parece dirigirse directamente a nosotros con una voz no mediada. Su ataque al formalismo de Lukács es sólo un aspecto de una posición mucho más compleja e interesante respecto del realismo en general, a la que seguramente no haremos un mal servicio si observamos algunas pocas características que deben hoy parecernos anticuadas. En particular, la estética de Brecht, y su modo de abordar los problemas del realismo, están íntimamente unidos a una concepción de la ciencia que sería erróneo identificar con las corrientes más científicas del marxismo contemporáneo (por ejemplo la obra de Althusser o Colletti). Para estos, la ciencia es un concepto epistemológico y una forma de conocimiento abstracto, y la búsqueda de una “ciencia” marxista está conectada muy de cerca con los recientes desarrollos de la historiografía de la ciencia –los hallazgos de estudiosos como Koyré, Bachelard y Kuhn. Para Brecht, sin embargo, la “ciencia” es mucho menos una cuestión de conocimiento y epistemología que de puro experimento y de una actividad práctica casi de tipo manual. Su ideal es más el de una mecánica o tecnología populares, el del equipamiento químico casero o el de los apañes de un Galileo, que el de “epistemes” o “paradigmas” en el discurso científico. La particular visión de la ciencia de Brecht fue su medio de anular la separación entre la actividad física y mental y la división del trabajo (nada menos que la que se da entre obrero e intelectual) que procedía de ella: vuelve a poner juntos el conocer el mundo y el cambiarlo, y al mismo tiempo un ideal de praxis con una concepción de la producción. La conjunción de la “ciencia” con la actividad práctica, orientada al cambio, –que influirá en el análisis que Brecht y Benjamin harán de los medios de comunicación, como veremos enseguida– transforma así el proceso de “conocer” el mundo en una fuente de deleite o placer por derecho propio; y este es el paso fundamental para la construcción de una apropiada estética brechtiana. Ya que devuelve al arte “realista” ese principio de juego y de genuina gratificación estética que la estética de Lukács, relativamente más pasiva y cognitiva, había parecido reemplazar con el severo deber de una adecuada reflexión acerca del mundo. Los antiguos dilemas de una teoría didáctica del arte (¿enseñar o agradar?) se superan además de ese modo, y en un mundo donde la ciencia es experimento y juego, el saber al igual que el hacer son formas de producción, estimulantes por derecho propio. Ahora es posible imaginar un arte didáctico en el que el aprendizaje y el placer ya no estén separados entre sí. En la estética brechtiana, en efecto, la idea de realismo no es una categoría puramente artística y formal, sino que más bien gobierna la relación de la obra de arte con la realidad misma, caracterizando una determinada postura ante ella. El espíritu del realismo designa una actitud activa, curiosa, experimental, subversiva –en una palabra *científica*– hacia las instituciones sociales y el mundo material; y la obra de arte “realista” es por tanto la que alienta y disemina esta actitud; no lo hace meramente, sin embargo, de un modo plano o mimético o dentro de las líneas de la imitación únicamente. En efecto, la obra de arte “realista” es aquella en la que las actitudes “realista” y experimental son puestas a prueba, no sólo entre sus personajes y sus realidades ficticias, sino además entre el público y la obra misma y –no menos importante– entre el escritor y sus propios materiales y técnicas. Las tres dimensiones de una práctica semejante de “realismo” explotan claramente las categorías puramente representacionales de la obra mimética tradicional.

Lo que Brecht llamó ciencia es, entonces, en un amplio sentido una figura para la producción no alienada en general. Es lo que Bloch llamaría un emblema utópico de la praxis reunificada y satisfactoria de un mundo que ha dejado atrás la alienación y la división del trabajo. La originalidad de la visión brechtiana podría juzgarse yuxtaponiendo su figura de la ciencia con la imagen más convencional del arte y del



artista que, particularmente en la literatura burguesa, ha desempeñado tradicionalmente esta función utópica. Al mismo tiempo, deberíamos preguntarnos si la visión de la ciencia de Brecht es todavía accesible como figura hoy para nosotros o si no refleja un estadio relativamente primitivo en lo que ha llegado a conocerse como la segunda revolución industrial. Visto en esta perspectiva, el deleite brechtiano en la “ciencia” hace más bien pareja con la definición leninista del comunismo como “los soviets más la electrificación”, o con el grandioso mural de Diego Rivera en el Rockefeller Centre (repintado para Bellas Artes) en el que, en la intersección del microcosmos y el macrocosmos, las inmensas manos del Nuevo Hombre Soviético sujetan y mueven las palancas mismas de la creación.

Junto con su condena del formalismo de Lukács y su concepción de una unión de la ciencia y la estética en la obra de arte dialéctica, hay todavía un tercer punto de tensión en el pensamiento de Brecht –el más influyente en muchos sentidos– que merece ser atendido. Es, por supuesto, su noción fundamental del *Verfremdung*. Es el llamado “efecto de distanciamiento” que es invocado en la actualidad sobre todo para sancionar teorías del modernismo político como las del grupo de Tel Quel⁵. La práctica del distanciamiento –disponer los fenómenos de tal modo que lo que en ellos parecía natural e inmutable se muestra ahora de manera tangible que se trata de algo histórico, y por tanto, de algo que puede ser objeto de un cambio revolucionario– ha parecido durante mucho tiempo que proporcionaba una salida del punto muerto del didactismo agitador en el que tanto arte político del pasado se encuentra confinado. Al mismo tiempo, permite una reapropiación triunfante y una refundación materialista de la ideología dominante del modernismo (el “extrañamiento” del formalismo ruso, el “hazlo nuevo” de Pound, el énfasis de todas las variedades históricas del modernismo acerca de la vocación del arte por alterar y renovar la percepción como tal) a partir de los objetivos de una política revolucionaria. Hoy, el realismo tradicional –el canon defendido por Lukács, pero además el arte político anticuado del tipo del realismo socialista– es asimilado a menudo a las ideologías clásicas de la representación y a la práctica de la “forma cerrada”;

5.- Para una exposición persuasiva aunque auto-crítica de un modernismo brechtiano semejante, véase Colin McCabe, “Realism and the Cinema: notes on some Brechtian theses” en *Screen*, XV, 2, verano 1974, págs. 7-27.

mientras que se dice incluso que el modernismo burgués (los modelos de Kristeva son Lautrémont y Mallarmé) es revolucionario precisamente en la medida en que cuestiona los valores y las prácticas formales anteriores y se produce como un “texto” abierto. Sean cuales sean las objeciones que puedan hacerse a esta estética del modernismo político –y nos reservaremos una fundamental para nuestra discusión de algunos puntos de vista similares de Adorno– sería realmente difícil asociarlo con Brecht. No es sólo que el autor de “Sobre la pintura abstracta”⁶ sea tan hostil a la experimentación puramente formal como el mismo Lukács: podría sostenerse que no se trata más que de un accidente histórico o generacional, y esgrimir simplemente los límites de los gustos personales de Brecht. Lo que es más serio es que su ataque a los análisis literarios de Lukács vale igualmente para los intentos bastante diferentes llevados a cabo por los modernistas políticos de realizar juicios ideológicos (revolucionario / burgués) apoyándose en características puramente formales como las formas abiertas o cerradas, la “naturalidad”, el borrado de las huellas de la producción en la obra y cosas semejantes. Por ejemplo, es cierto que una creencia en lo natural es ideológica y que buena parte del arte burgués se ha esforzado por perpetuar esa creencia, no sólo en su contenido, sino también a través de la experiencia de sus formas. Sin embargo, en circunstancias históricas diferentes, la idea de naturaleza fue un concepto subversivo con una función genuinamente revolucionaria, y sólo el análisis de la coyuntura cultural e histórica concreta puede decirnos si, en el mundo post-natural del capitalismo tardío, las categorías de la naturaleza no podrían haber adquirido de nuevo una carga crítica semejante.

Es el momento, en efecto, de hacer una evaluación de aquellos cambios fundamentales que han ocurrido en el capitalismo y su cultura desde el periodo en el que Brecht y Lukács expusieron sus opciones para una estética marxista y para una concepción marxista del realismo. Lo que se ha dicho anteriormente acerca del carácter transitorio del nazismo –un desarrollo que ha hecho mucho para convertir en anticuadas no pocas de las posiciones básicas de Lukács– no deja de producir sus efectos también en las de Brecht. Aquí es necesario poner de relieve la relación inextricable entre la estética de Brecht y los análisis de los medios de comunicación y de sus posibilidades revolucionarias que trabajó junto a Walter Benjamin y que pueden encontrarse ampliamente expuestos en el bien conocido artículo de éste sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”⁷. Brecht y Benjamin no habían comenzado todavía a sentir toda la fuerza y la opresión de esa cruda alternativa, entre una audiencia de masas o cultura mediática y un modernismo minoritario de “elite”, en la que nuestro pensamiento en torno a la estética está inevitable atrapado. Más bien, previeron un uso revolucionario de la tecnología de las comunicaciones de modo que los avances más llamativos de las técnicas artísticas –efectos como los del “montaje”, por ejemplo, que hoy tendemos a asociar casi exclusivamente con el modernismo como tal– pudieran aprovecharse con propósitos al mismo tiempo didácticos y políticos. La concepción brechtiana del “realismo” no estará completa, entonces, si falta esta perspectiva en la que el artista es capaz de usar la tecnología moderna más compleja al dirigirse al público popular más amplio. Sin embargo, si el mismo nazismo se corresponde con un estadio temprano y todavía relativamente primitivo del surgimiento de

6.- “Me asombra que digáis que sois comunistas, gente que tratáis de transformar el mundo, que no es habitable... si fuerais genios al servicio de los que mandan, sería muy astuto de vuestra parte hacer irreconocibles las cosas, pues hay cosas que van de mal a peor y de ello se acusa a vuestros compradores”. (“Über gegenstandslose Malerei” en *Schriften zur Literatur und Kunst*, II, Frankfurt, 1967, págs. 68-69 [traducción española: “Sobre la pintura abstracta” en Bertolt Brecht, *El compromiso en literatura y arte*, trad. J. Fontcuberta, Planeta, Barcelona, 1984, pág. 190])

7.- Véase *Illuminations*, Londres, 1970, también “The Author as Producer”, en *Understanding Brecht*, Londres, 1973; y para desarrollos más profundos dentro de una teoría radical de los medios de comunicación, Jürgen Habermas, *Strukturwandel de Öffentlichkeit*, Neuwied, 1962; Hans-Magnus Enzensberger, *The Consciousness Industry*, Nueva York, 1974; y Oskar Negt y Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Frankfurt, 1973. (Las traducciones disponibles en español se encuentran en: Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1989; Walter Benjamin, *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1999; Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, trad. Antonio Doménech, Gustavo Gili, Barcelona, 1999; Oskar Negt y Alexander Kluge, “Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria”, trad. Lilia Friero, en Paloma Blanco y otros (editores), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.)

los medios de comunicación, lo mismo le ocurre a la estrategia cultural que Benjamin plantea para atacarlo, y en particular a su concepción de un arte que sería revolucionario precisamente en la medida en que fuera “avanzado” técnica (y tecnológicamente). En el “sistema total” creciente de las sociedades mediáticas actuales, ya no podemos, desafortunadamente, compartir este optimismo. Sin él, sin embargo, el proyecto de un modernismo específicamente político deviene indistinguible de todos los demás tipos –caracterizándose el modernismo, entre otras cosas, por su conciencia de un público ausente.

En otras palabras, la diferencia fundamental entre nuestra situación y la de los años treinta es la emergencia de una forma completa y definida de esa transformación final del capitalismo monopolista tardío conocido, entre otras maneras, como la *société de consommation* o como sociedad post-industrial. Esta es la fase histórica que reflejan los dos artículos de Adorno posteriores a la Segunda Guerra Mundial, tan diferentes en énfasis de los materiales de pre-guerra en este volumen. Retrospectivamente, puede parecer fácil identificar su rechazo tanto de Brecht como de Lukács, sobre la base de su praxis política, como un ejemplo característico de un anti-comunismo tan anticuado en la actualidad como la misma Guerra Fría. Más relevante en el contexto actual, sin embargo, es la premisa de la Escuela de Frankfurt de un “sistema total”, que expresaba el sentido que Adorno y Horkheimer daban a una organización del mundo cada vez más cerrada en una red perfecta de tecnología mediática, empresas multinacionales y control burocrático internacional⁸. Sean cuales sean los méritos teóricos de la idea de un “sistema total” –y yo diría que cuando no envía directamente fuera de la política, alienta el resurgimiento de una oposición anarquista al marxismo mismo y puede usarse además como una justificación del terrorismo– podemos estar al menos de acuerdo con Adorno en que en el ámbito cultural, la omnipresencia del sistema, con su “industria cultural” o “de la conciencia” (en la variante de Enzensberger) propicia un clima muy poco favorable para cualquiera de las formas más antiguas y más simples de arte resistente, tanto si es el que propuso Lukács, el producido por Brecht o, por supuesto, los celebrados en sus diferentes maneras por Benjamin y por Bloch. El sistema tiene el poder de recuperar y de desactivar incluso las formas más potencialmente peligrosas de arte político, transformándolas en mercancías culturales (ísea testigo, si es que son necesarias más pruebas, el truculento ejemplo de la floreciente Industria Brecht!). Por otro lado, no puede decirse que la sorprendente “resolución” del problema que propone Adorno –ver el estadio clásico del alto modernismo como el prototipo de arte más “genuinamente” político (“esta no es una época para el arte político, sin embargo la política ha emigrado hacia el arte autónomo y hacia ningún otro lugar en mayor medida que allí donde parece estar políticamente muerto”) y su sugerencia de que Beckett es el artista más auténticamente revolucionario de nuestro tiempo– sea más satisfactoria. Con toda seguridad, algunos de los análisis más reseñables de Adorno –por ejemplo, su discusión de Schoenberg y del sistema dodecafónico en *Filosofía de la nueva música*– documentan su afirmación de que el arte moderno más importante, incluso el aparentemente más a- o antipolítico, en realidad sostiene un espejo delante del “sistema total” del capitalismo tardío. Sin embargo, en retrospectiva, esto parece ahora un resurgimiento completamente inesperado de una “teoría del espejo” al modo lukacsiano en la estética, bajo el encantamiento de una desesperación histórica y política que asola ambas casas y por consiguiente encuentra la praxis como algo inimaginable. Lo que es en última instancia fatal para este nuevo resurgimiento de la ideología del modernismo, una vez más y en definitiva antipolítico, es menos la retórica equívoca del ataque de Adorno a Lukács o la parcialidad de su lectura de Brecht⁹, que el destino del modernismo en la misma sociedad de consumo. Ya que lo que en los primeros años del siglo fue un fenómeno antisocial y de resistencia, se ha convertido hoy en el estilo dominante de la producción de mercancías y en un componente indispensable en la autoreproducción cada vez más rápida y exigente de esta última. Que los discípulos de Schoenberg que trabajaron en Hollywood utilizaran sus avanzadas técnicas para

8.- La variante francesa más reciente de esta posición –como por ejemplo en Jean Baudrillard– amplía el modelo para incluir al “bloque socialista” dentro de este nuevo entente anti-utópico.

9.- Para un correctivo marxista que abre camino de la lectura adorniana de *El círculo de tiza caucásico*, véase Darko Suvin, “Brecht’s *Caucasian Chalk Circle* and Marxist Figuration: Open Daramaturgy as Open History” en Norman Rudick (editor), *The Weapons of Criticism*, Palo Alto, California, 1976.

escribir música para películas, que las obras maestras de las escuelas de pintura americana más actuales sean buscadas para embellecer las espléndidas nuevas estructuras de las grandes compañías de seguros y de los bancos multinacionales (ellas mismas obra de los arquitectos modernos más “avanzados” y de más talento) no son más que los síntomas externos de una situación en la que un “arte perceptual” que fue escandaloso ha encontrado una función económica y social proporcionando los cambios de estilo necesarios para la *société de consommation* del presente.

El aspecto final de la situación contemporánea importante para nuestro asunto tiene que ver con los cambios que se han producido dentro del socialismo desde la publicación del debate sobre el expresionismo en *Das Wort* hace como unos cuarenta años. Si el problema central del arte político bajo el capitalismo es el de la cooptación, una de las cuestiones cruciales de la cultura en un marco socialista debe continuar siendo seguramente lo que Ernst Bloch llama el *Erbe*: el problema de los usos del pasado cultural del mundo en lo que será de forma creciente una cultura internacional única, y del lugar y los efectos de la diversas tradiciones en el esfuerzo de una sociedad por construir el socialismo. La formulación que Bloch realiza del problema es obviamente un medio estratégico de transformar la estrecha polémica de Lukács –que se limitaba a los novelistas de corte realista de la tradición burguesa europea- y de ampliar el marco de debate para incluir la inmensa variedad de artes populares, campesinas, pre-capitalistas o “primitivas”. Lo que debería entenderse dentro de su monumental esfuerzo por reinventar el concepto de utopía para el marxismo y por liberarlo de las objeciones que Marx y Engels plantearon correctamente al “socialismo utópico” de Saint-Simon, Owen o Fourier. El principio utópico de Bloch apunta a liberar el pensamiento socialista de su estrecha autodefinición en términos que prolongan esencialmente las categorías del mismo capitalismo (términos como industrialización, centralización, progreso, tecnología, e incluso producción, que tienden a imponer sus limitaciones y opciones sociales sobre aquellos que trabajan con ellas). Allí donde el pensamiento cultural de Lukács enfatiza las continuidades entre el orden burgués y lo que se ha de desarrollar a partir de él, las prioridades de Bloch sugieren la necesidad de pensar la “transición al socialismo” en términos de diferencia radical, de una ruptura más absoluta con ese pasado particular, quizás de una renovación o recuperación de la verdad de formas sociales más antiguas. La antropología marxista más reciente, en efecto, nos recuerda –desde dentro de nuestro “sistema total”- la diferencia absoluta de sociedades más antiguas, tribales o pre-capitalistas; y en un momento histórico en el que un interés semejante en un pasado mucho más remoto parece poco probable que dé alas a mitos sentimentales y populistas contra los que tuvo que combatir el marxismo a finales del siglo XIX y principios del XX, la memoria de sociedades pre-capitalistas puede convertirse ahora en un elemento vital del principio utópico de Bloch y de la invención del futuro. Desde un punto de vista político, es seguro que la noción marxiana clásica de la necesidad, durante la transición al socialismo, de una “dictadura del proletariado” –esto es, una sustracción del poder efectivo de manos de aquellos que tienen un interés personal en el restablecimiento del antiguo orden- no ha quedado anticuado. Sin embargo, surgirá transformado conceptualmente una vez lo pensemos junto con la necesidad de una revolución cultural que implique la re-educación colectiva de todas las clases. Esta es la perspectiva en la que el énfasis que Lukács pone en los grandes novelistas burgueses parece ser el más inadecuado para la tarea, pero tampoco el empuje anti-burgués de los grandes modernistas parece apropiado para ella. Ocurre, entonces, que es aquí donde la meditación de Bloch acerca del *Erbe*, acerca de la diferencia cultural reprimida del pasado y del principio utópico de la invención de un futuro radicalmente diferente, adquiere toda su presencia, en un punto donde el conflicto entre realismo y modernismo se aleja a nuestras espaldas.

Pero, seguramente en Occidente, y quizás en otros lugares también, ese punto está todavía fuera de nuestro alcance. En nuestra actual situación cultural, tanto el realismo como el modernismo, si parecen algo, es que para nosotros son intolerables: el realismo porque sus formas reviven viejas experiencias de un tipo de vida social (la clásica ciudad de interior, la oposición tradicional entre la ciudad y el campo) que ya no nos acompaña en este futuro ya decadente de la sociedad de consumo; el modernismo porque sus contradicciones han demostrado ser más agudas que las del realismo. Hoy, una estética de la novedad –consagrada ya como la ideología formal y crítica dominante- debe buscar desesperadamente renovarse por medio de rotaciones sobre su propio eje cada vez más rápidas: el modernismo buscando convertirse en post-modernismo sin dejar de ser moderno. De este modo, hoy somos testigos del espectáculo de un retorno predecible -después de que la abstracción se haya convertido en una convención agotada- al arte figurativo, pero esta vez a un arte figurativo –llamado “hiperrealismo” o “fotorrealismo”- que resulta ser la representación no de las cosas mismas, sino de sus fotografías: un arte representacional

que en realidad trata “acerca” del arte! En la literatura, mientras tanto, en medio de un hartazgo con respecto a la ficción poética o carente de trama, se ha regresado a la intriga, pero no redescubriéndola, sino más bien a través de un pastiche de las antiguas narrativas y una imitación despersonalizada de voces tradicionales, parecidas al pastiche de los clásicos llevado a cabo por Stravinsky según le critica Adorno en *Filosofía de la nueva música*.

En estas circunstancias, en efecto, se plantea la cuestión de si la renovación final del modernismo, la última subversión dialéctica de las convenciones ahora automatizadas de una estética de la revolución perceptual, no podría ser simplemente... el realismo. Ya que cuando el modernismo y las técnicas de “extrañamiento” que lo acompañan se convierten en el estilo dominante mediante el cual el consumidor se reconcilia con el capitalismo, el hábito de la fragmentación necesita ser “desfamiliarizado” y corregido por un medio más totalizante de observar los fenómenos¹⁰. En un desenlace inesperado, podría ser Lukács –por muy equivocado que estuviera en los años treinta- quien poseyera la última palabra provisional hoy para nosotros. Sin embargo, este Lukács particular, si es que fuera imaginable, sería uno para quien el concepto de realismo se reescribiría a partir de las categorías de *Historia y conciencia de clase*, en concreto las de reificación y totalidad. A diferencia del concepto más familiar de alienación, un proceso que pertenece a una actividad y en particular al trabajo (disociando al trabajador de su trabajo, de su producto, de sus compañeros y en último término de su “ser genérico” mismo), la reificación es un proceso que afecta a nuestra relación cognitiva con la totalidad social. Es una enfermedad de la función cartográfica por medio de la cual el sujeto individual proyecta y modela su inserción en la colectividad. La reificación del capitalismo tardío –la transformación de las relaciones humanas en una apariencia de relaciones entre cosas- convierte a la sociedad en una realidad opaca: es la fuente vivida de las mistificaciones sobre las que se sostiene la ideología y por medio de las cuales se legitiman la dominación y la explotación. Dado que la estructura fundamental de la “totalidad” social es un conjunto de relaciones de clase –una estructura antagonista en la que las diferentes clases sociales se definen en términos de ese antagonismo y por oposición las unas a las otras-, la reificación oscurece necesariamente el carácter de clase de esa estructura, y va acompañada, no sólo de anomia, sino además de una confusión creciente respecto de la naturaleza e incluso la existencia de las clases sociales que pueden observarse perfectamente en todos los países capitalistas “avanzados” en la actualidad. Si el diagnóstico es correcto, la intensificación de la conciencia de clase será menos una cuestión de exaltación obrerista o populista de una única clase por sí misma, que una contundente reapertura de acceso a un sentido de la sociedad como totalidad y una reinención de posibilidades cognitivas y perceptivas que permitan que los fenómenos sociales sean de nuevo transparentes en tanto que momentos de una lucha *entre* clases.

Bajo estas circunstancias, la función de un nuevo realismo sería clara; resistir el poder de la reificación en una sociedad de consumo y reinventar esa categoría de totalidad que, minada sistemáticamente por la fragmentación existencial a todos los niveles de la vida y de la organización social en la actualidad, es la única que puede proyectar tanto relaciones estructurales entre las clases como las luchas de clase que se dan en otros países en lo que se está convirtiendo cada vez más en un sistema mundo. Una concepción semejante de realismo incorporaría lo que siempre fue lo más concreto en el contra-concepto dialéctico del modernismo –su énfasis en la renovación violenta de la percepción en un mundo en el que la

10.- Véase, por ejemplo, los instructivos comentarios de Stanley Aronowitz acerca del cine: “A diferencia de los importantes esfuerzos de los realizadores japoneses y europeos por fijar la cámara directamente en la acción y permitir que la escena se resuelva “por sí misma”, los cineastas americanos se caracterizan por un trabajo rápido de cámara y un montaje cortante cuyo efecto consiste en segmentar la acción en espacios de tiempo de uno o dos minutos, copiando los estilos dominantes de la producción televisiva. Se considera que el espectador americano, acostumbrado a los cortes comerciales de la acción dramática que se realizan en la televisión, es incapaz de mantener la atención sobre una acción más lenta y más larga. Por tanto, los modos dominantes de producción cinematográfica descansan en concepciones del tiempo dramático heredadas de las formas más gruesas de cultura comercial. El cineasta que subordina la acción y los personajes a este concepto de tiempo dramático descubre una política en el interior de la técnica que es mucho más insidiosa que el contenido “reaccionario”. Cuando lo observamos desde esta perspectiva, un cineasta como Howard Hawks, que rechaza subordinar el arte a las exigencias del tiempo segmentado, se demuestra como más resistente al autoritarismo que los cineastas liberales o de izquierdas que se comprometen con el contenido humanitario de una película que se ha rendido a las técnicas que reducen totalmente la audiencia a espectadores” (*False Promises*, Nueva York, 1973, págs. 116-7.)

experiencia se ha solidificado en una masa de hábitos y automatismos. Sin embargo, esta habituación que la nueva estética tendría como función trastornar ya no sería tematizada en los términos modernistas convencionales de una razón desacralizada o deshumanizante, de una sociedad de masas y una ciudad industrial o de la tecnología en general, sino más bien como una función del sistema de mercancías y de la estructura reificante del capitalismo tardío.

Otras concepciones de realismo, otros tipos de estética política, siguen siendo obviamente concebibles. El debate entre el realismo y el modernismo nos enseña la necesidad de juzgarlas en términos de la coyuntura histórica y social en la que se les pide que operen. Adoptar actitudes partidarias respecto de luchas clave del pasado no significa ni optar por un bando ni intentar armonizar diferencias irreconciliables. En tales conflictos intelectuales, extintos a la par que todavía virulentos, la contradicción fundamental se da entre la historia misma y el aparato conceptual que, intentando capturar sus realidades, sólo consigue reproducir el desacuerdo dentro de sí mismo en la forma de un enigma para el pensamiento, una aporía. Sobre esta aporía debemos sostenernos, ella contiene en su estructura el quid de una historia más allá de la cual nosotros todavía no hemos ido. Ella no puede decirnos, por supuesto, qué concepción de realismo debería existir; y, sin embargo, al estudiarla no podemos dejar de sentir la obligación de reinventar una.



DOS LECCIONES DE BOXEO PARA LOS QUE NO CREEN EN LA VICTORIA

Sólo los entendidos recuerdan ya a Jack Johnson (convendría
refrescar la memoria: en esto
y en tantas otras cosas) Fue el más grande
Campeón del mundo de los pesos pesados (el primero negro
como el azabache) El mismo que trituró a la *esperanza blanca...*

Jack se consideraba *un moreno en una ciudad de rubios* pero
No se arredraba (jamás lo hizo) Decidió dejar de ser
Invisible (esa mole de carne y músculos esclava que los divirtiese
con su portentosa fuerza y con la agilidad de sus movimientos)
Y paseó su corpachón
Negro (trajeado como un dandy impecable) por los bajos
Y los altos fondos

Amó a las mujeres (solteras casadas viudas blancas mulatas
y negras: a todas las mujeres y la buena vida) La velocidad
También y los bellos automóviles
De hecho los automóviles lo mataron (aunque en realidad lo que le mató
fue el último e inútil desaire en un restaurante del sur
reservado para los chicos rubios: él terminó su plato
sentado con la arrogancia desafiante que lo caracterizaba:
así lo contaban los que lo presenciaron sentado frente a los ventanales
del tugurio
ningún rubio se atrevió a despedirle)

En realidad -pensándolo bien- lo mató la rabia (murió invicto
a los sesenta y ocho años: el golpe fatídico
de Jess Willard en el vigésimo sexto asalto no llegó nunca a su destino)

Luego vino Muhammad Alí (a él quizás lo recuerden aún de esclavo
Cassius Clay -Cassius Marcellus Clay- yo era un niño
y no acepté de buena gana que se cambiara el nombre a mí me gustaba
Cassius - lo de Marcellus no lo sabía- Clay
y durante mucho tiempo me negué a llamarle por su nombre
de hombre libre -Alí Muhammad- yo prefería
su nombre de esclavo era natural yo pertenecía -aunque lejanamente
y sin saberlo- a los que se lo habían dado)

Ambos vencieron -contra pronóstico- en la ciudad de los rubios
Ambos tenían una meta
Y no se arredraron (estaban sedientos y se saciaron) Acaso
Sufrieran varias derrotas -no lo niego- pero ellos ya habían vencido

Matías Escalera Cordero