

Exergo	2
Referentes	3
Carlos Simón, La experiencia del arte en la época del fin de su autonomía	4
Hebdomas	11
Jazmín Valdés, Contra un sistema de interpretación del Otro	12
Guillermo Villamizar, Daros Latinoamérica: memorias de un legado peligroso	16
Otari Oliva, Dispositivo 6to. SACC (reductio ad absurdum)	51
Otari Oliva, Pinten como les dé la gana	54
Comité Invisible, Teoría del Bloom	61
Gean Moreno, Locaciones del común: una conversación con Michael Hardt	86
Gean Moreno, Tal vez sea demasiado tarde...	96
Build the Party, Un buen infierno	104
La Excavadora	112
Carlos A. Aguilera, La Estrategia Tichý	113
Pertinencias	118
Antonio Negri, Reflexiones alrededor del "Manifiesto por una Política Aceleracionista"	119
Micro-Dossier	126
Juan Carlos Gómez Millo, El niño sordo	127
Convocatoria	133
CNfanzine	134



*El arte, en un futuro no muy lejano,
será todo un poder instituido.
Felizmente estaré muerto para ese
entonces.*

Groucho Marx

Referentes

Carlos Simón

La experiencia del arte en la época del *fin* de su autonomía*

I'

Hablar sobre el fin, la muerte y el entierro de las ideas fundamentales de la modernidad como proyecto de autoconciencia de la subjetividad occidental se ha convertido en la teoría social contemporánea en un modo de pensarse a sí misma. Al parecer, la experiencia del pensamiento occidental de detenerse en el origen de las cosas, y aun montar la historia desde ese claro espejismo, se ha transformado en un problema para el escepticismo radical del pensamiento de la negación, que niega constantemente y cuyo elemento de conciliación con su experiencia de nado es el fin. Así, el fin de la autonomía del arte, es una construcción sistemática de esa nada que adjudica una autoevaluación del arte a la luz de sus encarnaciones en el ethos sociocultural de una época determinada.

*Tomado de *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 33 <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/index.html>

1. Este texto es, a una, el metacomentario de un ensayo cuyo tema era el fin de la autonomía del arte publicado por la Gaceta de Cuba 1/1998, y una observación sobre la experiencia del arte en la sociedad global.

En realidad esta construcción sistemática significa el fin de un concepto de autonomía construido y practicado por un ethos sociocultural instaurado en la época moderna, sobre la base de la construcción de una imagen del mundo específica. Sin embargo, el problema de la autonomía del arte, pese a la situación del arte contemporáneo, constituye una clave de sentido para una analítica desde la cual se le puede pensar, aun en la condición del arte actual.

El concepto de autonomía no sólo se refiere al proceso de autolegitimación racional de un determinado tipo de praxis, que es como se entiende a sí misma en la modernidad, sino al modo en que esencialmente un elemento se reconoce a sí mismo en la diferencia. Este concepto es, por tanto, una determinación relacional por el que el elemento preserva su unidad específica en la dimensión simbólica de la realidad sociocultural. La autonomía del arte como problemática debe sostenerse en el ámbito de una autodeterminación estética del arte en relación con el universo conceptual del propio sistema artístico, y por tanto, con la totalidad de sus conceptos fundamentales.

La autonomía del arte como problemática auténticamente sostenida en y más allá de una sociología artística cultivada por la teoría cultural marxista, donde ambos conceptos conforman un binomio entrópicamente deconstruido sobre la plataforma teórica postmoderna, tiene su referente cronotópico en la modernidad estética. La época autonómica del arte, es la constelación histórica de la denominada modernidad estética, que se instaura en la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. La constitución del campo histórico- autonómico del arte moderno es propia de una distinción de la modernidad respecto de lo histórico como consideración antropocronocéntrica y de la manifestación de la subjetividad como esencia de esta.

II

Nuestro tiempo aparece inédito en el modo en que asume la experiencia del lenguaje y, por tanto, en él se muestra la dimensión simbólica de nuestra relación afectiva con el mundo y específicamente con el arte; tornándose peculiarmente singular en relación con la experiencia de la belleza. En nuestra época, se suele hablar más de la experiencia de lo bello que del arte. Lo bello, en tanto lo que se encuentra y procura en lo otro y en uno mismo,

siempre será algo dado en la mediación extática del ser que es llamado ante la cosa, por ser una experiencia que trasciende la problemática del juicio y la problemática del valor. También es una verdad, postulada por Immanuel Kant en su analítica del juicio estético e intuida profundamente en todas las tradiciones de la Antigüedad y conceptualizada de un modo esencial en la mayéutica socrática, que lo bello trasciende la experiencia del arte y constituye una experiencia trascendental de sentido. Sin embargo, hay que reflexionar en que sentido se objetiva esta experiencia en el ámbito contemporáneo.

La noción de lo bello, pasa hoy por un proceso que tiene que ver con la desautonomización del arte desde la caída del vanguardismo y el esteticismo modernos, la aproximación del ideal postindustrial de la mercantilización cósmica de lo real, y el advenimiento de un modelo global de superficialidad basado en el descentramiento compulsivo- dispersivo de los valores y el conocimiento. Esto se manifiesta en el horizonte de los disímiles públicos actuales desde la facticidad de sus experiencias cotidianas en su contacto mediático con la superficie visual del espacio representacional de la cultura postmoderna. Esto sucede, en primer lugar y ante todo en nuestra experiencia personal; porque pese a todo el tiempo transcurrido y la perpetuación de la dimensión crítica hasta el nivel de la permanente sospecha en la conciencia estético-cultural de Occidente, nuestra percepción históricamente constituida continúa mediada por el espejo ilustrado de la autoadjudicación subjetivista de la experiencia estética. Desde luego, hay más que esta cuestión fenomenológica de la percepción, en una relación tan problemática como es la experiencia estética frente a la plena mundanidad del aquí y ahora del arte y en la vida.

Sin embargo la situación no sólo es respecto de lo bello, sino también del arte. El arte contemporáneo no sólo ha sido despojado de su aura cáltico-contemplativa, ha sido también despojado de su "dignidad filosófico-espiritual" del que se valía hasta hace unos decenios en el interior del mundo artístico- cultural y no sólo en las disquisiciones del campo intelectual de las academias universitarias. Y esta condición la sostiene el arte en la época del fin de su autonomía estético-vanguardista. Diríase hoy, que la actualidad de lo bello es incapaz de preservar la actualidad del arte. Y no desde una perspectiva cronológica, sino en el sentido de vivenciar lo bello (y lo que se experiencia en la belleza como estado), en el cometido de sostener desde una pertinencia hermenéutica el arte como una

tarea del pensamiento estético-filosófico. La "actualidad" del arte contemporáneo radica más bien en su vertiginosa inactualidad, en su incapacidad de establecer un presente y un mundo⁽²⁾, y en su respectiva incapacidad de mostrar auténticamente este establecimiento.

Nada de asombroso, al parecer, tiene el hecho de experimentar lo bello más allá del arte. Sobre todo si caemos en la cuenta de que, el ser humano, es justamente un estado de abierto en el que la experiencia del sentimiento le compete la apertura siempre posible de ser un estado sentimental⁽³⁾. Y el sentimiento es esencialmente sentir afectante y temperante (dimensión tópica de lo estético), donde la realidad adquiere una complejidad matizada, tónica, que despierta en nosotros la alegría y el dolor. En la *Crítica del juicio*, Immanuel Kant nos habla de la experiencia estética como aquello que suscita un juicio específico y comporta un estado del ser que no sólo se da frente a una obra de arte, sino que se nos da siempre en nuestra experiencia como sujeto cognoscente frente al mundo fenoménico. Lo sorprendente radica en no experienciarlo más acá en el mismo arte, y que se sustituya un estado de ánimo por otro en su recepción⁽⁴⁾ y, por tanto, comporte una sensibilidad sospechosa; lo asombroso reside en la condición del arte en la sociedad global.

Mas, la experiencia estética también supone hacerle frente a una objetividad: la obra de arte; sin embargo, ¿qué significa hoy el arte? Y aquí está el problema. Las generaciones más recientes de la Tierra se enfrentan a una situación en la que la cuestión del arte está entre las interrogantes que imperan de un modo casi silencioso y desde la espera, en la preocupación vital por el hombre y la historia. La situación actual del arte, sin dudas, ha cambiado, así como nos enfrentamos a una época en la que se reconoce que existe un nuevo horizonte en nuestra experiencia como ser histórico- existencial,

cuyos confines no podemos atisbar a dilucidar. Esta es la época de la civilización planetaria, donde las coordenadas espacio-temporales, el sentido de la historia, la transformación de la metafísica en ciencias operativas conducidas por la cibernética, el advenimiento de un nuevo modo de superficialidad y la constitución de un horizonte comunicativo y productivo en el que se transnacionalizan las experiencias culturales, el lenguaje, y las relaciones sociales de producción son las claves de una nueva subjetividad, y por tanto, de un nuevo modo de aprehender nuestra relación con el cosmos, con el mundo, con la realidad.

El arte ha sido sentenciado a muerte desde hace dos centurias; y en verdad ha muerto, como los moribundos que expiran luego de sentir por tanto tiempo el hastío de la propia muerte. Ha muerto luego de un largo sueño utópico, y quien la declaró fue un pensador romántico: Hegel. Quizás es esto lo que aún se experiencia en el arte: el hastío, vacío de una experiencia que siempre termina por escindir en una sociedad cuya tendencia inequívocamente es análoga. La razón de este vaciamiento va más acá de la razón dialéctica de Hegel, se encuentra en el punto de ruptura de la realidad misma y no es para caer en la crisis del nombre, ni hacer con ello el funeral de la Historia: el arte se ubica hoy en la topología postmoderna del esparcimiento visual de la distopía y la disolución mercantil de su utopía.

El vaciamiento que experiencia el arte de la época contemporánea, cuya última purgación la intenta hacer en el espacio mediático-virtual, ha sido celebrada por la sensibilidad cibernética, y en ello aparentemente no hay una disonancia: se vive allí en un mundo felizmente concordante. Desde luego, un arte que antes había vivido la misma crisis, y que tanto tiempo luchó por su autonomía institucional, con la pretensión de ser el último bastión de la trascendencia y el último lugar del mundo

2. Esta referencia heideggeriana de la incapacidad ontológicamente dada de sostener un arte auténtico, no tiene que ver con una situación fatal, sino con una destinación que propiamente acontece en la situación de la era postmoderna, como temporalidad sobre la que se impone un modelo de superficialidad basada en la ausencia de sentido, la dispersión y la infravalorización del mundo como mundo.

3. El hombre es un estado sentimental, al mismo tiempo que es un estado volente y de intelección, al decir de Xavier Zubiri en *De la volición y el sentimiento*, y, por tanto, es una totalidad espiritual que puede aprehender su relación con el cosmos de un modo especial.

4. Esta sustitución es una real transformación, de lo que Andreas Huyssen en su *Mapa del postmodernismo*, (Opción #8/1993, La Habana) define como sensibilidad postmoderna, y que yo preferiría denominarla en una clave hermenéutica, que nos ubica en el estado de fascinación luego de una transformación de la catarsis en el ámbito del espacio global. Quiero decir, la catarsis pertenece a un estado estético del ser que se experiencia en un espacio objetivado desde la perspectiva y la jerarquía, donde la percepción coloca y distribuye el objeto en un horizonte de sentido y lo hace converger en una totalidad (totalidad ausente y/o distorsionada en la alienación) con una imagen del mundo. En el espacio post-geográfico de la superficie virtual postmoderna se anula la perspectiva y ésta se convierte en una espacialidad simultánea posttemporal y postespacial en la que se diseminan los objetos mediante una vinculación esquizo y palimpsésica de la realidad.

donde ciertamente existía – con certeza dramática- una conciencia colectiva del presente histórico, constituyó su preámbulo.

La experiencia de lo bello hoy es sobresaturante en la fruición gustativa de la indiferencia, en el entusiástico carisma de los nuevos tipos de emocionalidad que se configuran en las redes flexibles, extáticas y rizomáticas de las pantallas, en la voluntad asumida por el triunfo de Narciso en un Occidente que avanza hacia una experiencia cada vez más autocomplaciente, sin detenerse seriamente en la autocontemplación reflexiva.

Sin embargo, la experiencia del arte sigue siendo un reclamo fundamental de la utopía, y no es de extrañar, cuando es en Occidente donde la experiencia de representación, producción y proyección de la utopía se ha vuelto paradigmática justamente en la praxis poético-artística. ¿Qué dirección nos lleva a tomar la mayoría de los proyectos utópicos construidos en la modernidad; el proyecto del poeta alemán J. F. C. Schiller en sus *Cartas para la educación estética*? ¿o el Marx joven (y yo diría el Marx hasta hoy día) con su conversión del homo oeconomicus a homo humanus mediante la educación estética de los sentidos?

La autonomía del arte fue un canto de liberación, de emancipación que perduró en los cien años más vertiginosos y catastróficos de la modernidad, pertenecientes a una singladura decisiva de la época en que ella se instaura, cuyo canto de cisne tocó a las puertas con el fin de esta misma época y las crisis de las utopías. La apertura a una época que hoy le llamamos postmodernidad, sigue viviendo en el remolino desatado de sus crisis y sus términos. En ella el arte se ha convertido en una estructura altamente cotizada por la instancia suprema de la democracia mercadotécnica.

La autonomía artística sólo persiste en su determinación ontológica de sostener el esfuerzo de la utopía desde una estética de la emancipación que hoy pasa por ser no el programa de un ethos sociocultural sino un relato que ha sido diseminado en medio de las narrativas postmodernas.

III

En la revista Gaceta de Cuba, No. 1/ 1998, el ex profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana, Emilio Ichikawa, publicó un artículo sobre el "fin" de la autonomía del arte, cuyos contenidos atraviesan el campo del discurso artístico-cultural desde hace aproximadamente dos centurias; en algunas problemáticas que expone en estas direcciones temáticas: la correspondencia axiológica entre los conceptos de libertad y revolución, de autonomía y reforma; el entusiasmo y la historia en tanto acontecer social como experiencias estéticas en la época moderna, el predominio de la noción de progreso en la modernidad; y la tesis clave del ensayo, en torno a la situación del arte actual desde la relación mercado-arte en la sociedad contemporánea.

El texto se inicia con la cuestión de la noción de libertad y culmina con la situación actual del arte, cuyo curso lógico-narrativo proporciona el supuesto fundamental: la autonomía del arte. Pero atraviesa en su discurso un concilio categorial estético-filosófico tan peculiarmente autocentrado en la dimensión político-filosófica, que hace que tal supuesto navegue sobre determinados presupuestos que lo llevan a no permanecer en la cuestión central, para su suerte quizá.

Para abordar la pregunta sobre el fin de la autonomía del arte, hay que partir de la problematicidad del concepto de autonomía y de la noción proteica y caleidoscópica del arte en la época contemporánea. Pero al llegar aquí no detenerse en su contemplación conceptual, sino preguntar sobre la legitimidad de abordar el arte desde el horizonte problemático de la autonomía, y/o cómo es posible continuar sobre tal cosa y por qué. Suponer que el fin de la autonomía tiene una relación directa con el mercado es algo correcto en su evidencia, pero no tiene nada que ver con lo esencial en torno al arte contemporáneo, y tampoco sobre el mercado como relato socio-epistémico de una globalización constituida sobre la base de una economía de consumo.

Es sintomático, por demás, con una corrección para la modernidad estética y la modernidad política esclarecedora, aun en relación con la propia experiencia histórica de la nación cubana, como inicia este texto Ichikawa:

"La libertad tiene un componente negativo central; un valor-ruptura que justifica el deseo de emancipación que lleva implícito. Por esta razón los planteamientos libertarios suelen ser más diáfanos a la hora de destruir que a la hora de edificar. De más está decir que este juicio tiene corroboración histórica."⁽⁵⁾

Aquí se toma la libertad como un ideologema perceptiblemente afín a la experiencia nihilista de la época moderna, experiencia afín de lo que él mismo le llama modernidad estética. Pero la libertad no es, como aquí deja al albedrío de una gramática de la negación, una mónada invisible cuyo centro sea una tempestad saturnal, no es un dispositivo nodal donde una energía es superior a la otra, por mor de una interpretación esquizo tendiente a la energía negativa como centro generativo y explosivo. Este ideologema está propiamente constituido sobre la Ilustración y se nutre en el vórtice la Revolución Francesa.

La libertad es en sí misma una experiencia íntegra y problemática, y es, en todo caso, lo manifiesto en la experiencia del acontecer, ella es el órgano ontológico de la historia⁽⁶⁾. El propio Karl Marx, así como toda la tradición filosófica clásica alemana moderna, cuyo orto sistémico y sistemático es Hegel, la toma como un acto epistemológico en el que se manifiesta la esencia de la

subjetividad, pero siempre vista desde una perspectiva global que aprehende la propia modernidad como un todo coherente, y desde una dimensión ontológica respecto del ser esencial del ser humano.

Ichikawa toma la libertad como un ideologema que legitima casi de modo excluyente la experiencia moderna, sea esta histórica y/o estética, y lo enfrenta como caballo de Troya a la experiencia moderna de las revoluciones. Se trata de las revoluciones⁽⁷⁾ burguesas, proletarias y los nacionalismos emancipatorios que perduraron hasta la década del 60' del siglo pasado, cuyo paradigma intrahistórico es la Revolución Francesa. Argumento grácil que toca la fibra trágica que acompaña (y de veras ha acompañado) cualquier revolución, donde la figura del Terror es un fantasma del cual aún no ha podido exorcizarse⁽⁸⁾.

Caballo de Troya que se parte en el frágil intento de ver la libertad como propiedad óptica de una experiencia intrahistórica, donde el intento de legitimar una actitud política frente a la otra, desde una contraposición radical es evidente. La libertad es un concepto integral, que como él mismo cita a Isaiah Berlin, se experimenta como libertad positiva y como libertad negativa; pero asociado, en el "curso occidental" de la historia, al funcionamiento político de la polis griega en el orden de la autonomía y de las revoluciones modernas en el orden de la negatividad⁽⁹⁾.

5. En el ámbito de la academia universitaria cubana, en 1994 se desplegó una discusión acerca de las relaciones con los ideales ilustrados de positividad (razón instrumental) y negatividad (razón emancipatoria) de la tradición liberal- reformista y la progresista-revolucionaria respectivamente en la historia de la nación cubana. Los principales exponentes eran Rafael Rodríguez y Cintio Vitier. (ver Revista Casa de las Américas # 193, La Habana, Cuba).

6. En *De la esencia de la verdad*, Martin Heidegger, expone desde una búsqueda de la esencia de la verdad, la esencia misma de la libertad, y expresa: "*La libertad no es sólo lo que el sentido común quiere entender bajo ese nombre: el antojo ocasional que a la hora de la elección se inclina de este lado o del otro. La libertad no es la falta de ataduras que permite poder hacer o no hacer. Pero la libertad tampoco es la disponibilidad para algo exigido y necesario (y, por lo tanto, en algún modo, ente). La libertad es antes que todo esto (antes que la libertad «negativa» y «positiva») ese meterse en el desencubrimiento de lo ente como tal. El propio desocultamiento se preserva en el meter-se ex-sistente por el que la apertura de lo abierto, o, lo que es lo mismo, el «aquí», es lo que es. La esencia de la libertad, vista desde la esencia de la verdad, se revela como un exponerse en el desocultamiento de lo ente.*"

7. Emilio Ichikawa es posible que plantee, desde una perspectiva de un pesimismo spengleriano, que las tres revoluciones científico-tecnológicas de Occidente también mostraron su lucidez en la destrucción, pero no lo creo, sobre todo cuando parte de una defensa del liberalismo reformista. Estoy muy de acuerdo en que la revolución-patria es absolutamente moderna, pero no veo razón para suponer una parte del todo como el todo.

8. En *El marxismo realmente existente*, el teórico marxista norteamericano Fredric Jameson expresa en torno al problema de la praxis revolucionaria y de la revolución como tal dos elementos libidinosos y recurrentes, a saber, la cuestión de la toma del poder, sobre todo en su sustentación y conservación, y la suspensión enervante de la figura del terror. (*El marxismo realmente existente*, Revista Casa de las Américas # 211/1999, La Habana, Cuba.)

9. La libertad integral de la que habla en *La voluntad de sentido*, Viktor Emil Frankl parte de una concepción originaria donde el sujeto no es la historia sino la persona como sujeto concreto de la existencia histórica, en ella la libertad es íntegra y esencialmente opción y responsabilidad.

La correspondencia axiológica entre libertad y revolución, y autonomía y reforma sólo puede ubicarse en las coordenadas de una Historia de las Ideas que obvie la expansión dialéctica de las propias revoluciones en una temporalidad donde los sujetos que intervienen asumen una responsabilidad ante la historia, así como obvia la libertad precisamente como la posibilidad misma del acceso a la experiencia de lo real, independientemente de la voluntad axiológica que sirva de impulso a los sujetos que participen en ella. Debe ubicarse en la praxis de los mismos sujetos, y en la comprensión de los procesos múltiples de la dinámica sociocultural y política de la historia, se esté tomando la Bastilla o manifestando el disenso en la *res publica*.

Ahora bien, la experiencia histórica de la modernidad como experiencia estética, va más allá del entusiasmo; sobre todo si se percibe que ésta aprehensión en realidad proviene de la concientización profunda que Rousseau, Kant, Schelling, Hegel, Marx, et al, hicieron de una sociedad escindida que se disolvía en las antinomias de la razón, o donde "todo lo sólido se desvanecía en el aire y todo estaba impregnado por su contrario"⁽¹⁰⁾. El fervor entusiástico del espectáculo de la revolución sucumbe al drama de la existencia cotidiana que nada tiene que ver con la escena y el espectador frente al telón de la historia, sino con la seguridad de vivir en el mundo, bajo la voluntad esquiza del capital que escinde y desorienta.

IV

La experiencia de la modernidad descubre la tragedia misma del sujeto histórico en una escena donde éste se contempla a sí mismo frente a un espejo roto y observa el drama ontológico de su existencia en la *mise en scène* de la producción. Allí la producción de objetos artísticos va en camino con las otras regiones de la existencia, y en este mismo régimen de acontecer el arte pide su absoluta autonomía, Rimbaud exige la absoluta modernidad y el

artista se convierte en el intelectual rebelde que erige como estandarte espiritual de trascendencia la liberación de las cadenas opresivas de la sociedad por medio de su arte y de su genio.

La constitución del campo histórico-autonómico del arte y del artista fue constituido sobre la base del proyecto ideo-teleológico de la Ilustración, la Revolución Industrial, y la conciencia estética del Romanticismo de contemplar el arte como una realidad superior. Nada más entusiástico como proyecto, nada más trágico para el creador.

El arte en la modernidad como instancia pública constituyó una empresa dinámica que instauró pautas sólidamente establecidas y basamentos superestructurales para entrar en su condición autónoma con la que ejerció el dominio de la artísticidad sobre una época decisiva en la configuración de una nueva constelación histórica. Pero más que la celebración de este proceso en nombre de la libertad, en verdad este responde a la crisis de la subjetividad moderna, a la crisis del proceso de subjetivación de la modernidad eurooccidental que se venía gestando desde finales del siglo XVIII⁽¹¹⁾. La llamada modernidad estética, la época de la autonomía del arte, es la época de la gestación del vaciamiento del arte en Occidente, que coincide con el fin de la metafísica y la transición hacia una era global-planetaria.

El campo histórico-autónomo del arte no sólo es una institución compleja y dinámica que no se puede ver meramente desde una perspectiva histórico-evolutiva que marque los puntos de avance del proceso, sino también percibir los procesos complejos que coadyuvaron a realizarlo como un campo autónomo. La autonomía del arte es un proceso autotélico precisamente cuando el artista se convierte en un intelectual que opera en un campo cultural hiperdiferenciado, con una lógica trascendente que sostiene la propia lógica de su campo de acción y pensamiento. Es en la era de la modernidad estética, donde el modernismo y el vanguardismo se codifica

10. El pensamiento de Karl Marx se inscribe en esta constelación, con la profundidad crítica de quien percibe una ontología auténtica del devenir y la contradicción como en el centro de tal ontología desde la experiencia de la historia misma.

11. La crisis de la subjetividad occidental como subjetividad trascendente se gesta ante el impacto de un proyecto crítico de la Ilustración, ante la explosión revolucionaria del 1789, y el advenimiento de un siglo que cuestiona esta subjetividad ante la responsabilidad del sujeto frente a la historia, frente a su finitud existencial, y frente a sus fuerzas finitas como ser histórico.

y se recodifica bajo la aureola racional del progreso y siempre sobre un basamento ideológico-conceptual y un manifiesto⁽¹²⁾.

El arte en tanto es una realidad dinámica sólo puede ser aprehendida desde la complejidad de toda la trama sociocultural y el mundo histórico. Y desde allí se puede ver en la horizontalidad de sus relaciones internas, o en sus relaciones con la realidad extraartística. Sólo desde esta perspectiva que aprehenda a una vez los dos momentos se puede hablar de autonomía y heteronomía del arte.

Hoy el arte, como praxis cultural, pasa por ser un fenómeno de fascinación que se desliza en el espacio heterónimo de la geografía post-espacial de la globalización planetaria, a merced de ser absorbido por la lógica de la conversión de los bienes simbólicos intraculturales a meros bienes mercantiles, y ser expediente de ocurrencia y recurrencia que disemina las narrativas en la superficie de las emociones del día. Lo que ayer en el campo histórico-autónomo del arte era un terrible peligro hoy se ha convertido en una realidad sobre la cual el grito de la rebeldía, la exigencia de la vanguardia y el espíritu de la propia época, se han perdido en la inmensa superficie de nuestra civilización.

12. Este basamento referencial no es más que la instauración de la *Kunstwissenschaft* hegeliana, pero además, continúa siendo la interpretación del arte como praxis autónoma que pasa a ser en la experiencia de la artisticidad moderna expresión de la vida del hombre.



Jazmín Valdés

Contra un sistema de interpretación del Otro

La lucha por el derecho a narrar los acontecimientos desde distintas emisiones y licencias, a defender una narratología de sentido individual y descomprometida con mitos o necesidades colectivos, se confunde a veces con la espuria representación de escenas y referentes *a priori* conjugados, donde el medio simplemente elude o secuestra los significantes que trata, diluyéndolos en una intención comunicativa impuesta por el medio y fácilmente reconocible como de escenificación. El reclamo de soberanía que puede manifestarse en el asalto al derecho de retirar los velos, de reconocer un primer plano donde hemos puesto un tercero de referirnos a "los márgenes" en tanto su propia condición de existencia va mas allá de establecer una relación paródica con ese reclamo y el contexto en que se ha dado. Aun seguimos esperando que el reclamo se manifieste tal como que pueda oírse, significar, inspirar, impulsar, algo más que un recurso de estilo o que una declaración de la estrategia usada para evadir el arma capitalizada de la censura (en este caso, también en este otro caso), en evidencia quedan el costo de la demagogia y la transgresión del sentido de responsabilidad que tiene toda historia-historiador con las piezas que decidió usar.

La diferencia ha sido metabolizada e incorporada de tal manera que constituye otro de los discursos del sistema, el tratamiento particular de veladura sirve también para ilustrar, democratizar y perdonar, mostrar benevolencia y poder de selección y edición, el sistema corrige sus propias fallas y el resto es nostalgia e historia. Las herramientas que sirvieron para intervenir el sistema, que pusieron en crisis la estabilidad de la realidad como representación, incluso utilizando una nueva performance de representación quedan procesadas como imágenes de actitudes estéticas en lugar de acciones concretas en un tiempo y espacio real, la era del resultado o la escenificación de ese resultado, los procesos hablando desde el mundo de los muertos a la memoria desconectada que ha constituido culturalmente los sujetos que somos y el hábitat forzosamente compartido.

No es tan relevante que el no 3/2014 de *La Gaceta de Cuba* coloca una foto de *Microfracción* (2007)⁽¹⁾ de Hamlet Lavastida acompañando en la misma página un artículo de Abel Prieto, podemos pensarlo como un gesto irreverente o de inconsciencia; o ¿es esto la herramienta estética para presentar una problemática que nunca perteneció ni al campo de la estética ni del arte, sino al de vida real? La utopía de que estos signos pudieran seguir significando, al menos en un baúl puro de la historia, es sacrificada. El gesto artístico es traducido ahora como imagen en un contexto mediático que no escapa a intenciones ideológicas. Probablemente estas personas reales nunca pensaron verse reunidas en un mismo plano sin acotación ni cita, ni el lector real de este medio tan desatendido.

La revista decidió tratar a través de este número el tema de el Otro, pero cuál Otro, ¿el Otro que somos nosotros mismos?, el Otro invisibilizado, el Otro disidente, el desplazado, el desaparecido, el que ya dejó de causar problemas, el Otro que emigró, el Otro que no puede hablar por sí mismo, el Otro que quiere ser visto hasta las últimas consecuencias: ya es un grupo grande, un horizonte de personajes, de identidades y un horizonte cultural. Y estos personajes pueden ser reconvertidos, pero se trata de personas reales, ellos ya son, pueden aparecer representando incluso la desviación de lo que constituyeron, pueden aparecer sus cuerpos ilustrando

lo que habían negado antes, pueden ser ahora el símbolo de la contradicción y del desatino de nuestra memoria, quizás hasta quisieron prestar sus cuerpos para la misma reivindicación colectiva que lo nombra como Otro, lo acoge y lo hace útil, que lo necesita como su propio testigo público. Y no es que queramos victimizar al Otro tanto como que su sistema tampoco es perfecto y contribuye a su toxificación con su idea de perdurabilidad y su miedo a los cadáveres. Se trata de cómo presentamos al Otro y cómo lo usamos para poner sus palabras en nuestras bocas y nuestras palabras en las suyas, de cómo traficar con su imagen, y de cómo convertirlo finalmente en el Otro nuestro.

Cuando se presenta al Otro en una masa, sistematizado, se pone en contradicción la relación de estas individualidades y el valor cultural que contienen precisamente con la realidad que intervinieron, se le categoriza y homenaja desde un podio que lo aglutina y señala como esa zona de la cultura no olvidada, reciclándolo como complemento y usándolo como herramienta de sentido en tiempos de crisis de la perdurabilidad.

Si algo necesita el contexto cubano en su dimensión cultural y existencial, sería someterse a la diversificación de sus paradigmas y el de generar sucesos de creación democratizados, es decir libres en su socialización, utilizables. La identificación de arte con ego artístico, de espectáculo con forma de vida exitosa en el capital, de artista pobre en vías de acceso al espectáculo de lo pobre, de artista joven asimilado y colocado voluntariamente en función de las instancias establecidas, y las estructuras perversas que actúan detrás de estos tipos de legitimación y los acompañan en el largo camino de la autotrascendencia de nada sirven en la puja por el desarrollo de un proceso de emancipación en nuestra sociedad y en el arte de hoy, que ya se sabe no comenzará con los artistas, que pocos ponen un pie fuera de lugar y recogen con aceptación y quién sabe con orgullo los galardones que un sistema enfermo de imitación y lucidez ofrece como garantía de su propia formalización.

Si bien han sido los artistas quienes primero introdujeron variables de intervención desde la diferencia

1. Obra censurada en una exposición colectiva en Luz y Oficio. Hamlet Lavastida, es uno de los artistas cubanos que ha sido sometido a reglamentaciones punitivas respecto a sus derechos como cubano -en su condición de emigrante- durante el período en que Abel Prieto era Ministro de Cultura.

en el campo del arte, también han sido los primeros en contribuir al sostén del control institucional de la cultura conscientes de la falla en el proceso de democratización del arte, que se sirven de sentido entre las masas para después distanciarse en la construcción de la pequeña empresa que hacen de sí mismos. Con el mismo grado de conciencia sobre las funciones que ya la misma institución no puede producir, porque se definen a través de otras determinantes que la rebasan, ya no son ellos los únicos dispositivos de control en su propio territorio, -condición que también han explotado sin vergüenza- vivir el proceso de actualización de su realidad no propone nuevas actitudes en el pensamiento ni estimula la crítica ni se construye tampoco de sus propias cenizas, porque primero habría que reconocer las cenizas, es una actualización que implica mezcla, otras definiciones y promiscuidad.

Este número de *La Gaceta de Cuba* es absolutamente inclusivo al punto de lograr reunir tantas identidades negativas (de negación) y esencias vaciadas de cualquier función que pueda articular una proposición de entendimiento con el presente. Un performance de Amaury Pacheco (2004) como ilustración encabeza la sección *Cuento*, Tania Bruguera comparte con Lesbia Vent Dumois la muestra desde las artes visuales, de generaciones de creadoras, Sara Gómez es reivindicada por una autora panameña como triplemente subalterna *mujer-afro-cubana*, sin embargo, el campo de reflexión de cómo llegan a ocupar estos espacios de luz o alcanzan el desprejuicio de la legitimidad, queda en la suficiencia de la categoría de Otro, en un bloque que significa lo mismo, un bloque que no tiene particularidades, no tienen esencia, no tiene orígenes, solo devoluciones. Pero esta incorporación, una vez que el Otro puede definirse, categorizarse, aun cuando se encuentre ocupando otros espacios subjetivos, creando otras funciones, radicalizado, o convertido en positivo – no importa- es un resultado que puede aprovecharse ahora que no están aquí, ni juntos para siempre, ahora que ya no hay diálogo ni antagonismos, que no toman parte en el conflicto de los roles instituidos por agotamiento o por actitud, por haberlo superado o por haberlo destruido.

Por otro lado, las fotografías de Leandro Feal, de la serie *Tratando de vivir con swing* (2006), entronizan el *Dossier* de la revista y otras indistintamente ocupan el artículo *De cierta manera el subalterno sí puede hablar: Sara Gómez y la voz del otro en el cine cubano*. Estas

fotografías tienen el valor de obligar a recordar la candidez de la gente – de los otros – por igual, la de nuestros amigos, y la de los que aborrecemos; en su conjunto identifican una colectividad, anclan una imagen plural y elaboran fugas de identificación con una realidad cercana, a veces oculta. La representación como herramienta es definitivamente una de las más eficaces. Joven o viejo, hombre o mujer, funcionario o artista, el Otro no tiene género ni edad, el Otro es el oprimido, el Otro es el bloque que no se personaliza y se manipula como Otro, tiene una función muy definida en el imaginario social: representa el campo de lucha en el terreno fértil de las crisis de nuestro tiempo, la mujer, la sexualidad, el ser social y el antihumano, todos temas históricos, todas luchas eternas. Pero, ¿y el yo político, el funcionario, el integrado, el censor, el inadaptado, el desplazado, el invisible y todos los locos que no entran en la categoría del Otro y que cultivan nuestra realidad; ellos que ocupan un lugar de exigencia en la subjetividad del hombre o mujer que habita o habitó Cuba? ¿Cuándo serán identificados en un medio oficial como lo que son por sí mismos, -complejos de relaciones, enfrentamientos, movilidad, vínculos a problemáticas más específicas- y no como una oportuna imagen fotográfica, referencia sin pie, cita sin denuncia, muñecos de carnaval?

Lo que quiero decir con estas observaciones, es que no es posible se nos presente la realidad que vivimos todos los días como mera representación, no es posible que se nos siga mostrando nuestra propia realidad a través de un solo filtro de conocimiento que mienta sobre tu entorno, porque somos siempre quienes pueden reconocerlo. Hay muchos Otros en una constelación cultural, sin embargo, las teorizaciones y rescates de los Otros activos continúan siendo una urgencia, los más productivos para el sostenimiento y justificación de una política cultural intentando salvar su superestructura. El resultado es un puzzle de provisionalismo, un juego desactualizado de roles, porque el Otro y sus funciones se transforman, no puede ser más un comodín para articular un discurso del presente cuando las exigencias del presente implican la deconstrucción y juicio de sus propios Otros (una vez que ha avanzado la oficialidad a la conceptualización de sus testimonios). Por otra parte, el Otro que no están dispuesto a formalizar solo representa el empírico contemporáneo nuestro, intercambiable, una vez borrado e invisibilizado; cuya identidad siguen utilizando como si esta no hubiera mutado. El Otro continúa siendo lo mismo hasta que alguien disponga de una conversación con él en

condiciones distintas, donde ya no sea una necesidad o un des-temporáneo, lo que sí significaría un proceso de actualización cultural del sistema respecto a sí mismo.

La Gaceta de Cuba en esta edición lleva un discurso que se pretende reflexivo y diversificado, sin embargo, su propuesta se manifiesta de manera neutral, como medio, no interactúa con los mismos contenidos que trata. **El Otro oficializado sí puede hablar**, el Otro empírico solo ilustra de manera totalmente injustificada y aberrante la proposición, los contenidos, y así queda registrada su pertinencia. El Otro oculto, insertado de manera subrepticia en las páginas de *La Gaceta* ya es otra cosa, es activo y dominante en otras zonas o ya desapareció, lo que revela un desfasaje de la mirada que tarde intenta mezclarse con una alteridad complejizada, pero que sin embargo, puede tener acceso directo a ella, a sus prácticas.

Plantear el problema del Otro en el contexto particular cubano implica una exigencia de los extravíos y de las evoluciones. El Otro es usado hoy para el proceso de actualización de un sistema que busca y legitima el testimonio, la prueba de un contacto con lo Otro y al que responde solo en un plano simbólico de verificación. El Otro en Cuba no es un paradigma, es la historia del fracaso para los artistas, el Otro para el discurso oficial es el Otro ya teorizado en lo general, y en lo particular aquel que representa un argumento. El Otro para los otros es alguien por quien no pueden hacer nada una vez arrastrado a la defeción. Solo los Otros tienen una consciencia sobre sí mismos, de lo que son, lo que representan, y de la construcción que se ha hecho de ellos, de sus distintas funciones.

Guillermo Villamizar

Daros Latinoamérica memorias de un legado peligroso

Informe Daros Parte I

*La historia de los grandes acontecimientos de este mundo
no son más que la historia de un crimen*

Voltaire

Introducción

Este texto nace a partir de una coyuntura especial. Durante la investigación que adelantaba para el artículo sobre el Museo de Arte de la Universidad Nacional en Bogotá, me llamó la atención esa estrecha relación entre los ciclos expositivos de este museo y su directora/curadora con la colección Daros Latinamerica.

La pregunta obvia empezaba por resolver ¿Quién era Daros? Se me vino inmediatamente a la cabeza suponer que era una empresa Suiza y para confirmar esto bastaba con explorar la página web de la colección. Hay que tener en cuenta que existen tres colecciones Daros: la clásica por llamarla así, la que está dedicada al arte latinoamericano y la que colecciona arte joven contemporáneo europeo, según las propias palabras de Stephan Ernest Schmidheiny.⁽¹⁾

En la página de la Daros Collection se lee que Alexander Schmidheiny (hermano del primero) inició esta empresa junto a su socio Thomas Ammann en los años 80, enfocados en el arte de la segunda mitad del siglo XX, especialmente arte estadounidense con sus emblemáticas figuras como Andy Warhol, Cy Twombly, etc.

* El presente artículo ha sido gentilmente cedido a nosotros por el editor del blog [esferapublica], Jaime Iregui. Consta el ensayo de dos partes que publicamos íntegramente tal como aparecen en el blog referido. Esta publicación forma parte la línea editorial del fanzine sobre fundaciones de perfil artístico-cultural que han incidido e inciden sobre nuestras comunidades.

1. Schmidheiny, Stephan. "My Path, My Perspective" – Autobiography. Publicado por VIVA Trust, January 2006 (Second Edition), p. 9.

La muerte prematura de Alexander Schmidheiny y Thomas Ammann llevó a Stephan a continuar con la colección. Sin embargo el interés por esta colección ya venía de antes, desde sus comienzos, como asistente financiero de los intereses de su hermano menor por el arte, de acuerdo a unas declaraciones que me permito transcribir, tomadas de su autobiografía:

Sin embargo, mis actividades empresariales en los años 80 reflejaban incertidumbre y preocupación. El arte me demostró ser un excelente antídoto contra el estrés. Fue la época cuando Alexander, mi hermano menor y su socio, me presentaron el mundo del arte moderno y contemporáneo. Con mi ayuda financiera, los dos empezaron una colección de arte contemporáneo de muy alto nivel; a la vez, mi interés en las obras que adquirirían empezó a ir más allá de la de un simple inversionista.

Ya para ese momento la pregunta no era quien era Daros, sino ¿quién era Stephan Ernest Schmidheiny? Y ahí recibí un golpe seco directo a las certezas que ayudan a entender donde empieza la ficción y donde termina la realidad, porque sus mezclas llegan a dibujar en el espacio de la experiencia un paisaje completamente absurdo cuando las líneas difusas de sus límites desaparecen, provocando que esas mismas certezas pierdan confianza por ese lugar entre mágico y oscuro donde circulan las ficciones del arte.

Cuando usted coloca en Google el nombre de este señor, la información es contradictoria. Es como la antesala al universo remasterizado del Doctor Jekyll y el Señor Hyde.

De una parte la página web de Schmidheiny se encarga de describir a un señor de muy buenos modales que hace filantropía en América Latina. De otra parte, la información sacude al lector con toneladas de documentos que hablan del juicio de Turín y la condena que se le ha propinado al bueno de Schmidheiny, como dueño y último heredero de una dinastía que estuvo envuelta en el negocio de Eternit, es decir asbesto, durante buena parte del siglo XX.

A partir de ese momento, mi interés se dirigió a desenredar esta enorme madeja de información

relacionada con el asbesto y todas (en la medida de lo posible) las mentiras y verdades escondidas detrás de esta poderosa industria que movió miles de millones de dólares durante el siglo XX y que aún continúa haciéndolo en los países emergentes, del cual Colombia no es la excepción⁽²⁾.

Comprender los procedimientos de esta industria durante todo un siglo es también entender un poco la mente de un coleccionista, y los eventuales propósitos que lo llevaron a sembrar toda una estrategia alrededor del arte latinoamericano de las últimas décadas, a pesar de que Hans – Michel Herzog pretenda poner a Stephan Ernest Schmidheiny por fuera de cualquier vínculo con esta colección ¿es el arte un modelo refinado que la vida contemporánea subasta para acceder y comprar indulgencias?

Entender de dónde viene el dinero que paga esta fiesta del arte y de donde salen los cheques que alimentan los sueños de los artistas, es encontrar una perspectiva para entender un poco la lógica de la modernidad europea construida sobre las bases del progreso, la libertad y la civilización. Este progreso en su momento se llamó asbesto y podría llamarse otros mil inventos, otras novedades, otras libertades, sean estas de carácter científico, económico, social o cultural.

Cuando pienso que el discurso de las vanguardias históricas siguieron la lógica de los movimientos del capital, en algunas ocasiones producto de unas estrategias que actuaban en contracorriente pero que eran capturadas y reencausadas de nuevo por el capital, gracias al poder económico del coleccionismo, no puedo pasar por alto – de acuerdo con McCulloch & Tweedale – que el pico de la industria del asbesto en Norte América y Europa occidental coincidió con lo que algunos economistas llaman la “Edad dorada del capitalismo” (1945 – 1972) y en ese sentido, el asbesto es un símbolo de la modernidad industrial y la proyección que causó a la división global del trabajo⁽³⁾, y de esta manera, un precursor del capitalismo sin fronteras, que sirve de plataforma para establecer los modelos que terminaron siguiendo ciertos discursos y formas de circulación del arte contemporáneo amparados en la globalización post naciones.

2. Disponible en internet: <http://www.ibasecretariat.org/lka-asbestos-in-colombia-2012.php> (citado el 24-10-2012)

3. McCulloch, Jock. Tweedale, Geoffrey. Defending the indefensible: the global asbestos industry and its fight for survival. Oxford University Press. 2008, p. 19.

De manera curiosa o coincidental, estaba trabajando en la traducción del texto que Andrea Fraser había enviado a la Bienal del Whitney de este año 2012 y que lleva por título "There's no place like home". Al comienzo Andrea cuenta que lleva sin visitar exposiciones ni museos desde hace un buen par de años y para justificar esta postura dice:

Entiendo esta posición como producto de mi distanciamiento del mundo del arte y sus hipocresías, lo que me ha permitido hacer una carrera por fuera de las presiones expositivas. Le he otorgado a la crítica institucional el papel de juzgar a las instituciones del arte contra las pretensiones críticas de sus discursos legitimadores, sus auto representaciones como lugares de impugnación y sus relatos de radicalidad y revolución. La flagrante, persistente y al parecer siempre creciente separación que se da, entre estos discursos de legitimación – sobre todo en sus reclamos críticos y políticos – y las condiciones del arte en general, así como mi propio trabajo, se me hacen tan profunda y dolorosamente contradictorios como fraudulentos.

Al finalizar el texto, en las notas aparecía una referencia a otro artículo que la Fraser había publicado en la revista alemana Text zur kunst en septiembre del año 2011 titulado "L'1% C'est Moi", en donde establecía esa relación entre el gran dinero de los coleccionistas y el arte. Buena parte de los coleccionistas analizados habían tenido su cuota de responsabilidad en la crisis financiera e hipotecaria del año 2007, lo que perspicazmente le permitía a Andrea Fraser afirmar lo siguiente:

¿Cómo ganan su dinero los más importantes coleccionistas del mundo? ¿Cómo se relacionan sus actividades filantrópicas con sus operaciones económicas? y ¿qué significa coleccionar arte para ellos y cómo esto afecta al mundo del arte? Si nos fijamos en los ingresos de esta clase social, es evidente que sus ganancias están sustentadas en el crecimiento de la desigualdad del resto de la humanidad.

Esta redistribución del capital en cambio, tiene una influencia directa sobre el mercado del arte: entre mayor

sea la brecha entre ricos y pobres, mayores son los precios de este mercado. Excepto para los seguidores incondicionales de las teorías que apoyan la exención de impuestos al gran capital, está suficientemente claro que por ahora, lo que ha sido bueno para el arte, ha sido desastroso para el resto de la humanidad.

Comprendí inmediatamente la pertinencia de estas palabras con el tema regional de la colección Daros Latinoamérica, su propietario detrás de bastidores y los probables objetivos que una organización de este tipo pretende buscar, al invertir tanto dinero en esta aparente noble causa del arte de la región.

Con el derrumbe de la industria del asbesto en los países europeos, el bueno del Sr. Schmidheiny buscó empezar a trasladar sus inversiones hacia esta región del continente americano. Ya era famosa la participación de su empresa familiar en plantas de Eternit a lo largo de América latina, como por ejemplo en los negocios de reconstrucción de Managua tras el terremoto en 1976, cuando aliados con el general Somoza crearon una planta de Eternit en Nicaragua.

Igualmente, durante la dictadura de Pinochet, una ley que desconocía todos los anteriores tratados entre la comunidad Mapuche y los winkas (blancos), impuso la división de las tierras entre los miembros de las comunidades indígenas, terminando con la propiedad colectiva; de tal manera se crearon campos familiares demasitados pequeños para ser rentables,⁴ lo que allanó el camino para que inversionistas y terratenientes como Schmidheiny se hicieran a varios miles de kilómetros cuadrados de selva virgen comprada a precios muy bajos a los indios Mapuches, quienes en ese momento de la dictadura se vieron obligados a vender. "Ya no existen mapuches, porque todos somos chilenos" decía Pinochet en 1979.

Hoy en día estas tierras producen buena parte de la madera que consumimos en América Latina bajo el nombre de Masisa, la cual pertenece a Forestal Millalemu controlado por un holding llamado Terranova, con un patrimonio forestal en Chile sobre 120.000 hectáreas distribuido entre la VIII y IX Regiones y con inversiones forestales además en USA, Brasil y Venezuela que suman

4. Disponible en internet: <http://www.mapuche.info/docs/trivero990420.htm> (citado el 18-11-2012)

un total de 295 mil hectáreas en predios forestales con operaciones industriales adicionalmente en México y EE.UU., convirtiéndolo en el mayor productor de aglomerados en América Latina, con una capacidad de producción anual de 2.3 millones de metros cuadrados en tableros de madera, molduras y puertas⁽⁵⁾. Obviamente el bosque virgen ha desaparecido⁽⁶⁾, y con ello la flora y la fauna en general porque estas plantaciones no son bosques sino cultivos y no sólo son cultivos, sino que son monocultivos forestales de rápido crecimiento, implantados a gran escala⁽⁷⁾. El mayor error precisamente es ese: calificar de bosques a estos monocultivos y más grave aún, Forestal Millalemu ha realizado con la Genfor SA experimentos con pinos transgénicos en Chile, sin ningún control.⁽⁸⁾

Cuando pensé en los artistas que hacen parte de esta colección, y especialmente en aquellos que manejan contenidos socio políticos en sus obras, pude comprender a cabalidad lo que dice Andrea con una buena dosis de sonrisa irónica grafiteada en mi rostro – entre hiperreal y difusa: lo que es bueno para el arte ha sido desastroso para el resto de la humanidad. Las conjeturas que uno puede hacer en este tema son amplias y difícilmente pueden ser evacuadas en un solo artículo.

Voy a dividir esta investigación en varios capítulos y el primero estará dedicado a desentrañar la historia del asbesto, de Eternit Suiza manejada por esta familia y sus socios agrupados en la SAIAC, y claro, la relación con este material venenoso: el asbesto.

El segundo capítulo que será publicado en febrero, cuando Esfera Pública reanude sus labores, analizará las relaciones discursivas y conceptuales de algunos artistas que hacen parte de esta colección (Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Doris Salcedo, Miguel Ángel Rojas y José Alejandro Restrepo) y las situaciones que se pueden desprender cuando miramos sus discursos y objetos a la luz de las historias que se esconden detrás del dinero que alimenta este teatro de ficciones llamada Daros Latinamerica ¿Y por qué me atrevo a decir esto? Mientras los artistas defienden unas cosas de una parte, la compañía que compra sus

obras y promueve a estos artistas, hace exactamente lo contrario por otra parte.

En este largo conjunto de hechos y situaciones que componen esta cadena productiva relacionada con los mercados sensibles del arte y la estética contemporánea, pareciera existir algo que definitivamente no funciona, porque mientras desde el campo de la producción se plantean determinados temas sensibles para la sociedad en general, el camino final de las obras y su conversión en artículos de lujo por el mercado del arte pareciera desdibujar completamente los contenidos iniciales de las obras de arte, y aún más, reducir el papel del artista al de un cínico jugador en este mercado que prefiere ignorar estas cosas que suceden a su alrededor, para poder continuar alimentando sus arengas estéticas sin que deba ni tenga que asumir ninguna responsabilidad ética por ello.

Todo principio revolucionario de la obra de arte, como dispositivo no controlado por el statu quo, termina en la más simple y banal domesticación por parte del gran capital o manipulado por la “manufactura del disenso” para emplear las palabras de Michel Chossudovsky,⁽⁹⁾ especialmente cuando este capital ha sido forjado mediante el engaño y el delito si nos atenemos a las conclusiones que deja el Juicio de Turín.

No hay que olvidar aquí otro componente de la fundación Daros: el subsidio que le ofrece a instituciones como “Lugar a dudas” dirigida por Oscar Muñoz y muy probablemente su apoyo a “FLORA”, el proyecto liderado por José Roca.

Como es de suponer, nadie dirá nada. Cuando publiqué el artículo sobre el Museo de la Universidad Nacional no hubo un solo pronunciamiento, ni siquiera de los propios afectados por las políticas verticales de María Belén Sáez de Ibarra ¿Alguien se atreve a morder la mano que le da de comer? La lógica común dice que no, así la mano sea una mano genocida, como es el caso de la industria del asbesto a lo largo del siglo XX en Europa, Canadá, EE.UU., Japón, África o América Latina.

5. Disponible en internet: <http://www.lignum.cl/noticias/?id=1122> (citado el 18-11-2012)

6. Disponible en internet: http://www.ambiente-ecologico.com/ediciones/informesEspeciales/011_InformesEspeciales_InformeSobreForestacionEnChile.pdf (citado el 18-11-2012)

7. Seguel, Alfredo. Radiografía al Conflicto Forestal en el Gulumapu. Pág 14.

8. Disponible en internet: <http://www.grain.org/es/article/entries/902-biotecnologia-en-el-sector-forestal-de-chile> (citado el 18-11-2012)

9. Disponible en internet: <http://www.globalresearch.ca/manufacturing-dissent-the-anti-globalization-movement-is-funded-by-the-corporate-elites/21110> (citado el 18-11-2012)

Primera Parte

El dinero sucio de Eternit financia la buena conciencia del arte: La Colección Daros Latinoamérica

Eternit ha sido a lo largo de su historia varias cosas a la vez; ha sido el nombre de decenas de empresas fabricantes y decenas de productos para la industria de la construcción, ha sido un grupo industrial multinacional dominante, dos conglomerados mundiales del asbesto, una marca, una patente y un término genérico; la palabra "Eternit" se utiliza en muchos mercados para denotar una gama de productos en asbesto cemento para la construcción, independientemente de la marca. Pero Eternit es más, mucho más de lo que podrá describirse en el siguiente capítulo; durante los últimos cien años, estas siete palabras han llegado a representar un proceso de producción que consume y escupe a los seres humanos como parte de sus ciclos de fabricación.⁽¹⁰⁾

Stephan Ernest Schmidheiny nació en Heerbrugg al este de Suiza, ubicado en el cantón St Gallen, el 29 de octubre de 1947 en el seno de una de las familias más prósperas, tradicionalmente unidas al floreciente mundo de los negocios en la siempre próspera Suiza. Según la revista Forbes, ocupa el puesto 442 en su lista de adinerados y es por ello, el quinto hombre más rico de Suiza con dos mil setecientos millones de dólares.⁽¹¹⁾

La marca Eternit estuvo asociada a este apellido durante todo el siglo XX y en este siglo, parece estarse convirtiendo en una pesadilla que viene a recobrar su dosis de justicia frente a la enorme estela de muertes que el asbesto ha dejado en miles de empleados que trabajaron en las fábricas que los Schmidheiny se encargaron de sembrar a lo largo del planeta.

En la antigüedad el asbesto era usado con objetivos "mágicos" y "rituales". Una creencia popular decía que el asbesto conseguiría ser la "lana de la salamandra", el animal que podía desafiar el fuego sin sufrir daño.⁽¹²⁾

El asbesto es el nombre genérico que se le da a un grupo de minerales fibrosos. En pocas palabras es una roca que se extrae del suelo. Existen dos tipos de asbesto: el serpentino y el anfíbolo. El crisotilo (o asbesto blanco) es el único miembro de los serpentinos y es explotado principalmente en Rusia, Canadá, China, Brasil y Zimbabwe. El grupo de los anfíbolos incluye, entre otros, dos importantes especies en su comercialización: la amosita (el asbesto marrón) y la crocidolita (asbesto azul) que fue explotado durante el siglo XX especialmente en

10. Eternit and The Great Asbestos Trial. Laurie Kazan – Allen. IBAS. London. 2012, p. 14.

11. Disponible en internet: <http://www.forbes.com/profile/stephan-schmidheiny/> (citado el 18-11-2012)

12. Rossi, Giampiero. La lana de la Salamandra. Ediciones GPS. 2008.

Sudáfrica. Otros asbestos de la familia de los anfíbolos son la antofilita, la tremolita y la actinolita. Todos los asbestos se dividen longitudinalmente en fibras y es esta facultad de hacerse fibroso que combinadas con su resistencia al calor y su dureza, que lo convierten en un material muy útil. Estas fibras del asbesto pueden seguirse dividiendo hasta niveles moleculares.⁽¹³⁾

Cuando se frota las fibras del asbesto con los dedos, estas humean produciendo una pequeña nube de polvo compuesta de fibras de inimaginable fineza. En algunos casos para observar estas diminutas fibras se requiere de microscopios electrónicos, lo que facilita su inhalación sin que provoquen ningún tipo de irritación en las vías respiratorias en el corto plazo. En el largo plazo el asbesto es capaz de producir tres tipos de enfermedades relacionadas con este mineral: Asbestosis (cicatrización pulmonar), cáncer de pulmón (revestimiento de las paredes que componen las vías respiratorias de los pulmones) y mesotelioma (revestimiento pleural o peritoneal). El asbesto puede producir otro tipo de cánceres como son los tumores gastrointestinales.⁽¹⁴⁾

A comienzos del siglo XX, el austriaco Ludwig Hatschek inventó un proceso mediante el cual se combinaban las fibras del asbesto con cemento para producir asbesto – cemento (AC), un material con excelentes propiedades técnicas que podía utilizarse en múltiples aplicaciones. Como el asbesto iba a “durar siempre”, Hatschek bautizó el proceso con el nombre de Eternit, en alusión a su carácter eterno, y procedió a vender la patente a empresas de todo el mundo, muchas de las cuales adoptaron el nombre de Eternit.⁽¹⁵⁾ De esta manera Ludwig Hatschek empezó a vender “franquicias” de su invento “Eterno” y durante los siguientes 60 años se vendieron licencias a empresas que se establecieron en Bélgica, Suiza, Italia, Francia, Reino Unido, Alemania, Chile, Holanda, Argentina, Hong Kong, Uruguay, China, Nigeria, y la India.⁽¹⁶⁾

El asbesto está presente en las tejas que techan las casas y en los tanques de reserva de agua a nivel doméstico e industrial, en las tuberías que transportan agua, las fibras de asbesto se mezclan con las baldosas para pisos en vinilo, como aislante en las refinerías de petróleo, en hospitales, buques de guerra, cinemas y viviendas. Era usado en los países europeos y norteamericanos y sigue siendo usado en países emergentes con productos en plástico y caucho, aparece mezclado con adhesivos, con cementos, pinturas y selladores. En los automóviles aparece mezclado en las juntas, las culatas, chispas de encendido, aislantes de las tuberías de escape, radiadores y frenos de disco. Algunos usos exóticos se podían y se pueden seguir viendo en los filtros para cigarrillos, paños de cocina, hilos para suturas cirurgicas, billetes, fieltros para pianos, mesas para planchar, boinas, delantales, tampones y filtros, recipientes y coladeras para el arroz, la sal, la cerveza y el jugo de naranja.⁽¹⁷⁾

Mientras el consumo de asbesto ha empezado a estar restringido especialmente en los países desarrollados⁽¹⁸⁾, se cultivan nuevos mercados en las economías en desarrollo. Así en los últimos años, han aumentado considerablemente las ventas de productos derivados de asbesto – cemento en la India, Pakistán, Indonesia y Tailandia. Aunque es de sobra conocido que la exposición al Asbesto puede causar la muerte, los productores de asbesto siguen defendiendo su uso seguro y negando la existencia de alternativas confiables para la salud humana.⁽¹⁹⁾

De acuerdo con Fiona Murie, en ese momento responsable de Salud y Seguridad de la Federación Internacional de Trabajadores de la Construcción y la Madera (FITCM), el concepto de “uso controlado” es una broma de mal gusto.

Desde el momento en que el asbesto cemento fue inventado, empezaron a aparecer reportes hablando

13. McCulloch, Jock. Tweedale, Geoffrey. *Defending the indefensible: the global asbestos industry and its fight for survival*. Oxford University Press. 2008, pp. 2-3.

14. *Ibíd.*, p. 3.

15. *Amianto. El coste humano de la avaricia empresarial*. GUE/NGL. Bruselas, p. 8.

16. R. F. Ruers and N. Schouten. *The tragedy of Asbestos* (2005), p. 19.

17. McCulloch, Jock. Tweedale, Geoffrey. *Defending the indefensible: the global asbestos industry and its fight for survival*. Oxford University Press. 2008, p. 18.

18. Disponible en internet: http://ibasecretariat.org/alpha_ban_list.php (citado el 18-11-2012)

19. McCulloch, op. cit., p. 9.

que las fibras de este mineral causaban enfermedades pulmonares. En 1918 la oficina de estadísticas laborales de los EE.UU. fue bastante lejos al publicar un informe donde se registraba que un número importante de compañías aseguradoras de EE.UU. y Canadá se rehusaban a vender pólizas de seguros a los trabajadores del asbesto, cuyas estadísticas empezaban a mostrar una alta tasa de mortalidad prematura entre ellos.⁽²⁰⁾

La primera mención de reclamaciones por daños contra una empresa de asbestos data de 1929. La empresa en cuestión era Johns – Manville. Estas reclamaciones por daños llevaron a las aseguradoras a proveer pólizas contra riesgos laborales.⁽²¹⁾

El interés científico aumentó después de la publicación en 1924 de un artículo sobre fibrosis pulmonar relacionada con asbestos en el *British Medical Journal*. Desde 1927, un número creciente de artículos aparecieron en Inglaterra y el término Asbestosis fue utilizado por primera vez.⁽²²⁾

En ese momento ante la falta de microscopios y auscultaciones anatómicas precisas, las enfermedades pulmonares con frecuencia terminaban siendo diagnosticadas como tuberculosis. Esta confusión existía también en relación con el silicio y la silicosis, cuando ya esta era considerada una enfermedad ocupacional. En los años 30 y 40 del siglo XX, más artículos se publicaron sobre la asbestosis, relacionados tanto con la enfermedad como con el número de víctimas.⁽²³⁾

Nadie sabe con precisión cuantas vidas humanas se han perdido a causa del uso indiscriminado del asbesto en el mundo. La Organización Mundial de la Salud⁽²⁴⁾ calcula que más de 125 millones de personas en el mundo están expuestas al asbesto en términos ocupacionales, y cerca de 107.000 personas mueren cada año debido a su empleo en entornos laborales. Uno de cada tres cánceres ocupacionales es provocado por el asbesto y el profesor

Joe LaDou de la Universidad de California es aún más pesimista: la epidemia cancerígena del asbesto puede arrastrar 10 millones de vidas antes de que sea prohibido a nivel mundial y su exposición sea reducida a cero.⁽²⁵⁾

La historia del imperio Schmidheiny se inició en Heerbrugg, un pequeño pueblo en el valle del Rin ubicado en la parte oriental de Suiza. Jacob Schmidheiny (1838 – 1905), el abuelo de Max Schmidheiny, fue el hijo de un sastre y era originalmente un tejedor de seda⁽²⁶⁾. Después de su intento como fabricante textil, estableció una serie de fábricas de baldosas, a partir de 1870. Antes de eso había comprado el castillo de Heerbrugg con un préstamo obtenido de un extraño virtual; el castillo permaneció bajo propiedad de la familia hasta principios del siglo XXI. En 1906, Ernst Schmidheiny (1871 -1935), el hijo de Jacob anciano, empezó la producción de cemento. Esto a la larga conduciría a la creación del vasto conglomerado global de los Schmidheiny: Holderbank; el nombre se deriva de una zona donde se encontraba una fábrica que Ernst Schmidheiny había adquirido antes de la primera guerra mundial.⁽²⁷⁾

El uso más importante del asbesto, sin duda, ha sido en la producción de asbesto cemento utilizando el método patentado por Hatschek en 1900. El asbesto cemento consiste generalmente de 10% a 20% de asbesto con casi todo el resto de cemento. A este respecto, es importante señalar que el Empresario suizo Ernst Schmidheiny tenía ya en 1910 establecido un cartel del cemento en Suiza, y en 1930 logró por medio del holding financiero Holderbank, llevar los intereses del cemento a todos los rincones del planeta bajo su control.⁽²⁸⁾ De esta manera Holderbank jugó un papel importante en la expansión de Eternit Suiza.

En 1929, Ernst Schmidheiny (Tío de Stephan Ernest Schmidheiny), de Eternit Suiza, junto a la multinacional inglesa del asbesto Turner & Newall (T&N) crearon el cartel internacional de los productores de asbesto – cemento, al cual pertenecerían las grandes compañías internacionales

20. R.F. Ruers and N. Schouten. *The Tragedy of Asbestos*. Pág 13.

21. *Ibíd*, p. 11

22. *Ibíd*, p. 11.

23. *Ibíd.*, p.11.

24. Disponible en internet: http://www.who.int/occupational_health/topics/asbestos_documents/en/index.html (citado el 18-11-2012)

25. Disponible en internet: <http://ibasecretariat.org/lka-global-asbestos-panorama-questions-answers.php> (citado el 18-11-2012)

26. See Hans O. Staub, "Von Schmidheiny zu Schmidheiny," *Schweizer Pioniere der Wirtschaft und Technik*, Vol. 61 (Meilen 1994), for the rise of the Schmidheiny family. Also see Werner Catrina, *Der Eternit-Report, Stephan Schmidheiny's schweres Erbe* (Zürich 1985).

27. *Eternit and The Great Asbestos Trial. The Schmidheiny family imperium*. Adrian Knoepfli. IBAS. London. 2012, Pág. 21.

28. *Eternit and The Great Asbestos Trial. Eternit and the SAIAC cartel*. Bob Ruers. IBAS. London. 2012, p. 15.

asociadas con esta industria: Johns – Manville de USA y propietario de las más grandes minas de asbesto en Canadá, y las diferentes subsidiarias de Eternit en Europa continental controladas especialmente por las familias Schmidheiny de Suiza y Emsens de Bélgica, que pensaban que competir por materias primas y mercados no era tan rentable si no estaban debidamente organizados para controlar la explotación, la producción, la distribución de los mercados y los precios de manera concertada, la cual terminó llamándose SAIAC (una abreviatura de Sociétés Associées d'Industries Amiante-Ciment) que contaba con su centro de operaciones directamente en Suiza.

La cooperación en áreas de mutuo interés les permitía fijar precios, crear esferas de influencia, coordinar la investigación “científica” y promover de manera concertada la propaganda en defensa de los intereses de la industria. El hecho de que estos métodos industriales pudieran ser ilegales en algunos países, e inmorales en otros casos, no fue motivo de aprehensión para que el lobby corporativo consiguiera su objetivo final: convertir las fibras mortales del asbesto en una máquina despiadada para producir dinero.⁽²⁹⁾ Turner & Newall Ltda., el principal grupo de asbesto del Reino Unido, mostraba su orgullo de pertenecer a este cartel, refiriéndose a él en un informe anual de la empresa como una “Liga de las Naciones en miniatura”.⁽³⁰⁾

Hoy en día, agresivas campañas de mercadotecnia, apoyadas por millones de dólares obtenidos del asbesto, se dirigen a los responsables de la toma de decisiones y el incremento del consumo de asbesto en países que disponen de escasa información sobre las consecuencias a largo plazo de la exposición a esta sustancia, que carecen de legislación específica sobre ella o no aplican la que tienen, que no llevan a cabo inspecciones oficiales de los lugares de trabajo y que no cuentan con mecanismos de indemnización, servicios sanitarios ni seguridad social. La vulnerabilidad de los trabajadores de la construcción en estos países hace que su explotación sea algo rutinario; con frecuencia analfabetos, muchos de ellos viven con sus familias en las obras o al lado de las carreteras.⁽³¹⁾

El pasado 13 de febrero de este año de 2012, el Sr Stephan Ernest Schmidheiny (65 años) y su socio el Baron Jean-Louis de Cartier de Marchienne (90 años) fueron sentenciados a 16 años de prisión por una corte italiana de Turín, el primero como propietario del grupo industrial eternit Belga-Suizo (ETEX) que a su vez era accionista mayoritario de la subsidiaria italiana de Eternit, y el segundo quien aparece como director y accionista minoritario de Eternit Italia, por haber provocado “una catástrofe ambiental y sanitaria permanente” y haber violado las reglas de seguridad en sus fábricas. En esta sentencia aparecen como responsables de la muerte de unas 3.000 personas, ex obreros o habitantes de cuatro localidades donde Eternit Italia tenía sus fábricas desde 1976 a 1986, proceso que se inscribe en una movilización social penal de cerca de medio siglo cuyo núcleo básico fueron y siguen siendo los obreros que trabajaron en la fábrica Eternit de Casale Monferrato como actores colectivos.⁽³²⁾

Este caso representa un largo itinerario recorrido por la industria del Asbesto, los trabajadores y víctimas del uso del asbesto en entornos laborales, básicamente por el conocimiento que existía por parte de las directivas de la industria del asbesto de que su uso era mortal. Precisamente el juicio de Turín se ha encargado de sentar un precedente importante a escala universal de esta problemática bastante desconocida en nuestro país.

La industria, cebada por las oportunidades que le ofrecía el hecho de trabajar como un cartel, acostumbraba a realizar encuentros para rastrear y perfeccionar “estados del arte” y de esta manera afinar sus estrategias contra el “enemigo.”

En un informe desclasificado de los archivos de T&N de la conferencia que hizo la industria durante los días 24 y 25 de noviembre en 1975 en la ciudad de Londres, se pueden leer y extraer las siguientes perlas de un amplio sumario de estrategias que aparecen en el índice de este informe: en la página 5 la conferencia del Doctor W. J. Smither llevaba por título “Uso del asbesto – nuevos avances en

29. Disponible en internet: http://ibasecretariat.org/lka_sex_secret_asb_lies_nov09.pdf (citado el 18-11-2012).

30. Eternit and The Great Asbestos Trial. Eternit and the SAIAC cartel. Bob Ruers. IBAS. London. 2012, p 16.

31. Amianto. El coste humano de la avaricia empresarial. GUE/NGL. Bruselas, p 9.

32. Vogel, Laurent. El significado excepcional del proceso Eternit en Turín. p. 1.

la investigación médica", la página 26 estuvo dedicada a "La salud y asbestos – Pasado y presente en Holanda" a cargo de Mr. A. R. Kolff van Oosterwijk (sic), la página 30 "reporte de la delegación de Alemania occidental" a cargo de Mr. G. C. Schmidt, la página 45 "Breve resumen de la situación actual en Italia y sus perspectivas" dictada por Mr. A. Calamandrei, en la página 53 el conferencista, Mr. W. P. Howard tituló su charla "Acciones tomadas en el Reino Unido para defender el asbestos" y en la página 61, en la ponencia que dictó Mr. W. P. Raines su título era "Breve resumen de los ataques contra el asbestos y nuestras defensas en USA".

Mr. M. F. Howe (Deputy Chairman, Asbestos Information Committee) en las palabras que pronunció para darle la bienvenida a este encuentro dijo:

El hecho de que 35 de nosotros estemos aquí presentes viniendo de 11 países, subraya la importancia de los temas que aquí vamos a discutir. Hablando para los delegados del Comité de Información sobre Asbestos (The Asbestos Information Committee) y el Concejo de Investigación sobre Asbestosis (Asbestosis Research Council), estamos seguros de que podremos beneficiarnos en buena medida del intercambio de ideas e información. Espero que los delegados de los otros 10 países, igualmente resulten beneficiados.

Todos estamos conscientes de que esta conferencia tiene lugar en un momento crítico dentro de la historia de la industria del Asbesto. En Norte América, en Gran Bretaña y en otros países europeos, fuertes ataques contra el asbestos y sus usos continúan dándose en la prensa, la televisión y la radio. En estos países y muchos otros, los ministerios gubernamentales muestran un interés creciente en las fábricas y otros tipos de regulaciones que tienen que ver con el asbestos. El interés en el aspecto de la polución ambiental es probablemente – por el momento – un asunto que apenas anda en pañales. Estos son los temas que debemos discutir durante nuestra conferencia.

Durante la segunda guerra mundial, en la mejor época del nacionalsocialismo alemán, Eternit Suiza logró

inscribir su empresa que quedaba en las afueras de Berlín (Deutsche Asbest-Zement Aktiengesellschaft, DAZAG) en el registro de las empresas del Reich que eran importantes para la economía de guerra de aquel momento, y que les permitió surtirse de mano de obra en sus fábricas con prisioneros de guerra venidos de países invadidos por las fuerzas alemanas para ser convertidos en una especie de esclavos de la modernidad.⁽³³⁾ Esta versión, continúa siendo negada por la familia Schmidheiny, a pesar de la evidencia que aparece suficientemente documentada en el libro de María Roselli⁽³⁴⁾ que lleva por título "Die Asbestlüge, Geschichte und Gegenwart einer Industriekatastrophe", del cual existen traducciones al inglés (The asbestos lie, 2007), francés (Amiante & Eternit : Fortunes et forfaitures, 2008) y al español (La mentira del amianto, Fortunas y delitos, editado por ediciones del Genal en Málaga).

Para su investigación, María Roselli logró localizar a Nadja Ofsjannikova con 85 años cumplidos para el momento de la investigación, radicada en Riga (Letonia); ella había sido forzada a trabajar en la planta de Eternit en Berlín en 1943. En su relato Nadja Ofsjannikova cuenta:

En 1942, cuando tenía 19 años fui llamada por la comandancia militar y hacinadas y pasando mucho frío nos transportaron a Alemania (...) a una fábrica de amianto-cemento. Allí nos alojaron en barracas. El trabajo en ese campo era superior a nuestras fuerzas. La nave en la que trabajábamos no tenía tejado y el frío era terrible. En ocasiones solo deseaba morirme. Lloré muchísimo. La fábrica en que trabajaba se llamaba Eternit (...) era igual que un campo de concentración, llevábamos números y teníamos que enseñar nuestra ficha continuamente. (...) teníamos que trabajar aun estando enfermos, doce horas al día, seis días a la semana. En una ocasión cogí una neumonía, pero no pude guardar cama (...) la alimentación en el campo era pésima: para desayunar nos daban sopa de harina, a mediodía sopa de remolacha y por la tarde cien gramos de pan con un poco de margarina (...) la vigilante de la barraca nos observaba todo el tiempo y cuando no obedecíamos nos molían a palos. A veces me pregunto cómo pude soportar tanto sufrimiento (...). En Abril de 1945 volvieron a bombardearnos, pero

(33) Roselli, María. Amiante & Eternit : Fortunes et forfaitures. Editions d'en bas. Lausanné. 2008, p. 94.

(34) Periodista Italiana radicada en Suiza.

por suerte pudimos refugiarnos en el sótano (...) En 2000, cuando me enteré que las personas que habían sido forzadas a trabajar recibían una indemnización me dirigí al Archivo, pero allí constaba que yo había ido voluntaria al campo. Envié una carta a la fábrica Eternit, pero no recibí contestación alguna.⁽³⁵⁾

A pesar de los documentos que María Roselli encontró en archivos alemanes que demuestran que la Sra. Ofsjannikova trabajó para Eternit como empleada esclava, el vocero de Stephan Ernest Schmidheiny – repito – continúa negando que tal práctica haya tenido lugar.

En 1930, Eternit Suiza compró una serie de pequeñas minas localizadas en Sudáfrica, creando Everite. En el libro se relata este paso de Eternit Suiza por el Apartheid sudafricano, donde obtuvieron grandes beneficios económicos contratando mano de obra negra barata, donde además de los oprobiosos salarios, condenaban a sus trabajadores a una muerte laboral silenciosa frente a la cual nunca mostraron interés de investigar.

En otro aparte del libro que tomo de la web de Paco Puche, y no del libro directamente, me permito transcribir la siguiente nota:

Y no menos impresionante es la entrevista que la autora relata en el libro con un sindicalista sudafricano. Se desarrolla así:

– ¿Cuáles eran las condiciones de trabajo en las fábricas Everit, propiedad de los Schmidheiny?, pregunta la autora.

–Era completamente terrible–replica el entrevistado–: había polvo por todas partes y nadie nos decía que fuese mortal: Cuando alguien enfermaba lo enviaban a su "homeland"⁽³⁶⁾, pero nadie sabía de qué morían nuestros compañeros.

– ¿Tenían los trabajadores un contacto directo con la dirección de la empresa?

– Durante años nos hicimos la siguiente pregunta ¿por qué la dirección de la empresa, en especial los

directores venidos de Suiza, evitan ir a las naves de trabajo? Fue mucho tiempo después cuando comprendimos que no querían respirar el polvo; sabían desde el principio que era mortal

–¿Explicó la dirección de la empresa suiza por qué vendió la fábrica en 1992?

– La razón era evidente: con el final del apartheid ya no podían seguir explotando a los negros a los que pagaban mucho menos que a los blancos... a nosotros nos metían en aquellas terribles casas obreras, en las que tuvimos que vivir durante décadas sin nuestras familias (...) Esta es la razón por la que Stephan Schmidheiny abandonó su negocio con Sudáfrica. Puso pies en "polvorosa" antes de que el nuevo gobierno le obligara a asumir sus responsabilidades. Le escribimos a Suiza informándole con claridad que debía hacer frente a sus responsabilidades e indemnizar a los enfermos y a las familias de los fallecidos. No contestó, pero recibimos una carta de la dirección de su nuevo holding, en la que nos comunicaban que habían actuado en todo momento según las leyes sudafricanas vigentes (las del apartheid) y que por tanto no tenían ninguna responsabilidad ni en el plano jurídico ni en el moral –La ley sudafricana no permite que los trabajadores demanden a sus antiguos patronos- (Entrevista a Fred Gonna, sindicalista sudafricano que trabajó 25 años en una fábrica de los Schmidheiny).

En efecto, desde 1942, y bajo el régimen del apartheid, trabajaron unas 55.000 personas para las distintas empresas de los Schmidheiny, la mayoría negros sin derechos. Stephahn Schmidheiny se formó en la gestión empresarial en la firma sudafricana Everite, perteneciente a la familia. Durante los años setenta estuvo al mando de todas las fábricas Eternit que poseían en el mundo y fue uno de los mayores accionistas de la empresa sudafricana Everite en los peores años del apartheid, en la época en que el aparato racista de represión no escatimaba ningún medio para mantenerse en el poder. Eran propietarios de minas de crocidolita (amianto azul) que destaca por su potencial cancerígeno.⁽³⁷⁾

35. Roselli, María. Amiante & Eternit : Fortunes et forfaitures. Editions d'en bas. Lausanné. 2008, pp, 99 – 103.

36. En Sudáfrica, durante el apartheid, se estableció una delimitación de zonas territoriales en función de las razas. De esta manera se expulsó a los negros que residían en zonas blancas a los homelands, especie de estados independientes para negros.

37. Disponible en internet:

http://www.ecoport.net/Temas_Especiales/Contaminacion/Fortunas_y_delitos._La_mentira_del_amianto (citado el 18-11-2012).

Ni hablar de la Nicaragua de Somoza, durante el terremoto que acabó con Managua: como ángeles negros de la modernidad industrial, llegaron con sus inventos del asbesto cemento para hacer negocios con el régimen y reconstruir el país ofreciendo sus tejas, sus tuberías y sus tanques de agua a muy buenos precios, mediante una empresa en la que compartieron sociedad con el dictador llamada Nicalit. Los mayores beneficiados serían los pobres, sembrando de asbesto la ciudad por doquier, como un buen retrato de muchas ciudades tercermundistas que siguen creyendo en las bondades económicas de emplear este tipo de materiales.

De acuerdo con Fernanda Gianassi de Brasil, la producción de Asbesto – Cemento en Osasco, en el área metropolitana de Sao Paulo (Brasil) empezó en agosto de 1942. Durante la dictadura militar y dadas las buenas relaciones que tenían con los generales en el poder y su total apoyo, el negocio del asbesto cemento se extendió a regiones apartadas, descentralizando el negocio del eje Sao Paulo – Rio de Janeiro.⁽³⁸⁾

A finales de la última década del siglo XX (aunque la información sobre la fecha exacta es contradictoria) el grupo Suizo se retiró del negocio del asbesto y Eternit fue vendida, quedando bajo el control del grupo Saint – Gobain, codueño de SAMA (S.A. Mineracao de Asbesto).

Sin embargo, todo parece indicar que el grupo Suizo estuvo secretamente envuelto en el negocio del asbesto hasta finales del 2001, de acuerdo a un testimonio de Élio Martins; aunque la propaganda oficial niega cualquier relación hasta después de comienzos de la década de los 90 en el siglo pasado.

La prueba del comportamiento irresponsable de Eternit en Brasil es el hecho de que en 1987, el médico a cargo del tema de salud ocupacional en Eternit admitió durante una inspección oficial por parte del GIA (Grupo Interinstitucional sobre asbestos del Ministerio del Trabajo y Empleo) a la planta de Osasco, de que se sabía de seis casos de enfermedades relacionadas con el asbesto. Aun más, estaba claro que ninguno de estos casos había sido reportado al sistema de salud brasileiro o a las agencias de seguridad social, como lo requería la ley, debido a decisiones que emanaban de los cuarteles oficiales en Suiza.

La orden, que venía directamente desde Suiza era que los casos de trabajadores que mostraran síntomas de enfermedades relacionadas con el asbesto tenían que ser manejadas individualmente por sus propios abogados ante las cortes. Tales eran las políticas de “responsabilidad social” de Eternit en Brasil.

Este comportamiento de Eternit en su época de gloria por parte de sus directivas, contrasta con el nuevo rol que terminó asumiendo Stephan Ernest Schmidheiny.

A comienzos de los 90, Schmidheiny empezó a auto promoverse como “una persona de negocios verde que resaltaba novedosos conceptos como “eco eficiencia” “responsabilidad social” y “desarrollo sostenible”, conceptos estos que fueron hábilmente manipulados en la conferencia de la tierra, desarrollada precisamente en Brasil, donde muchos empresarios se comprometieron con la reorientación y aplicación de estas políticas en sus compañías. Un ejemplo de ello es Eternit Brasil, donde la empresa se ha negado sistemáticamente a pagar compensaciones decentes a sus trabajadores o a los miembros de sus familias a causa de la exposición al asbesto en la inmensa planta en Osasco.

No existe un solo caso en donde Eternit haya reconocido sus responsabilidades frente a las enfermedades relacionadas con el asbesto o frente a los desastres ambientales que ha dejado a su paso, desafiando sus discursos de responsabilidad social, ecoeficiencia o desarrollo sostenible.

El monto de las donaciones que ha hecho Stephan Schmidheiny ascienden a 1 billón de dólares en América Latina, pero mientras esto ocurre, miles de empleados alrededor del mundo tienen que vérselas en solitario, apoyados exclusivamente en el soporte que sus familias les brindan, lidiando con una enfermedad que lenta y dolorosamente acaba con sus pulmones, sin que exista una política clara de responsabilidad por estos hechos.

Siempre que la compañía o el propio Schmidheiny han hecho pagos por estas situaciones, estas se dan bajo la figura de la compensación que exige al beneficiario renunciar a sus derechos de demanda. Esta figura fue utilizada y se sigue utilizando en Italia, país donde Schmidheiny tiene sus principales líos judiciales. Durante

38. Eternit and The Great Asbestos Trial. Eternit in Brasil. Fernanda Giannasi. IBAS. London. 2012, p. 65

la etapa del juicio buscó utilizar esta figura para debilitar la coalición de intereses que lograron llegar unidos al juicio. Si estos hechos son tratados en conjunto adquieren un nivel jurídico muy diferente al que se da cuando son resueltos de manera individual. En este tema, la jurisdicción italiana está introduciendo novedosos aspectos nunca antes contemplados en las leyes laborales de carácter universal. Desde el momento en que la gente de Casale Monferrato empezó a construir su estrategia jurídica – siempre unidos – Schmidheiny empezó a moverse rápidamente para desarticular este movimiento.

Dentro de sus estrategias apareció la idea de contratar una oficina de relaciones públicas en Turín (GCI Chiappe Bellodi Associates), para hacerle seguimiento al proceso. Todos y cada uno de sus actores empezaron a ser espiados, empezando por el fiscal Guarinello. Una periodista infiltrada, pagada por la oficina, reportaba todos los informes de prensa y todos los movimientos de los líderes de Casale Monferrato que el caso producía. Bruno Pesce de AFEVA⁽³⁹⁾ dice: Nos espiaba día tras día, asistiendo a todas las reuniones del sindicato, haciendo preguntas sobre los procedimientos... Schmidheiny le pagaba a Bellodi para que implementara estas prácticas en sus informantes...⁽⁴⁰⁾

Durante muchos años la evidencia de que el mesotelioma, la asbestosis y el cáncer de pulmón eran provocadas por el asbesto fue una verdad que las grandes compañías asociadas al negocio del asbesto sabían, pero hicieron lo imposible para que esa verdad no llegara nunca a la opinión pública y mucho menos a sus trabajadores. Y en este asunto reside la gran tragedia del asbesto, un mineral que simboliza el progreso y las ideas de la modernidad industrial durante el siglo XX, escondidas detrás de la infamia y el beneficio económico sobre la vida de las personas.

Igualmente cuando de verdades se trata, la industria del asbesto es una verdadera mina para fabricarlas. De acuerdo con Laurie Kazan – Allen, la guerra del asbesto queda suficientemente aclarada en un documento desclasificado del Instituto del Asbesto donde se puede leer: "El asunto del mensaje es el siguiente: Reporte de GUERRA. Luego del derrumbe de la demanda del asbesto por los países occidentales, los productores han montado

una campaña global para proteger los mercados restantes y desarrollar nuevos mercados. El acceso a un fondo generoso de los partidarios del asbesto ha permitido que los grupos de presión pro – crisotilo bombardeen a los oficiales del gobierno y a los periodistas de los países en vías de desarrollo con ofertas de "soporte técnico" y viajes gratis a Canadá; una máquina de propaganda bien montada asegura a los funcionarios del gobierno y a los consumidores que el asbesto puede usarse con "seguridad bajo condiciones controladas," a pesar de la vasta evidencia científica y médica que demuestra lo contrario.

Ante estas avalanchas de desinformación y la experiencia de la industria en estos temas, nada mejor que recurrir a los grandes medios amigos para continuar con las mentiras. En algún momento la revista Forbes publicó un artículo dedicado a Stephan Schmidheiny calificándolo como el Bill Gates de Suiza, un poco de tiempo después de que el Fiscal italiano Raffaele Guarinello lo acusara de "desastre ambiental intencionado y permanente" y "negligencia intencional para implementar medidas de regulación para cuidar la salud y la seguridad de sus empleados".

Después de que este magnate del asbesto puso sus pies en polvorosa de Europa en términos de inversiones, decidió volcar sus buenas intenciones en América Latina, creando una fundación filantrópica llamada VIVA SERVICE (VIVA service representa el enlace entre – Grupo Nueva y sus actividades sociales – la fundación Avina y sus actividades ambientales y sociales.)

Paco Puche de España, quien le ha hecho seguimiento a Avina dice al respecto: Sin embargo, mi acercamiento como editor a esta obra no fue fruto de la indignación y dolor del amigo perdido, sino la investigación sobre el magnate suizo Sthepan Schmidheiny, uno de los hombres más ricos del mundo, que habíamos emprendido hacía ya unos años mi compañera Isabel y yo mismo, tras la pista de una fundación filantrópica denominada Avina fundada por el citado magnate. La citada fundación dedicaba ingentes cantidades de dinero a hacer negocios con los más pobres de la mano de ONGs y otros movimientos sociales, bajo el marchamo de la responsabilidad social corporativa y de lo que hoy se llama capitalismo verde. Entendíamos que esta

39. Associazione famigliari e vittime amianto di Casale Monferrato.

40. Espionage and misinformation. ANDEVA bulletin. September 2011.

fundación estaba penetrando los movimientos sociales por arriba y esto implicaba desactivar las resistencias al capitalismo, especialmente de Latinoamérica, utilizando como puente a los líderes españoles. Entendíamos también que detrás de esta "generosidad" había "gato encerrado".⁽⁴¹⁾

De acuerdo con la revista *Época de Brasil*, a la fundación Avina le resulta grato resaltar su apoyo a los diferentes proyectos sociales y ambientales que apoya en 12 países latinoamericanos, incluidos 130 proyectos en Brasil; sin embargo Avina no ha donado un solo peso a la asociación de víctimas del Asbesto en Brasil (ABREA). Esta fundación, cuando solicitó ayuda para su causa, recibió el siguiente mensaje de Geraldinho Viera, representante en su momento de Avina en Brasil:

Recibimos su aplicación para ayudar a la campaña que busca educar al público en general para erradicar el uso del asbesto y para la creación de un centro especializado en el tratamiento de las víctimas de este mineral. Debo informarle a usted que este proyecto no se ajusta a los fines y objetivos de la fundación Avina.

Entre los muchos damnificados del asbesto que existen, está el testimonio de Joao Francisco Grabenweg, quien a los 77 años, 38 dedicados a Eternit y quien en su momento caminaba con dificultad a causa de los problemas para respirar debido a unos pulmones arruinados por el asbesto, se ganaba en su momento US\$1.308 de pensión. Residente en Sao Paulo y descendiente de familia austríaca recordaba al joven Schmidheiny, quien acostumbraba a charlarle en alemán: "Su mayor pecado fue no haber cerrado la planta, de esa manera nadie habría tenido contacto con el asbesto" dice Joao.

En Diciembre 19 de 2003, el mismo Joao le escribió una carta a Schmidheiny en alemán, recordando a su compañero durante la época en que trabajó en la planta:

Usted recuerda señor, el tiempo de aprendiz que pasó en su fábrica de Osasco en Brasil, cuando trabajó en el departamento y hacía las labores de los obreros y los capataces? En ese tiempo estaba asignado al manejo de la empresa y trabajábamos

juntos en la fábrica, porque tenía un alemán fluido. Soy descendiente de austríacos y mi nombre es Joao Francisco Grabenwerger. No se si usted todavía se acuerde de este humilde servidor con quien usted acostumbraba hablar de su pasión por el buceo, especialmente en el mar mediterráneo. Estuvimos en el instituto Butanta que es famoso en el mundo entero por su colección de serpientes vivas y la producción de suero contra la mordedura de serpiente y otras vacunas.

Mi vida como empleado en la planta de Osasco empezó en 1951 y trabajé ahí hasta 1989. Creo que soy el único sobreviviente de esa época, aunque mis pulmones están enfermos de una irreversible y progresiva asbestosis, con ensanchamiento bilateral difuso de la pleura y placas bilaterales en el diafragma.

Soy uno de un grupo de 1.200 ex empleados de Eternit quienes padecemos asbestosis. Hemos creado juntos la Asociación brasilera de personas expuestas al asbesto (ABREA), quienes con gran coraje y dedicación luchamos tanto en Brasil como a nivel internacional por la prohibición del asbesto y justas compensaciones económicas a las víctimas.

Permítame hacerle una pregunta señor, alguna vez leyó artículos sobre las víctimas del nazismo en los campos de concentración? Aquellos que sobrevivieron recibieron compensaciones económicas con todo el derecho posible de este mundo que les asistía. Cuando nosotros, ex empleados, trabajábamos en Eternit, éramos completamente ignorantes sobre el hecho de que trabajábamos en un campo de concentración de asbestos.

Éramos buenos empleados, dimos lo mejor de nuestras habilidades, con total orgullo y dedicación para ayudar a construir el imperio del asbesto -cemento de la familia Schmidheiny. Pero que conseguimos de la madre Eternit? Lo que conseguimos fue una bomba con fusible de acción retrasada implantada en nuestros pulmones.

Talvez usted no lo sepa señor, pero nosotros las

41. Disponible en internet:

http://www.ecoport.net/Temas_Especiales/Contaminacion/Fortunas_y_delitos._La_mentira_del_amianto (citado el 18-11-2012)

víctimas de Osasco, aquellos que seguimos con vida, constituimos una especie de seguro laboral para aquellos que defienden la existencia de la compañía Eternit en contra de sus ex empleados, humillándonos diariamente con propuestas ridículas que ustedes llaman "compensaciones", las cuales son insultantes para aquellos que tenemos el pelo cano y la salud nos falla.

Sinceramente espero recibir una respuesta de usted muy pronto, porque siempre me pareció que usted y su familia no estuvieron informados acerca de lo que ocurría en las fábricas, y además usted siempre me pareció una persona cuidadosa y respetuosa, lo que ha sido confirmado por la revista Época en un artículo escrito por Alex Mansur; así que le pido a usted, en nombre de las víctimas de Osasco, que nos ayude a obtener la justicia que siempre hemos soñado para todos aquellos que dieron su vida por usted, señor, su familia y sus negocios.

Joao Grabenwerger murió cuatro años más tarde en enero 16 de 2008, sin recibir nunca respuesta a la solicitud que le hizo a Schmidheiny, su compañero de trabajo, carta que esperó hasta el último día de su vida. Eternit le ofreció US\$27.241 para que retirara su demanda legal por compensaciones.⁽⁴²⁾

Cuando el padre de Stephan repartió la herencia relativa a la organización, dejó en manos de este el control del grupo suizo Eternit; sin embargo llevaba gerenciando el grupo desde 1975. Para 1985, Eternit Suiza era ya propiedad de Stephan Ernest Schmidheiny y era en ese momento el segundo vendedor más grande del mundo de asbestos, con operaciones de asbesto cemento en 32 países que generaban unas ventas de 2 billones de dólares.⁽⁴³⁾

El grupo suizo Eternit estuvo bajo el control de la familia Schmidheiny desde comienzos de siglo, aunque pasó por una serie de reorganizaciones y cambios durante las últimas décadas, entre ellos los enroques de propiedad entre hermanos, en el año 2003 la era Eternit de los Schmidheiny llegó a su fin con la venta del Holding Swisspor.⁽⁴⁴⁾

Stephan Ernest Schmidheiny anunció en 1981 que Eternit dejaría de manufacturar productos con asbestos; a pesar de la molestia que esto causó en Max (su padre) gradualmente la producción a partir del asbesto cemento fue cancelada. La estrategia de salirse del mercado del asbesto contempló dos fases: una fue remplazar los productos que tenían asbestos con materiales libres de este mineral y la otra fue vender las compañías "sucias."

Un aspecto interesante para comprender las evoluciones de Stephan Ernest Schmidheiny es analizar ese tránsito que lo lleva a deshacerse de la industria del asbesto y mutar hacia una militancia capitalista, donde elementos asociados a la economía verde aparecen como puntos centrales de su nueva caparazón.

Hago la aclaración de que la movida por fuera del negocio del asbesto estuvo determinada por una convicción simple: Europa había empezado a moverse hacia la prohibición del asbesto y eso haría insostenible a esta industria. Sólo hasta 1981 Schmidheiny tomó la decisión de anunciar públicamente que el grupo Swiss Eternit Group cesaba la manufacturación de productos que contuvieran asbesto. Mucho antes de que su prohibición fuera eventualmente impuesta por la Unión Europea, dice Schmidheiny en una especie de autobiografía titulada "My path – My perspective".⁽⁴⁵⁾

Una revisión a la cronología de la prohibición del asbesto, revela que ya antes de 1981 Suecia y Dinamarca empezaban a dar pasos firmes hacia una prohibición completa de este mineral.

Desde 1972 Dinamarca había prohibido el uso del asbesto como material aislante y en 1976 Suecia adoptó recomendaciones para prohibir el crocidolito.

Unos párrafos atrás Schmidheiny afirma que la seguridad sobre los efectos cancerígenos en la salud humana no estaba completamente demostrada a nivel científico. Es decir, existían dudas. Los asesores de la compañía creían que los estudios científicos estaban llenos de contradicciones y en palabras de Schmidheiny, la falta de claridad al respecto y de un consenso técnico,

42. Eternit and The Great Asbestos Trial. Eternit in Brasil. Fernanda Giannasi. IBAS. London. 2012, pp. 69-70.

43. Monopolies Commission, Asbestos and Certain Asbestos products. (London: HMSO, 1973).

44. Eternit and The Great Asbestos Trial. Adrian Knoepfli. IBAS. London. 2012, p. 28.

45. Stephan Schmidheiny. My Path – My perspective. Autobiography. Publicado por VIVA Trust, January 2006 (Second Edition), p. 10.

hacía imposible una verdadera planificación y evaluación de los riesgos.

Sin embargo, una revisión a la literatura médica sugiere lo contrario. Entre 1929 y 1935 los investigadores independientes identificaron los síntomas y las causas de la asbestosis. Para 1940 la comunidad científica había establecido los vínculos entre el asbesto y el cáncer de pulmón, y en 1959 el Dr. J. C. Wagner había demostrado el vínculo entre el asbesto y el mesotelioma.⁽⁴⁶⁾ El arma más potente que utilizó la industria para defenderse del mesotelioma fue la manipulación de la ciencia desde adentro, para crear dudas sobre la toxicidad de este mineral.

Los laboratorios Saranac, que estaban ubicados al norte del estado de NY, fueron de los primeros institutos que empezaron a investigar las enfermedades ocupacionales. Saranac había sido fundado en 1880 por el Dr. Edgar Trudeau para el tratamiento de la tuberculosis, pero rápidamente empezaron a investigar las enfermedades pulmonares. Bajo el liderazgo del Dr. Leroy Gardner y más tarde del Dr. Arthur Vorwald iniciaron una de las más importantes investigaciones en el campo de la medicina relacionadas con la silicosis y la asbestosis, inevitablemente con la ayuda de la industria.

Metlife (una de las más grandes aseguradoras del mundo) junto al conglomerado del asbesto aparecían entre los patrocinadores de Saranac y durante la década de 1930 comisionaron un sinnúmero de estudios al respecto. Aunque Gardner y sus sucesores nunca llegaron a testificar en las cortes sobre los comportamientos de la industria, la dependencia financiera de los laboratorios Saranac del financiamiento externo influyó en los resultados de sus investigaciones.

En Noviembre de 1936, Raybestos – Manhattan y Johns – Manville financiaron investigaciones sobre la asbestosis en Saranac. Cuando tomaron esta decisión, Vandiver Brown (asesor legal de Johns – Manville) escribió la siguiente nota al entonces director de Saranac, el Dr. Gardner:

Entendemos, además, que los resultados obtenidos serán considerados propiedad de quienes están proveyendo los fondos necesarios para esta investigación, quienes determinarán si se publican, en qué medida y de qué manera se harán públicos. En el caso de que se considere conveniente que los resultados se hagan públicos, el manuscrito de su estudio nos será presentado para su aprobación antes de su publicación.

Bajo ese código de favorabilidad, los resultados fueron utilizados para defender las condiciones laborales de la época. Cuando los litigios aparecían, estos mismos resultados se utilizaban para evidenciar que los empleadores no conocían los riesgos. Si los resultados no les favorecían, estos eran suprimidos. Desde comienzos de 1930, mientras los líderes de la industria como Johns – Manville y T&N invertían en investigación, requerían a su vez de compañías médicas para mantenerse al día de lo último en investigación y así enfrentar las conferencias científicas.

En una conferencia general de la industria textil del asbesto en junio de 1965, Kart Lindell, presidente de Johns – Manville en Canadá decía con su buena dosis de orgullo: "La información que posee la industria por parte de su personal médico sobre los efectos biológicos del asbesto no ha sobrepasado las fronteras del mundo". La observación de Lindell era cierta: desde hacía más de 30 años Johns – Manville, Raybestos Manhattan, Eternit y T&N conocían todo sobre el asbesto.⁽⁴⁷⁾

La primera conferencia internacional que empezó a destapar de manera frontal la olla podrida del asbesto fue realizada en el Waldorf Astoria en Nueva York en octubre de 1964, frente a un auditorio de 300-400 delegados de la comunidad científica internacional preocupada o conocedora del tema sobre el asbesto. Fue aquí donde se disparó la alarma internacional de que el asbesto era una amenaza a la salud pública. El hombre que dirigió la investigación fue el Doctor Irving J. Selikoff, un judío de Nueva York descendiente de padres rusos quien trabajaba para el hospital Monte Sinaí en Manhattan. El título de la conferencia fue: "Efectos biológicos del asbesto".

46. McCulloch, Jock. Tweedale, Geoffrey. Defending the indefensible: the global asbestos industry and its fight for survival. Oxford University Press. 2008, p. 52.

47. McCulloch, Jock. Tweedale, Geoffrey. Defending the indefensible: the global asbestos industry and its fight for survival. Oxford University Press. 2008, pp. 52 – 53.

Selikoff además de su trabajo en el Monte Sinaí tenía una clínica de su propiedad en New Jersey, en medio de una comunidad perteneciente a la clase obrera. Fue allí donde empezó a tratar pacientes que trabajaban en una planta de UNARCO (Union Asbestos & Rubber Company) cerca de su clínica. Desde 1961, Selikoff había pedido acceso a los registros médicos de los empleados de la compañía, lo cual esta siempre rechazó. En 1962, Selikoff contactó al Sindicato Internacional de trabajadores del asbesto y aislantes para frío/calor, quienes inicialmente sospechosos, terminaron accediendo a trabajar con Selikoff.

Gracias a sus buenas relaciones que tenía en el Monte Sinaí, logró armar un equipo envidiable de colaboradores, entre quienes estaban el Dr. E. Cuyler Hammond, director de estadística y epidemiología de la sociedad americana del cáncer, quien había publicado un amplio estudio que confirmaba las relaciones entre el tabaquismo (otra industria que se demoró años en admitir los peligros de fumar para la salud humana) y el cáncer de pulmón. Janet Kaffenburgh, investigadora asociada, se encargó de seleccionar y preparar la lista de hombres que participarían de la investigación. El patólogo Jacob Churg se encargó de verificar las causas de la muerte a partir de información suministrada por el sindicato.⁽⁴⁸⁾

A pesar de que la base de datos era relativamente pequeña (632), la investigación sobre el uso directo de aislantes fabricados con asbesto fue contundentemente clara: este tipo de aislantes eran mortales. El primer estudio publicado por Selikoff en 1964 cubrió trabajadores que estaban sindicalizados desde 1943. Cuando estos hombres fueron analizados en 1962, se encontró que excedían una tasa de mortalidad superior al 25%, con una fuerte mortalidad más allá de la normal, no solo de asbestosis, sino de cáncer de pulmón, mesotelioma y cáncer estomacal/anal y rectal. A partir de este informe, la industria del asbesto se sintió amenazada y con su investigación independiente, Selikoff desnudó a la industria americana del asbesto, la cual había mantenido por décadas el mínimo interés de estudiar la salud ocupacional de sus empleados, incluso en las grandes fábricas, sin hablar de la industria de la construcción o la de astilleros.

Max Schmidheiny, padre de Stephan Schmidheiny tildaba a Selikoff de "loco excéntrico que hace investigación por dinero", entre otras porque las investigaciones de Selikoff pusieron a temblar una teoría que era la gloria de Eternit, es decir, que el asbesto quedaba encapsulado con el cemento mediante una "reacción química"⁽⁴⁹⁾ que se producía al momento de su mezcla, eliminando su toxicidad, lo que lo hacía inofensivo para trabajadores que cortaban las tejas o reparaban los frenos y embragues de los automóviles. De hecho, las investigaciones empezaron a demostrar que este tipo de trabajadores también adquirirían mesotelioma, al igual que los empleados de las fábricas, descartando que fuera necesario inhalar toneladas de asbesto para adquirir sus enfermedades.

Al año siguiente "The new England Journal of Medicine" volume 272, No. 272, puso en lista al asbesto como determinante del mesotelioma. Después de esto, según la revista, nadie podría decir que el daño y riesgo del asbesto no era conocido, especialmente por la industria, quienes agrupados en el cartel de la SAIAC, monitoreaban e intentaban controlar mucha de la información que se producía desde el campo de la medicina en este asunto.

En este tema los reyes son la industria y el gobierno de Canadá, quienes siempre mantuvieron un interés especial en mantener viva la llama de este negocio usando información mentirosa para desviar la atención pública. En una intervención reciente que hizo Pat Martin en la primera conferencia organizada por ADEVA en París en octubre de este año 2012, quien es miembro del parlamento canadiense y tiene afectación de sus placas pleurales a causa de trabajar en esta industria dijo: "Amo mi país, pero agacho la cabeza de vergüenza cuando digo que Canadá exportó la miseria humana alrededor del mundo" llamando a la industria canadiense del asbesto "endiablada y corrupta"... "la ayuda gubernamental que les ofrecía el gobierno era bienestar corporativo para un corporativismo que asesina en serie". Una de las resoluciones salidas de la conferencia ha sido la de enviar una carta a la primera Ministra de Quebec Pauline Marois felicitándola por la "valiente posición adoptada por su gobierno de retirar la ayuda financiera prometida a la Mina Jeffrey de asbesto".

48. McCulloch, Jock. Tweedale, Geoffrey. *Defending the indefensible: the global asbestos industry and its fight for survival*. Oxford University Press. 2008, pp. 85 – 86.

49. W. Catrina. *Der Eternit-Report* (1989), p. 79.

A todas luces resulta concluyente admitir que esta industria basó su éxito en la mentira y el engaño. No creo que existan todavía trabajadores en el mundo que se atrevan a entregar su fuerza laboral por un salario y un esfuerzo que les dejará como premio un cáncer de pulmón o un mesotelioma si previamente lo saben, y si la industria hubiera dado a conocer desde un comienzo los riesgos que esto implicaba para la salud humana, otras hubieran sido las perspectivas económicas.

Es por ello que me resulta desconcertante admitir sin una traza de completa desconfianza, las candidas aseveraciones de Schmidheiny en sus libros, textos, y artículos periodísticos que lo pintan como un filántropo de la última contemporaneidad, tan perfecto y bien intencionado como el arte que patrocina bajo el eufemismo de Daros Latinamerica, y digo eufemismo porque en una correspondencia que sostuve con el director de esta colección (Hans Michel Herzog) me negó cualquier atadura entre esta colección y el Sr. Schmidheiny, asegurándome que la Sra. Ruth Schmidheiny controlaba todo lo relacionado con la colección latinoamericana. Y es cierto, en los documentos de creación de este "noble" propósito el Sr. Schmidheiny no aparece de acuerdo a un documento que me permito referenciar.

Ante la pregunta que le hice de quién era la señora respondió que están divorciados. Se separaron justo en la época en la cual Ruth Schmidheiny y yo empezamos con la colección Daros Latinamerica (sic). Las personas que aparecen en el documento mencionado de una u otra manera están relacionadas con Stephan Ernest Schmidheiny y el documento tiene fecha del año 2001. Supongo que ante los hechos del juicio de Turín, cualquier vínculo habrá que negarlo, para no hacerle daño a tan carismática y ecuménica labor que realizan con el buen arte latinoamericano.

La pasión de los Schmidheiny por el arte es una tradición de vieja data. En su autobiografía dice: "Crecí en una familia amantes del arte. Mis padres tenían una colección de grandes maestros franceses y flamencos, así como una importante colección de Hodler. Además estaban familiarizados con muchos artistas contemporáneos suizos" y más adelante agrega: "mientras trabajaba para la cumbre de la tierra, tuve dos pérdidas personales muy lamentables: mi padre y mi hermano Alexander murieron en el intervalo de unos meses entre

uno y el otro. Alexander me dejó su colección de arte. Con el fin de seguir sus pasos y continuar coleccionando pinturas y esculturas de renombrados artistas como Giacometti, Johns, Mondrian, Pollock, Rothko, Twombly y Warhol fue a la vez un gran placer y un enorme desafío para mí. Lentamente llegué a la conclusión de que la colección requería un manejo profesional y unos conceptos claros que debían ser desarrollados para que me permitieran ubicar la estrategia correcta con el fin de hacer nuevas adquisiciones, siempre por supuesto, dentro de los niveles de calidad que Alexander y su socio habían establecido. Así fue que en 1995 fundé Daros, una organización con sede en Zurich y especializada en arte.

Hoy en día, parte de la colección Daros se muestra al público en diferentes stands ubicados en el complejo Lowenbrau en Zurich, una vieja cervecería que fue remodelada para tal fin. Por mis relaciones cercanas con América Latina, mi esposa y yo creamos la colección Daros-Latinamerica para ayudar a los artistas de la región y ofrecerles la oportunidad de ganar reconocimiento en los mercados internacionales tanto para ellos como para el arte de sus países. Nuestra tercera colección, Daros contemporary, se enfoca en coleccionar y promover el arte joven de Europa".⁽⁵⁰⁾

Me permito citar igualmente dos notas de periódicos que registran y certifican esa relación entre el Sr. Schmidheiny y la Daros Latinamerica.

<http://www.welt.de/print-welt/article699868/Wie-man-sich-bettet.html>

<http://www.monopol-magazin.de/artikel/20102127/Hier-ist-alles-Koerper.html>

Las notas periodísticas son del año 2006 y 2010, muy posteriores a la creación de la Daros Latinamerica.

¿Por qué insiste el Sr. Hans Michel Herzog en negar esta relación, si el propio Schmidheiny lo reconoce tal cual como acabamos de leerlo? Como me lo dijo un periodista Suizo experto en temas económicos y quien conoce bastante bien a esta familia, tal vez no sea una mentira, pero la declaración de Hans – Michel Herzog está bien lejos de ser la verdad.

Bogotá, D.C., Diciembre de 2012.

50. Schmidheiny, Stephan. "My Path, My Perspective" – Autobiography. Publicado por VIVA Trust, January 2006 (Second Edition), pp. 26 – 27.

Informe Daros Parte II

*Algo ansiosamente oscuro se mueve
bajo las apariencias del paisaje cultural*

Gina Panzarowsky

*En cualquier sociedad, apoyar a los artistas es algo
necesario y deseamos que los fondos de la Fundación
Daros contribuyan en ayudar a los jóvenes y enriquecer el
patrimonio cultural humano. Sólo nos queda esperar que
nadie se olvide del precio pagado.*

Romana Blasotti Pavesi⁽¹⁾

Arte y Dinero

Cuando el gran capital sale de compras, nada mejor que (co) (ad) optar obras de arte

Esta segunda parte del Informe Daros estuvo llena de tropiezos y zonas oscuras que se iban iluminando mediante líneas altas de tensión sostenidas desde lecturas interminables abandonadas a mitad de camino, buscando entender el arsenal de piezas que componen el rompecabezas de Daros Latinamerica Collection por entre un agujero móvil que pestañea cada vez que aparece una débil certidumbre.

Lo que en un principio consideré como un mero asunto que se resolvía entre Daros, los artistas políticos y el pasado crítico de la fuente de recursos que alimentan este proyecto, se fue convirtiendo en un monstruo con varias cabezas que interactúan de manera independiente, bailoteando como figuras nómadas que no dejan rastro, empeñadas en romper todos los órdenes lógicos; pero vistas de nuevo en su conjunto –a la distancia– terminan ofreciendo en algún lugar de las intuiciones un espacio que las pone a funcionar bajo el manto grueso de los intereses comunes.

Desde un comienzo, cuando busqué una respuesta del curador de esta colección para conocer cuál era la posición oficial con respecto al Juicio de Turín, Hans Herzog se despachó rápido del asunto diciendo que

no existía ninguna relación entre esta colección y el Sr. Stephan Ernest Schmidheiny. Desde ese momento supe que había algo incómodo que Herzog prefería evitar, y lo más sencillo era aceptar esa respuesta para dar por clausurado el asunto.

Sin embargo, la obstinación puede más en estos casos, y especialmente la sed de poner en juego las cosas hasta dejarlas suspendidas en ese punto donde desaparece el equilibrio natural que las hace ver bajo una apariencia estable, empujando el gatillo hasta el límite del suicida, para llevar estos asuntos hasta un umbral donde los fragmentos empiezan a crear una formación diferente. No es la verdad, pero sí se convierte en otra forma de entender la verdad.

En primer lugar, Daros Latinamerica Collection es sólo una pieza de un conjunto de piñones, hábilmente engranados de manera subrepticia para que respondan a una homología económica.

Cuando Europa se aprestaba a ir implementando la prohibición del uso del asbesto en el nivel industrial y doméstico desde el año 1979, momento en el cual Dinamarca elevó su primera prohibición, Stephan

1. Presidenta de la asociación de víctimas y familiares del asbesto AFeVa. Italia.

Schmidheiny buscó una región correcta para colocar sus inversiones. Sus relaciones con América Latina existían desde la época en que empezaron a funcionar las plantas de Eternit en diferentes países de la región.

En los años 70, América Latina se convirtió en el nuevo laboratorio para experimentar "terapias de choque" bajo los postulados de Milton Friedman y sus Chicago boys, que se tradujeron en privatizaciones a gran escala y profundos recortes presupuestales en lo social para debilitar al Estado en nombre de la liberalización de los mercados. Lo que empezó en Chile con el golpe militar contra Allende, prosiguió en Uruguay, Brasil y posteriormente Argentina, hasta convertirse en una norma general para las políticas económicas de la subregión.

Los periodos dictatoriales dieron paso a la emergencia de unas frágiles democracias y con ello a una nueva terapia de choque: la terapia de la deuda.⁽²⁾ Sumado esto a una hiperinflación galopante y a la caída de los precios en los commodities, vitales para la economía subregional.

Fue en medio de esta coyuntura cuando Schmidheiny empezó un fuerte proceso de inversiones en propiedades forestales a partir de 1982 en Chile, donde hoy en día es propietario de más de 120.000 hectáreas de tierra, cerca de Concepción, tierra esta que los indios Mapuche reclaman como propia desde tiempos inmemoriales. Los indios Mapuche alegan que estas tierras fueron usurpadas durante la época de Pinochet, recurriendo a las tradicionales formas de presión que utilizó la dictadura para hacerse entender: intimidación, tortura y muerte.

Curiosamente este mismo señor Schmidheiny, que en su momento utilizó técnicas poco responsables socialmente hablando para obtener estas inmensas porciones de tierra, predica mediante su organización Avina, la defensa de otras comunidades indígenas para que las compañías petroleras no terminen penetrando las propiedades y reservas indígenas.

La nueva homilía tiene nombres como la eco eficiencia, el desarrollo sostenible, la responsabilidad social corporativa, el filantropocapitalismo.

Vistas desde afuera, todas estas prédicas tienen buen recibo y casi provocan que cualquiera sienta una enorme tentación de santificar a quienes lideran estas prácticas. Stephan Schmidheiny es uno de sus mejores defensores. Tanta bondad resulta difícil de creer y en efecto, eso es lo que termina pasando después de que se comprenden las motivaciones de todas estas empresas.

Un legado que dejó Schmidheiny fueron las compañías sucias de Eternit, vendidas para sacudirse de su imagen de predador ambiental, para que estas entraran a formar parte de los activos del sector empresarial emergente de la región, y que hoy continúan ignorando cualquier política para transformar sus sistemas de producción hacia tecnologías limpias, para que el asbesto no haga parte de este tipo de procesos industriales.

Elementia, un holding mexicano, controla las fábricas de Eternit en la región andina y curiosamente, Carlos Slim, el hombre que se disputa los primeros lugares entre los más ricos del mundo, tiene una participación accionaria en Elementia del 46%, mediante su grupo Carso.

A pesar de que las empresas Eternit aseveran públicamente que ya no utilizan asbesto-cemento en su producción, sino fibra-cemento, un repaso a las posiciones arancelarias de importaciones correspondientes al asbesto, arroja que en el año 2011 Colombia importó 20.048 toneladas de asbesto. Durante el año 2012, el consumo interno creció a 24.286 toneladas, con un valor CIF de US\$ 20.469.343.48, lo que mal contados vienen significando cerca de 37 mil millones de pesos. De esa cantidad, 16.695 toneladas fueron importadas por las tres plantas de Eternit ubicadas en Colombia, aumentando su consumo por encima del 50% correspondiente al año 2011. Si esa parte corresponde solo a este insumo, es comprensible el tamaño de los intereses en juego.

Esta industria es la herencia que dejó Schmidheiny a la región, y las cosas son menos optimistas cuando se repasa el caso de una mina abandonada de asbesto crisotilo en el municipio de Campamento (Antioquia), creada por el gigante del asbesto estadounidense Johns Manville en 1974 con un capital de 13 millones de dólares.

2. <http://www.thenation.com/article/latin-americas-shock-resistance#>

La mina incorporó a Eternit temporalmente como socio, pero permaneció cerrada durante año y medio por problemas económicos cuando quedó en manos de los trabajadores, después de que los inversionistas iniciales abandonaron el proyecto por problemas con la guerrilla.

El agente liquidador nombrado por la Superintendencia de Sociedades logró "salvar" el proyecto en el año 2012 y esta mina se encuentra ad portas de reanudar su producción, desconociendo totalmente los riesgos biológicos y ambientales que su explotación representa. Ante el retiro de Canadá de esta industria, la mina de Campamento (Antioquia) será una excelente opción para satisfacer la demanda interna.

La gente se preguntará y ¿qué tiene que ver todo esto con el arte y con el museo privado de la familia Schmidheiny, convertido hoy en el novísimo y mayor centro del arte contemporáneo latinoamericano?

Pues los miembros de la familia Schmidheiny fueron los magnates del Eternit en Europa continental, África, Asia y América Latina, e incluso un hermano de Stephan, Thomas Schmidheiny, estuvo en riesgo de ser involucrado en el Juicio de Turín, pero su papel en la cúpula de la multinacional familiar no habría comportado el mismo grado de implicación de su hermano Stephan, por lo menos en lo que atañe a las decisiones que han estado en el centro de la investigación.⁽³⁾

Ahora bien, una vez retirado del negocio del asbesto de manera estratégica, Stephan Ernest Schmidheiny inició su morphing verde y eco sostenible que ha terminado consolidado en un holding que agrupa tres grandes brazos de negocios y filantropías, junto a su papel como impulsor y presidente en la sombra del Consejo Empresarial Mundial para el Desarrollo Sostenible. Sumado el proyecto Daros, estos son sus más visibles paquetes de Green y Artwashing para mostrarle al mundo.

En una nota periodística publicada por Adrian Knoepfli y Daniel M. Berman se informa que el Sr. Schmidheiny empezó una serie de esfuerzos notables por integrarse a las altas esferas de la sociedad estadounidense disfrazado de empresario y filósofo ambiental. En 1992 publicó Cambiando el rumbo: Una perspectiva global del empresariado para el desarrollo y el medio ambiente, en

el cual argumenta que el desarrollo de un capitalismo racional – basado en el concepto de ecoeficiencia – es la solución en el largo plazo, tanto para la deforestación ambiental como para el decrecimiento de las ganancias.

De igual manera, Schmidheiny hizo parte del comité de directores del Museo de Arte Moderno de Nueva York y tuvo una activa participación en la escuela de leyes de la Universidad de Yale, en el departamento de políticas y jurisprudencia ambiental (el alma mater de Bill y Hillary Clinton). Tan exitoso fue este periplo estadounidense que la Universidad de Yale le otorgó un doctorado honoris causa en Humanidades. En los comunicados de prensa de la Universidad de Yale el multimillonario suizo es presentado como asesor de la industria y los negocios ante la Conferencia sobre Medio Ambiente y Desarrollo de las Naciones Unidas.

En una entrevista para la revista Forbes dijo: "América es un continente joven y dinámico, contrario a Europa, que se está volviendo vieja y proteccionista".

Y tiene razón, concluyen los periodistas, después de que cogió su dinero de Eternit, dejando atrás el desastre del asbesto, y huyendo a América para reinventarse transformado en sus proyectos editoriales, intelectuales y universitarios junto a sus empresas filantrópicas, mientras dejó enfermos y agonizantes a los trabajadores de sus fábricas, abandonados a su propia suerte.

Esta segunda parte busca exponer los mecanismos al desnudo de esta intrincada maquinaria de piezas hábilmente ensambladas, como un buen reloj Swatch Suizo, compañía que en algún momento perteneció a Stephan Ernest Schmidheiny, antes de adentrarme en cada uno de los artistas seleccionados para este análisis.

Me pareció que para abordar el debate con precisión, era necesario descomponer el conjunto de elementos que rodean a Daros Latinamerica Collection, especialmente su componente económico, porque al final me había encontrado con un sustento ideológico que cobija y engloba de manera perfecta en un solo contexto de intereses, al arte contemporáneo con la economía que preconiza Schmidheiny, como fiel representante y vocero de las teorías administrativas del capitalismo tardío.

3. La lana de la Salamandra. Pág 107.

Igualmente cómo se pueden relacionar aspectos de su filantropía en situaciones aparentemente diferentes, tal cual es su ayuda a un proyecto medio ambiental sobre el Bioma Amazónico, y el respaldo a un artista como José Alejandro Restrepo, mediante su museo privado, que habla de las relaciones históricas, comerciales y culturales del banano en su proyecto "Musa paradisiaca".

Como una forma de producción de conocimiento, el arte se puede equiparar con otras actividades por fuera de su campo, como son las actividades productivas formales, que terminan siendo capturadas bajo las lógicas del neoliberalismo ambiental. La producción de conocimiento sensible en este tipo de prácticas artísticas, preconizado por los artistas Daros, se convierte en una herramienta para legitimar este vasto proyecto de Schmidheiny.

Y es en estas situaciones donde aparecen con claridad las complejas relaciones que termina teniendo el gran capital con el arte. El arte es también un objeto cultural que puede ser producido por instancias que trascienden al artista y su época, frente a la tradición que se invoca para hablar del arte como una esfera autónoma que señala los valores y tensiones de un tiempo determinado. No es solo el reflejo incondicional de la mirada del artista sobre la realidad, las que determinan las trayectorias del discurso artístico, sino las pautas que la realidad impone las que señalan esos trayectos cuando se definen a partir de agendas pre fabricadas en instancias que traducen la sensibilidad neoliberal. El artista ya no es un productor... el artista es una realidad producida por estructuras superiores.

El pretendido agenciamiento que busca el arte político en sus micro masas de consumidores no es más que una inversión paradójica del estructuralismo que desarrolla el mercado. Este mercado que se constituye en el punto de encuentro entre el arte y el dinero ha sido en los últimos años el lugar predilecto que ha desarrollado el capitalismo neoliberal para construir su propio agenciamiento cultural. Es decir, las coyunturas simbólicas que desarrolla el artista están supeditadas a un orden superior determinado por el mercado, como probablemente no se había visto en ninguna época de la historia del arte occidental, en sus relaciones con el poder económico y aquellos que lo detentan y lo ejercen.

Si el arte político cumpliera su promesa de reivindicación social que hace, terminaría enfrentado a ese mismo sistema del cual depende, motivo por el cual los artistas políticos negocian este dilema ingresando inevitablemente a un mercado que no los toma en serio más que por la capacidad que tienen de aportar a una cuota de mercado que calcula, rentabiliza y culturaliza con eficiencia los aportes que le hacen al mismo. De esta manera el artista político se hace chic.

VIVA Trust, el fideicomiso creado por Stephan Schmidheiny el 9 de octubre de 2003 por un billón de dólares, financia las actividades de Avina y Fundes en Latinoamérica. Las empresas con actividades forestales y madereras trabajan conforme a los criterios de sostenibilidad ecológica, social y financiera (Triple bottom line). Las ganancias quedan en manos del propietario, Viva Trust, quien, con este dinero, vuelve a financiar la fundación Avina para que apoye a proyectos culturales y sociales, así como medioambientales y de formación de la sociedad civil. Lo que en principio puede sonar complicado es, de hecho, una máquina en continuo movimiento y desarrollo: "Viva Trust tiene la tarea que yo ejercía antes", comenta Schmidheiny, «desafiar continuamente a las empresas y a la fundación para que continúen siendo eficientes y creativas."⁽⁴⁾

De esta manera tenemos un holding creado a partir de las acciones de su empresa latinoamericana Grupo Nueva que alcanzó los 800 millones de dólares, además de 200 millones de dólares adicionales de un portafolio de inversiones. James Wolfensohn, para ese momento presidente del Banco Mundial, asistió ese día al lanzamiento de este programa, haciendo hincapié en que no creía que los gobiernos por sí solos podrían resolver los enormes problemas económicos y sociales del futuro, sino que sería necesario el esfuerzo conjunto de muchas personas quienes, agrupadas en organizaciones, podrían incluir a los pobres del tercer mundo.⁽⁵⁾

Peter Fuchs, un ex director general del Comité Internacional de la Cruz Roja (CICR), reclutado por Schmidheiny para que dirigiera la orquesta general de sus actividades, es quien aparece en el registro de creación de la Daros Latinamerica Collection como presidente de

4. Consultado en internet: http://www.vivatrust.com/files/file/news/weltwoche_ES.pdf

5. Consultado en internet: <http://www.vivatrust.com/files/file/news/BilanzSpaSTS.pdf>

la junta directiva, pero por igual es el presidente de Viva Trust, al menos hasta el año 2005, cuando la colección llevaba cinco años de creada.

Los libros de Viva Trust por lo general están firmados por Peter Fuchs quién escribe siempre o casi siempre la introducción. Viene siendo el alter ego de Schmidheiny porque "Viva Trust tiene la tarea que yo ejercía antes».

Algunas líneas son sorprendentes y casi que se convierten en llamados revolucionarios para que la sociedad se movilice a la búsqueda de aquellos espacios que las hegemonías determinan en contravía de las necesidades generales. Veladamente parece toda una arenga en favor del multiculturalismo, bastante oportuna en un escenario social como es el latinoamericano que se ha distinguido – salvo ligeras excepciones – por un marcado acento mono cultural.

Pero curiosamente estas organizaciones que invocan estos llamados, son las mismas que ejercen un exquisito control social.

Avina en algunos casos parece una clonación de la agencia norteamericana de inteligencia, pero con un modelo más refinado aún. No hace operaciones encubiertas de manera explícita, sino que incorpora en sus patrocinios una vasta red de organizaciones sociales que hacen el trabajo de campo que Avina necesita para estar al tanto de cómo funciona, dónde están las oportunidades de negocio y cuáles son los derroteros políticos, económicos y culturales que sigue la región. Temas tan sensibles para la región y el planeta mismo, como son el agua y el eje amazónico están en el radar de sus operaciones, siempre detrás de una máscara altruista.

En el informe publicado correspondiente al año 2012 se esbozan los intereses de esta organización y las actividades programáticas que le aseguran una posición estratégica y táctica bastante envidiable para conocer con exactitud qué pasa en la región en todos sus órdenes, incluidos por supuesto, los buenos y dóciles postulados de los artistas políticos.

Avina trabaja en estrecha colaboración con otra organización: Avina Américas con sede en Washington. En su "How we work" dice: Avina Americas funciona como un puente vital hacia sus nuevos socios en Norte América al construir beneficios mutuos que incorporan nuevas tecnologías, saber- cómo y recursos. Avina Américas estimula la presencia y visibilidad de las causas de América Latina a escala global.

Estas tesis que tanto preconiza esta organización y su dueño, como el desarrollo sostenible y la responsabilidad social corporativa son la máscara que ha inventado el neoliberalismo para bendecir su vieja prédica: acumulación de capital mediante la privatización y la mercantilización de cada aspecto de la naturaleza, desde moléculas hasta montañas, desde tejido humano hasta la atmosfera de la tierra⁽⁶⁾. El papel del arte y los artistas de esta colección es ofrecer los instrumentos culturales para legitimar este proyecto.

Mediante la puesta en escena de estos discursos políticos en el campo del arte, sus arremetidas son neutralizadas por el poder del gran capital gracias a la construcción de estos mega escenarios de la domesticación del disenso, y esto es posible, en la medida que estos mismos discursos responden a una política contra cultural blanda. Nada mejor para aparecer coherente frente a la opción verde, que respaldar un arte que se muestra contra cultural en apariencia.

La insistencia de esta organización en el desarrollo sostenible y en la coordinación de esfuerzos por conservar y regenerar los recursos naturales se inscribe en unas nuevas políticas del desarrollismo ambiental del capitalismo contemporáneo, que buscan la bancarización de este sector, como un activo que hay que salvar no para protegerlo, sino para comercializarlo⁽⁷⁾.

Las causas que defienden la conservación de la naturaleza terminan alineadas con la hegemonía neo liberal. Este mismo fenómeno se repite en el arte político contemporáneo, que apoyado en causas aparentemente nobles, termina replicando la lógica neoliberal, es decir,

6. McAfee, Kathleen. Selling Nature to Save It? Biodiversity and the Rise of Green Developmentalism. *Environment and planning D: Society and space*. 17 (2): 133 – 154.

7. *Ibid*, pág. 135.

su más banal comercialización de las causas que dice defender, y más grave aún, como sistemas de legitimación de aquellas políticas superiores adscritas a los patrones que financian este tipo de manifestaciones artísticas.

Igual situación se presenta cuando hablamos de la Responsabilidad Social Corporativa (RSC), que se ha convertido en el caballito de batalla por parte de las corporaciones, como una táctica para crear nuevas maneras de vender más bienes y servicios, bajo la apariencia de un marketing cultural que asocia estos productos con causas nobles, y si son ambientales o integran políticas de ayuda a los sectores sociales menos protegidos, mejor aún.

Un fuerte crítico de esta tendencia es Subhabrata Bobby Banerjee, quien asegura que lo que está en juego no es el efecto que la responsabilidad social tiene sobre la sociedad, sino en las implicaciones estratégicas y económicas que esto tiene para las corporaciones.⁽⁸⁾ Esta vuelta "moral" se ha convertido en la nueva manera de legitimar los tradicionales procesos de acumulación de capital⁽⁹⁾.

Precisamente, el Consejo Empresarial Mundial para el Desarrollo Sostenible define la RSC de la siguiente manera: es el compromiso del sector empresarial para contribuir a un desarrollo económico sostenible, trabajando con empleados, sus familias, las comunidades locales y la sociedad en su conjunto, para mejorar sus calidades de vida, de tal manera que sean buenas tanto para los negocios como para el desarrollo.

Para Banerjee la RSC es una distracción de la política real. Es una estrategia de despolitización que busca "olvidar" las luchas políticas y los antagonismos que caracterizan a la realidad social⁽¹⁰⁾, mediante un empoderamiento de los sistemas de la sociedad de consumo.

De esta manera, la información que transmite el artista político entra en la canasta del consumo cultural

bajo unos sistemas de comunicación que neutralizan estos discursos, haciéndolos ingresar en estos mercados como elementos en riesgo crítico que hay que salvar, proteger o defender en apariencia. Las imágenes reemplazan a la realidad, fetichizando la transacción del cambio – radical o suave – en simples relaciones estéticas manipuladas por los intereses del gran capital.

Desde los inicios de la baja modernidad, en el preludeo del renacimiento italiano, estas relaciones entre los intereses del arte y la ideología del dinero, revelaban una dinámica que habría de mantenerse desde ese momento hasta nuestros días.

En 1440, el hombre más rico de Florencia, Cosme de Médici, había logrado amasar su fortuna como banquero, convirtiéndose en un hombre poderoso prestando dinero y cobrando intereses por ello; esta práctica se conocía como usura y la iglesia la castigaba con una eternidad en el infierno.

Para limpiar sus pecados, se hizo construir en su palacio la primera capilla doméstica de Italia. La intención de Cosme era ofrecerle esta inversión a la iglesia con el propósito de que sus andanzas como banquero acaudalado no lo condenaran al infierno. En el centro de la capilla ubicó "La Natividad" de Fray Filippo Lippi para reflejar las esperanzas y temores más profundos que lo acechaban. Lo hizo como un ofrecimiento de paz oneroso y costoso a Dios y lo convirtió en un lugar para arrodillarse y cumplir su sentencia.⁽¹¹⁾

En el siglo XX, el mismo Clement Greenberg, un judío anti comunista que hacía parte del "Kibutz del Upper west side", un grupo que representaba el ala dura en el comité americano por la libertad cultural⁽¹²⁾ y el mayor defensor del expresionismo abstracto escribió en 1939 lo siguiente:

Hoy la cultura de vanguardia está siendo abandonada también por aquellos a quienes realmente pertenece: la clase dirigente. Y es que la vanguardia pertenece a esta clase. Ninguna cultura puede desarrollarse sin

8. Banerjee, S.B. 2007. Corporate Social Responsibility: The Good, the Bad, and the Ugly. Northampton, MA: Edward Elgar.

9. Boltanski, L. and Chiapello, E. 2005. The New Spirit of Capitalism. London: Verso.

10. Laclau, E. and Mouffe, C. 1985. Hegemony and Socialist Strategy. London: Verso.

11. La vida de las obras. Film & arts. 2008.

12. Stonor Saunders, Frances. La CIA y la guerra cultural. Editorial DEBATE S. A. Madrid, 2001. Pág. 226.

una base social, sin una fuente de ingresos estable. Y en el caso de la vanguardia, esos ingresos los proporcionaba una élite dentro de la clase dirigente de esa sociedad de la que se suponía apartada, pero a la que siempre permaneció unida por un cordón umbilical de oro. La paradoja es real...la vanguardia, que ventea ya el peligro, se muestra más tímida cada día que pasa. El academicismo y el comercialismo están apareciendo en los lugares más extraños. Esto sólo puede significar una cosa: la vanguardia empieza a sentirse insegura del público del que depende: los ricos y los cultos.⁽¹³⁾

Lo que evidencian estas dos situaciones es la relación – repito – del arte con el gran capital y este tipo de formas tradicionales que encuentra el arte para financiar sus actividades. Y eso puede ser más evidente en sociedades donde el papel del estado – el capital público – es muy débil a la hora de promocionar y estimular la actividad artística.

El asunto más importante a tratar entonces, es dilucidar esas relaciones complejas que se dan cuando hablamos de arte político e instituciones privadas, mediante ese juego de tensiones que quieren y buscan provocar los artistas que se alinean en un sector de la sociedad que asume una posición crítica frente al orden establecido, cualquiera que sea la manifestación de ese mismo orden en el plano político, social, económico o cultural.

La introducción que escribió Frances Stornor Saunders para su libro “La CIA y la guerra fría cultural” me sirve para trazar unas líneas paralelas de investigación que toman los intereses políticos y económicos como determinadores del tipo de arte que crece bajo su patrocinio.

Cuando se creó y se impulsó al expresionismo abstracto como el primer movimiento artístico totalmente estadounidense, los intereses de la época apuntaban a construir artificialmente un movimiento que le mostrara al mundo que el imperio no sólo tenía poder militar, económico y político, sino que era capaz de ofrecerle al mundo su visión cultural, y por lo tanto, podía anclar su proyecto al gran proyecto de la modernidad occidental y de esta manera legitimarse como potencia. Los EE.UU. dejaban entonces de ser unos relegados culturales

de segunda clase, para hablar fuerte y con firmeza a la comunidad internacional sobre los logros auténticos de su cultura.

Con esto quiero decir que existió, en la instrumentalización del expresionismo abstracto como arma cultural, un control político sobre la agenda intelectual de estas actividades artísticas aparentemente apolíticas como fueron el expresionismo abstracto y el arte pop norteamericanos, y con ello, una estructura ascendente al carácter político que le dieron los artistas latinoamericanos a los usos ideológicos de estas corrientes artísticas. Este es un asunto que debatiré a partir de la obra de Luis Camnitzer.

Más que un control político sobre la agenda intelectual durante la guerra fría, como lo señala James Petras, diría que existió una producción de orden político sobre la agenda intelectual de la primera escuela del arte que nació en tierras estadounidenses: El expresionismo abstracto.

En el libro de Stonor Saunders Willem De Kooning dice: Es un desastre que nos pongamos un nombre siendo un grupo dispar de pintores vinculados más por su gusto por la experimentación artística que por ningún denominador común de tipo estético formal.

Resulta difícil aceptar que bajo ese rótulo acuñado por el crítico y escritor Robert Coates en 1946, refiriéndose a los cuadros de Hans Hoffmann, terminaran agrupados artistas tan disímiles como Jackson Pollock, Mark Rothko o Barnett Newman.

En una conferencia dictada en el Pratt Institute en 1958, el mismo Rothko decía que nunca había leído una definición del expresionismo abstracto y que para hoy en día sigo sin saber qué significa. En un reciente artículo me llamaron “Pintor de acción” y no creo y no pienso que mi trabajo tenga algo que ver con el expresionismo, abstracto u otra cualquier forma. Soy anti – expresionista.

De igual manera, pero con otros sentidos se expresaba Barnett Newmann cuando en su texto *The Plasmic Image*⁽¹⁴⁾ afirmaba que el expresionismo es un riesgo estético porque al enfatizar la emoción provoca

13. Greenberg, Clement. Arte y cultura. Ensayos Críticos. Ed. Paidós. España, 2002. Pág. 21.

14. <http://www.kadarbrock.com/NEWMAN-PlasmicImage.pdf>

una tendencia que excluye al contenido intelectual. Si de ser posible definir la esencia de este nuevo movimiento (el expresionismo abstracto) uno tendría que decir que es un intento de lograr que las emociones fluyan a través del contenido intelectual. Las nuevas pinturas son por lo tanto filosóficas. Al crear conceptos filosóficos, que de por sí son de una naturaleza abstracta, es inevitable que las formas con las que se expresan los pintores sean abstractas.

Solo entonces fue necesaria la puesta en funcionamiento de la maquinaria de mecenazgo clandestino por parte de la CIA, para que la propaganda se encargara de crear la etiqueta del expresionismo abstracto, como un símbolo homogéneo de una "auténtica" expresión estadounidense.

¿Es sólo un acto desprevenido de filantropía y mecenazgo desideologizado, lo que guía al proyecto Daros Latinamerica Collection?

La filantropía como movimiento aparece a los pies de las promesas que salvarán al mundo mediante estas revoluciones de inusual desprendimiento, haciendo que organizaciones sin ánimo de lucro operen como negocios, y generen nuevos mercados de bienes y servicios que beneficien a la sociedad. Apodado como "filantrocapialismo", sus profetas creen que los principios mercantiles pueden ser satisfactoriamente combinados con las búsquedas de la transformación social – dice Michael Edwards en su libro "¿Solo otro emperador? Mitos y realidades del filantrocapialismo".

Para este autor, equiparar el mundo de los negocios, las características del pensamiento del mercado y los elementos sobre los cuales se expresa su éxito, con la búsqueda de impacto en la transformación social podría ir en detrimento de la sociedad civil, si no se determinan abiertamente las distinciones entre estos dos espacios y se reafirma la independencia de la acción global social.

Encontrar efectivas e innovadoras soluciones a los problemas sociales, es un desafío que enfrenta toda la sociedad, pero el reto enmarca ideas y requiere la acción de todas las instituciones y no solamente de los negocios, concluye Edwards.

Para otro sector que mira con prevención esta nueva ola, una de sus principales preocupaciones reside en la posibilidad de estar convirtiendo a las instituciones "sin ánimo de lucro", en máquinas para producir dinero y rentabilidad bajo el simulacro de la caridad y la solidaridad, y cómo mediante este tipo de acciones privadas se afectan procesos públicos que tienen que ver con las transformaciones sociales. El filantrocapialismo quiere transformar el "sin ánimo de lucro" de algunas organizaciones mediante los secretos no sactos de sus patrocinadores para hacer dinero. La ambición y la estrategia de los prohombres de negocios se cuele hasta en los lugares que siempre hemos visto a prueba de estos virus corporativos.

Los museos no escapan a estas estrategias y cuando hablamos de museos privados, bien vale la pena analizar con detenimiento sus vastas implicaciones en un sistema institucional tan débil, como puede ser el sistema cultural de museos en América Latina. No me refiero en este caso a que el museo privado de la familia Schmidheiny se convierta en una empresa para producir dinero, porque no es la única manera de medir el impacto social que tiene para el sistema organizacional que lo respalda y la sociedad que lo acoge.

Me refiero mejor a los límites entre lo privado y lo público, los valores que defiende esta organización y las comunidades que han quedado rezagadas, como son los ex trabajadores de las plantas de Eternit en Brasil, las nuevas estructuras de la globalización en la subregión hábilmente monitoreadas por VIVA Trust y el impacto que los sustratos ambiental y cultural ofrecen, cuando son reevaluados y monetarizados a la luz de estos nuevos principios que guían al capitalismo contemporáneo y el modelo de sociedad que se define a partir del impacto tan grande que una organización de este tipo tiene sobre el conjunto social de la subregión. Aquí vale la pena insistir en la huella profunda que causan estos procesos que combinan objetivos sociales con métodos corporativos comerciales.

Los filantrocapielistas tipo Bill Gates (fundador de Microsoft), Pierre Omidyar (Billonario fundador de eBay), Eli Broad (Billonario fundador de KB Home y Sun America, subsidiaria de American International Group, Inc), Warren Buffet y Stephan Ernest Schmidheiny ven "un mundo lleno

de problemas en el que ellos, y solo ellos, pueden y deben poner orden"⁽¹⁵⁾ De esta manera, esta visión privada de ver el mundo se impone sobre una condición macro, en la medida que su riqueza les ofrece esa posibilidad de control.

La colección Daros no es una expresión de lo que la gente del arte y las instituciones de la región ayudan a elaborar como narrativa visual latinoamericana, sino que es la visión de sus propietarios sobre el arte de la región. Una novedosa manera de capturar el arte para adecuarlo a unos intereses económicos que viajan en direcciones opuestas. Sus visiones se convierten en un estado del tiempo (*zeitgeist*) y de la cultura emergente que vivimos y que ellos están modelando.⁽¹⁶⁾

El filantropocapitalismo – dice Edwards – se inspira en un embriagante y seductor coctel de intereses; una parte de "exuberancia irracional" propia de la filosofía del mercado, dos partes en la creencia de que el éxito en los negocios se puede trasladar para que tenga un impacto similar en el cambio social, y una o dos gotas de la excitación propia que acompaña toda nueva idea, junto a un grado extra de efervescencia que ofrece el oxígeno de la publicidad.⁽¹⁷⁾

A la luz de los hechos que configura la colección Daros Latinoamérica y su fuente crítica de recursos, es interesante contrastar esto con el discurso propiamente dicho de los artistas que hacen parte de esta colección, y de esta manera elaborar unas líneas teóricas que nos aproximen a la validez y consistencia de esos mismos discursos. A pesar de que sea interminable la discusión sobre el arte político y que nunca terminemos de ponernos de acuerdo sobre donde empieza el arte político y donde terminan sus alcances, es importante buscar determinar un espacio conceptual para movernos en esta dirección. ¿Se cumple la promesa conceptual que el arte político aspira a poner en marcha mediante el agenciamiento que espera provocar en el espectador?

Pero antes de involucrarme con las preguntas, busquemos entonces ese marco conceptual para definir unas líneas de trabajo que nos ubiquen cuando empleamos la etiqueta del arte político.

El espectro de lo político aparece como mecanismo para hacer confluir las luchas sociales inherentes a cualquier sociedad, mediante dispositivos que resuelven el conflicto empleando acuerdos sociales, desde las leyes que elaboran los legisladores y que afectan el paisaje del cuerpo social hasta las geografías globales que configuran lo público, lo que lo convierte en un elemento que puede aparecer en casi cualquier rincón que nos atrevamos a considerar cuando pensamos sobre lo político.

Podemos hablar de lo político como expresiones del deseo que algún marco social determina, sea el género, la posición de clase o la ideología que compartimos. Hablamos en este caso desde la biopolítica Foucaultiana hasta aquellos fenómenos multidisciplinares que intervienen en la producción de la micro política que el individuo elabora, desde instancias múltiples y diferenciadas, ya sea la religión, el marco social que nos constriñe a compartir unas reglas comunes o los hábitos que compartimos y respetamos dentro de una profesión determinada o un campo, parafraseando a Bourdieu.

Todos y cada uno de estos enunciados cae en la esfera de lo político y es posible de ser vistos de esta manera, sin embargo, terminan configurando un registro demasiado amplio, casi que indeterminado para entender lo político del arte político.

Por ello, debemos acercarnos a la definición con ciertos elementos que son constitutivos del arte mismo, es decir, ese marco de operaciones formales que componen la puesta en escena de ese mismo discurso y los agentes institucionales que ponen a hablar a ese mismo discurso, en un radio de operaciones que cuenta con actores y espectadores interesados en ese discurso, en sus reelaboraciones, en sus construcciones y en las dinámicas por las cuales ese discurso habla. Ya el Orden del discurso planteado por Michael Foucault ofrece un marco o una metodología para acercarnos al enfoque que quiero darle a esta probable definición de lo político en el arte, con la cual quiero moverme a lo largo de este y los siguientes informes relacionados con Daros y los cinco artistas mencionados (Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Doris Salcedo, Miguel Ángel Rojas y José Alejandro Restrepo).

15. BISHOP & GREEN, *supra* note 5, at 3 (emphasis added).

16. Who's afraid of philanthrocapitalism? Garry W. Jenkins. Pág. 11.

17. Michael Edwards, "Philanthrocapitalism" and its Limits, *INT'L J. NOT-FOR-PROFIT L.*, Apr. 2008, at 22, 23–24.

En las lecciones inaugurales dictadas en el Collège de France el 2 de diciembre de 1970, ya Michael Foucault pronuncia las bases de lo que más adelante servirá para que otros sociólogos e investigadores sociales terminen por elaborar alrededor del análisis crítico del discurso (ACD).

Dice Foucault:

He aquí la hipótesis que querría emitir, esta tarde, con el fin de establecer el lugar —o quizás el muy provisional teatro— del trabajo que estoy realizando: yo supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad. En una sociedad como la nuestra son bien conocidos los procedimientos de exclusión. El más evidente, y el más familiar también, es lo prohibido. Se sabe que no se tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin no puede hablar de cualquier cosa. Tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla: he ahí el juego de tres tipos de prohibiciones que se cruzan, se refuerzan o se compensan, formando una compleja malla que no cesa de modificarse. Resaltaré únicamente que, en nuestros días, las regiones en las que la malla está más apretada, en la que se multiplican los compartimentos negros, son las regiones de la sexualidad y las de la política: como si el discurso, lejos de ser ese elemento transparente o neutro en el que la sexualidad se desarma y la política se pacifica fuese más bien uno de esos lugares en que se ejercen, de manera privilegiada, algunos de sus más temibles poderes. El discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder. Y esto no tiene nada de extraño: ya que el discurso —el psicoanálisis nos lo ha mostrado— no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también lo que es el objeto del deseo; y ya que —esto la historia no cesa de enseñarnoslo— el discurso no es simplemente aquello que traduce las

luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.⁽¹⁸⁾

¿Cuáles son esos procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros del discurso, aplicado esto al campo del arte? Foucault habla entonces de una malla, de unos filtros que delimitan la circulación del discurso, que lo restringen y afirma que ese filtro es mucho más evidente en las regiones de la sexualidad y la política, es decir, del deseo y el poder. Y ese deseo no solo es una manifestación latente sino que es su propio sujeto. Y en el caso de lo político, es un poder del cual queremos adueñarnos.

Podemos decir que el artista político es un sujeto que desea el poder para apropiarse de él, empleando todo un marco institucional que pone a circular ese discurso, manipulando y usando el cerco institucional para que las instituciones pongan a hablar su discurso, sus intereses, su deseo de apropiación de un poder que siente equivocado, porque no representa esos intereses y valores en los cuales cree y que son el objeto de su deseo. El artista político quiere cambiar el mundo y aquí valdría la pena reelaborar esa condición de lo político en el arte, porque ese deseo puede involucrar diferentes situaciones que van más allá de los espacios de la política real. Podemos hablar de una política poética refugiada en los pequeños espacios de un objeto expuesto en una sala, para que este hable de la micropolítica privada del artista frente al universo afectivo.

Sin embargo, ahí específicamente hablamos de otra política del discurso, porque es una política de lo privado y la política del arte político de la que estoy hablando es la política de las incidencias públicas, de aquellas que me toman como miembro de una comunidad, como parte de un conjunto social, ya sea como sujeto sexual, social, económico o ideológico. En algunos casos estas categorías mantienen su autonomía y en otras se mezclan.

Por lo tanto, advierto del riesgo que significa compendiar el arte político bajo categorías generales, como aquella que dice que todo arte es político. Es importante en estos casos delimitar ese radio de acción bajo el cual opera esa categoría de lo político en el arte, para no perder de vista el contexto donde elabora sus

18. Foucault, Michel. El orden del discurso. Tusquets editores. Buneos Aires, 1992. Pág. 5-6.

especificidades. El arte político del que hablo entonces es un arte de lo público y no de lo privado, en donde lo privado es afectado por lo público y no al contrario.

Otras categorías importantes que hay que tener en cuenta son las formas que adquieren estos discursos y los espacios de circulación o la puesta en escena que utilizan. Por ejemplo, hablamos de un discurso que tiene un componente físico, objetual, cual es la obra procesada igualmente por un componente textual que expresa las ideas, elaboraciones y conceptos que el artista enuncia de manera textual, como elementos adicionales o que hacen parte de la obra misma. Son categorías o géneros de un mismo discurso, tanto objetuales como textuales que circulan por galerías, museos y espacios públicos como pueden ser la calle o arquitecturas de circulación adscritas al espacio público de entidades privadas.

Es importante tener en cuenta que las definiciones o aproximaciones – mejor – de lo político en el arte, las elaboro teniendo en cuenta la experiencia que tomo a partir del discurso político y los rituales de objetualización que desarrollan estos artistas específicos. Este discurso no se concentra en la obra exclusivamente, sino que toma en consideración libros, catálogos, entrevistas y ponencias que los mismos artistas elaboran como parte de un sistema que pone a circular este mismo discurso.

Un aspecto importante a considerar es que el arte que habla de lo político no necesariamente es arte político. Si creemos que la función de lo político es desafiar y cambiar al mundo, se debe tener en cuenta la posición que asume el artista para conseguir este objetivo mediante sus protocolos de representación, traducidos en objetos para la contemplación y el mercado. Este arte político es un arte de representación y no de acción. El análisis individual permitirá enfocar este aspecto con mayor precisión.

Otro asunto en este arte político es su relación con la poesía, como un elemento que entra a mediar en esa transferencia de información que se da entre artista y público. Igualmente los mass media y el trabajo de campo a nivel etnográfico juegan un papel importante en este ejercicio de transferencia simbólica entre artista – espectador, mediados por instituciones como el museo,

el espacio político de la calle y otros intermediarios como pueden ser los propios mass media.

El análisis crítico del discurso (ACD) no es una dirección específica de investigación, ni posee tampoco un marco operativo unitario. Teun Van Dijk señala que los tipos de ACD pueden ser teórica y analíticamente bastante diversos, sin embargo, cabe también encontrar para sus variantes marcos de conjunto, teóricos y conceptuales, estrechamente relacionados. La mayor parte de los tipos de ACD plantearán cuestiones sobre el modo en que se despliegan estructuras específicas de discurso en la reproducción del dominio social.⁽¹⁹⁾

Para continuar entonces, el primer asunto a resolver es saber encontrar una metodología que sirva de patrón para mirar los diferentes planteamientos de los cinco artistas y las relaciones que se pueden establecer con el discurso de Stephan Schmidheiny en términos de poder, ideología y discurso. En este caso me inclino por emplear elementos que tomo prestados a partir de la definición que hace Teun A. van Dijk sobre lo que para él es el análisis crítico del discurso.

Dado ese carácter político que tiene el discurso de estos artistas, me parece oportuno utilizar el marco teórico que ofrece este autor. Sin embargo quiero introducir una perspectiva no lingüística a partir del marco general que guía a la crítica del discurso, dándole preferiblemente un énfasis sociológico al conjunto de elementos que integran esta discusión. Aclaro igualmente que sobre este tema no hay unanimidad sobre qué se entiende por análisis crítico del discurso desde una perspectiva más sociológica que lingüística, ni sobre cómo debe abordarse; lo que no me libera de establecer una perspectiva propia para la presente investigación.

Teun A. van Dijk define al análisis crítico del discurso de la siguiente manera:

Es un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto

19. Van Dijk, Teun. *Anthropos* (Barcelona), 186, septiembre-octubre 1999, pp. 23-36

social y político. El análisis crítico del discurso, con tan peculiar investigación, toma explícitamente partido, y espera contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social.⁽²⁰⁾

Dadas las circunstancias conceptuales que acompañan el discurso del arte político, me parece pertinente la aproximación que hace Teun A. van Dijk para analizar este paradigma formal del arte político como tendencia dentro de la historia reciente de la producción sensible contemporánea.

De acuerdo a la teoría del discurso todo tipo de información es tomada como texto⁽²¹⁾ evitando de esta forma que los diferentes elementos sean vistos de manera aislada, ya que a pesar de su aparente origen multidisciplinario esta metodología permite que adquieran significado al momento de hacer conexión con otros textos y esta estructura de significados que construyen generan efectos sociales⁽²²⁾ o permite una perspectiva sociológica de una serie de elementos que inicialmente resultaban desconectados.

Ahora bien, elementos tales como las obras de arte de estos artistas, sus declaraciones, los museos donde exhiben sus obras o el tipo de colecciones donde ingresan y los intereses que mueven a estas colecciones pueden ser vistos como textos, inicialmente desde la perspectiva del análisis crítico del discurso según Teun A. van Dijk, pero incluso, se pueden ver como entidades sociales más que lingüistas, es decir ya no como textos sino como variables sociales con motivaciones comunes o concomitancias generales, distribuidas en una constelación social que responde a un patrón de intereses definido y central, por medio de los cuales los individuos o las instituciones dotan de sentido a la realidad.⁽²³⁾

De esta manera hablo de un sistema que produce una amalgama de prácticas respaldado por estrategias particulares en un amplio espectro social, económico y político que transforma y altera el significado cultural de la percepción que se puede tener del arte a la luz de

unos procedimientos disfrazados de filantropocapitalismo, responsabilidad social corporativa, ecoeficiencia, coleccionismo y mecenazgo, en el caso de quien adquiere las obras para que hagan parte de un museo privado.

Hipotéticamente se podría ver al museo como parte de un engranaje que contrata mano de obra sensible (empleados culturales) para crear ciertos tipos de agenciamiento cultural desde las instituciones tradicionalmente asociadas a la colección de obras de arte. En este caso el papel del museo no es un papel autónomo sino que hace parte de una estrategia superior. Se plantea entonces la manera de encontrar herramientas de las ciencias sociales para entender fenómenos multidisciplinares y subjetivos, donde la naturaleza social del lenguaje visual que utilizan los artistas y los discursos que emplean para respaldarlos se convierten en productores de conocimiento en las sociedad contemporánea, cuando son vistos como unos elementos dentro de una serie de sucesos que están unidos a una larga cadena productiva.

Desde los años de 1970, el afán por relacionar el lenguaje con los hechos sociales llevó a la proliferación de diversas ramas del conocimiento como la sociolingüística, la sociología del lenguaje, la etnografía de la comunicación, la antropología lingüística o la pragmática, que desde perspectivas diferentes relacionaron el lenguaje con diversos contextos.⁽²⁴⁾

Entonces el gran desafío está en emplear elementos del análisis crítico del discurso para observar dos fenómenos centrales: por un lado el discurso político de los artistas políticos y su apropiación por parte del coleccionismo representado por el museo Daros, visto éste último a la luz de una estrategia crítica como son el juicio de Turín y las tácticas implementadas por esta organización para reemprender un nuevo camino de negocios en las sociedades latinoamericanas, que le pueden ofrecer un paraguas para salvaguardar su fortuna, lejos de la justicia europea, y la manera en que el propio discurso de los artistas adquiere unos nuevos significados

20. Van Dijk, Teun. *Anthropos* (Barcelona), 186, septiembre-octubre 1999, pág. 23.

21. Phillips, N. and Hardy, C. 2002. *Discourse Analysis: Investigating Processes of Social Construction*. Thousand Oaks, CA: Sage.

22. Fairclough, N. 1995. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London: Longman. Fairclough, N. 2003.

Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research. London: Routledge.

23. *Análisis sociológico del discurso: métodos y lógicas*. Jorge Ruiz Ruiz

24. *Pensar la relación análisis crítico del discurso y educación. El caso de la representación de indígenas y afrodescendientes en los manuales escolares de ciencias sociales en Colombia*. Sandra Soler Castillo.

cuando son analizados a la luz de estos acontecimientos, siempre teniendo en cuenta de que es imposible desligar unos de los otros.

El aspecto del contexto es importante acá y supera una vieja dicotomía entre la autonomía del arte respecto de los otros agentes que participan del campo, como son los coleccionistas y las instrumentalizaciones que ellos hacen de las colecciones que adquieren. El artista – sobra decirlo- no es autónomo ni su obra tampoco y en esta caso, cuando entra a hacer parte de la colección Daros, vale la pena analizar sus implicaciones en el alineamiento con la ideología que defiende Ernest Stephan Schmidheiny, asociada a teorías del capitalismo tardío como el “triple botón line” (people, profit, planet).

En apariencia el artista político maneja y plantea un discurso diferente al de sus coleccionistas, sin embargo estas aparentes contradicciones terminan cohabitando pacíficamente bajo un paraguas neutral llamado museo. La fuerza creativa del artista es comprada por el coleccionista, quien a su vez pone en práctica un discurso ambientalista que es falso, en la medida que las evidencias muestran lo contrario. En ese momento, el discurso del artista se integra a un discurso que maneja o manipula el coleccionista, siendo el artista cooptado e integrado en una retórica mayor. ¿Por qué tan fácilmente se integran estos intereses? Las dos aparecen como estrategias guiadas por intereses económicos ¿Existe sostenibilidad real o política del discurso estético con el fin de ampliar el marco de la justicia y la igualdad social? Esa es una pregunta que se buscará responder a lo largo de esta investigación.

Un aspecto importante que hay que plantear es que hablamos de artistas visuales, cuyos lenguajes se abordan como textos de acuerdo a la definición que ofrece Van Dijk. Entonces queda planteada la manera de abordar estos lenguajes visuales desde la perspectiva del discurso textual, convirtiendo sus expresiones en textos o cuando se trata de visualidades sensibles que apelan al afecto, las cuales igualmente exigen ser traducidas a un tipo de lenguaje que permita descifrar sus intereses. En este caso incorporaré el análisis del discurso visual y las teorías del afecto, esta última recientemente introducida como metodología para el arte visual.

Ahora bien ¿Cómo se pueden integrar estas diferentes perspectivas de análisis, cuando se contrastan

con el mercado internacional del arte? Este es otro componente importante de esta investigación a partir de consideraciones económicas, como el aporte hecho por Goetzmann, Renneboog y Spaenjers quienes establecieron mediante su metodología, una relación evidente entre desigualdad social y elevados precios del arte. Ya en su texto Andrea Fraser lo ha señalado; pero teniendo en cuenta las actuales coyunturas económicas de la región y el reposicionamiento de ciertas economías emergentes en el escenario internacional de los grandes movimientos de capital, Colombia, a pesar de su tropiezos, empieza a ser vista como una pequeña joya con secretos bien guardados, en cuanto arte contemporáneo se trata. Es una realidad o es un mero sofisma de especulación, producto del buen clima inversionista del que goza en ciertas áreas de interés estratégico y que se traduce simplemente en la disparada de precios del arte, como reflejo inercial del aumento de las ganancias de aquellos que se ubican como los más ricos entre los más ricos.

No creo que los artistas políticos mencionados hayan imaginado nunca que se encontrarían de narices con este tipo de paradojas, ni pretendo convertirme en juez de sus motivaciones. Sólo me interesa elaborar una matriz metodológica que permita observar estos fenómenos a la luz de una serie de circunstancias concomitantes que indudablemente afectan el discurso de estos mismos artistas. Ignorar estas circunstancias, cuando se ha descubierto una lógica incompatible con el concepto que se defiende es irresponsable.

Hubo un tiempo en que veía las obras de arte como islas que susurraban baladas atrevidas, mordaces y maliciosas para escapar de la purga asfixiante en que se convierte la realidad. Como en el pasillo de un túnel agujereado en lo más hondo de un submarino, me parecían que podían ofrecer algo de aire fresco para esquivar la inoportuna normatividad de las cosas inventadas por los hombres. Estos otros hombres – los artistas – se me parecían pequeños grandes héroes mostrándome el cascarón donde anida la imaginación, porque sencillamente afuera, el mundo real, se me presentaba demasiado agresivo.

He visto a hombres y mujeres, artistas de mi generación, quedar aplastados en la mitad del pavimento, bajo un sol infernal, heridos de muerte y con sus ojos tiesos, sin poder pestañear demasiado, preguntándose en silencio por qué en algún momento de sus vidas decidieron confiar en un oficio tan engañoso como el arte,

y no precisamente porque sea una mentira que previa y tácitamente aceptamos como ficción, sino que cuando se miran otros discursos, convertidos en nodrizas de los cantos de alabanza de un discurso sibilino, sencillamente es imposible dejar de sentir que en alguna parte se esconde el aullido de un perro herido que no deja dormir.

Y resulta sorprendente que este oficio envuelto en las promesas de la libertad, del cual se cree por momentos que es imposible desprendernos, esté marcado por una historia misteriosa ante la cual somos incapaces de huir, después de descubrir el castillo de naipes que le rodea, tan fanfarrón y mentiroso como los ladrones de barrio haciendo pinitos para convertirse en gangsters.

Y aun así, las obras de arte siguen siendo divertidas de ver y lo que dicen los artistas de ellas, tan sinceros y comprometidos, siguen siendo historias atractivas para estimular la buena conciencia que la cultura nos ofrece y nos pide. Como un enamorado parado sobre su barco de deseos, completamente engañado, sin esperanza alguna de cruzar a la otra orilla, seguimos aferrados a sus viejas nuevas promesas escritas en un molde de hierro, repitiendo por los siglos su vieja cantinela de promesas rotas.

Probablemente hemos sido demasiado generosos con la poesía del arte, porque necesitamos ilusionarnos. Es toda una industria que ahora recién ha entrado en las contabilidades financieras, como buenos activos del entretenimiento que necesita el auto engaño.

En el año 2012 el mercado internacional del arte registró ventas por 64 billones de dólares⁽²⁵⁾, superando a los mercados de renta variable. El periodo que comprendió de julio 2010 a julio 2011 resultó en una verdadera demanda bulímica de más de 41.000 obras de arte contemporáneo, cuatro veces más a la demanda que se presentó a comienzos de siglo. En un contexto de rápida contracción de los mercados financieros de todo el mundo, el mercado del arte se contrajo apenas un -4% respecto del periodo anterior, lo que hace que el pronóstico hacia el futuro sea bastante positivo. De esta manera, el arte contemporáneo

se presenta como la mejor ficha para los operadores de subastas.⁽²⁶⁾

Mientras las viejas economías sufren, se acelera el crecimiento en los países BRICS. Los cinco estados a los que hace alusión este acrónimo, Brasil, Rusia, India, China y Sudáfrica, han registrado un crecimiento mucho mayor que los países desarrollados, y el formidable asalto Chino al mercado del arte ha modificado profundamente la estructura geográfica de este último según Thierry Ehrmann, presidente director general y fundador de Artprice, sitio web con información importante sobre el mercado del arte.⁽²⁷⁾ Al momento de escribir esta nota algunos indicadores y boletines de prensa hablaban de un regreso de EE.UU. a los primeros lugares del ranking de ventas de arte contemporáneo.⁽²⁸⁾ He aquí señoras y señores el largo recetario de piezas que componen este complejo coctel de intereses y cándidas promesas.

De la mano del análisis crítico del discurso, de las operaciones recientes del mercado del arte, de los discursos optimistas que esconden algo más que eso, dibujados por VIVA Trust, y de los igualmente poderosos discursos de los artistas mencionados, la próxima nota estará dedicada al maestro Luis Camnitzer exclusivamente.

Me resulta más cómodo abordar a cada uno de ellos de manera individual, nota tras nota, mediante las herramientas mencionadas, antes que mapearlos en una sola muestra. No siempre los reactivos, por ejemplo, la consistencia del discurso en relación al mercado, ofrecen la misma efectividad.

En un mundo acelerado, global y crítico bien vale la pena poner en juego nuestras mayores formas simbólicas para enfrentar las adversidades, como mecanismos que pueden estar siendo manipulados por otro tipo de intereses, frente a los cuales un buen sector del arte prefiere asumir un papel pasivo, casi que complaciente.

Mientras las temperaturas del océano y del aire a nivel global crecen, y esos mismos océanos se acidifican y las capas de hielo se derriten, los desastres naturales son

25. <http://www.artlyst.com/articles/art-sales-reach-40-billion-in-2012-outperforming-equities-market>

26. CONTEMPORARY ART MARKET 2011/2012 LE RAPPORT ANNUEL ARTPRICE LE MARCHÉ DE L'ART CONTEMPORAIN

27. Art market trends 2011. Tendencias del mercado 2011.

28. <http://www.theartnewspaper.com/articles/US-retakes-top-market-position-from-China/29104>

cada vez más frecuentes y más intensos. El calentamiento global es inequívoco y la capacidad de la tierra para absorber la combustión de residuos fósiles decrece cada vez más.⁽²⁹⁾

Valores sagrados e inamovibles para la sociedad contemporánea como son las relaciones sociales construidas por el capitalismo, insertas en la médula de la vida cotidiana, son activos en decadencia que empiezan a ser cuestionados ante el nivel del desastre con el cual cohabitamos en complicidad.

Las grandes pasiones que despierta el arte como depositario de las esperanzas de los hombres por construir un mundo mejor, se han convertido en simples juguetes de especulación simbólica y económica en manos de los ultra HNWI (high net worth individuals).

Las voces estridentes disfrazadas de resistencia cultural con que acostumbra el arte político a presentarse, deben superar los simples chillidos del coleccionismo

trashumante, que va de feria en feria recogiendo las promesas traicionadas de una sociedad de hombres – los hombres y mujeres del arte – que parecen muy cómodos vendiendo sus juramentos de reivindicación al mejor postor de cada temporada.

Parfraseando ese bello soneto de Borges que dice: ¿En qué reino, en qué siglo, bajo qué silenciosa conjunción de los astros, en qué secreto día que el mármol no ha salvado, surgió la valerosa y singular idea de inventar la alegría? Podría decir: ¿En qué reino, en qué siglo, bajo qué silenciosa conjunción de los astros, en qué secreto día que el mármol no ha salvado, surgió la valerosa y singular idea de hacernos creer que el arte mejora nuestras vidas o nos hace mejores seres humanos?

Probablemente ante tanta desconfianza, otros mundos sean posibles. Algunos artistas políticos renuncian a señalarlos.

Bogotá, Mayo 8 de 2013

29. Capitalism and Climate Change: Can the Invisible Hand Adjust the Natural Thermostat? Servaas Storm. Published on behalf of the Institute of Social Studies. The Hague.

Otari Oliva

Dispositivo 6to. SACC (*reductio ad absurdum*)

En el mundo contemporáneo, encaminado hacia una era virtual y una sociedad dominada por la tecnología y la comunicación a través de redes, resulta completamente inusual las características del contexto cubano como zona libre de internet y de todo tipo de avance tecnológico.

Bibiana Carbonell y Tania Hernández. *Experimentación y límites en el 6to. Salón de Arte Cubano Contemporáneo*

Reductio ad absurdum: Transformación de un enunciado en otro equivalente más simple o más preciso o tal que logre revelar la verdad o falsedad del enunciado originario.

Nicolás Abbagnano. *Diccionario de filosofía*

La Habana, septiembre 2014.

El 6to. Salón de Arte Cubano Contemporáneo (SACC), evento mayor del Centro de Desarrollo para las Artes Visuales (CDAV) ha sido promovido a lo largo de todo el presente año como *radicalmente diferente* a sus pasadas ediciones. Aún cuando faltan por inaugurarse los mayores acontecimientos expositivos que habrán de concretarlo –*xl'2, Las otras narraciones, Arte Cubano Contemporáneo en Colección y Perfiles-*, se puede aseverar que, debido fundamentalmente a todo el trabajo mediático que lo ha acompañado, la sexta edición del SACC se ha refugiado en una variable diferencial que lo hace notable.

El 6to. SACC, se puede decir, es antes que nada un estado de ánimo o *mood* y, en ese sentido, es un logro. La socialización de este *mood*, una herramienta común a toda

estrategia publicitaria –originada en el momento en que, antes que productos, se comenzaron a vender estilos de vida-, ha de suponerse afecta fundamentalmente a artistas jóvenes que ven en la promoción de las instituciones nacionales una oportunidad de visibilización. Sobre todo cuando la *radical diferencia* que propone el discurso promocional del 6to. SACC se debe a un gesto cercano a nociones democratizantes traducidas en una ampliación sin precedentes de los marcos espacio-temporales en los que históricamente se venía produciendo el evento. En ese sentido, podemos decir, el 6to. SACC emula con su hermano mayor, La Bienal de La Habana, y, podemos presumir, evidencia una tendencia “reformista”, que forma también parte de otro *mood*: el de las cúpulas de poder en Cuba.

*Este texto constituye un limitado esfuerzo por enfocar críticamente la deriva del 6to. Salón Cubano de Arte Contemporáneo. Fue concebido para ser publicado antes del ciclo inaugural de exposiciones colectivas que constituyen la segunda parte del Salón. Desafortunadamente este objetivo “estratégico” no se logró. Decidimos sociali-

zarlo ahora, no obstante se encuentra temporalmente desfasado y también “fuera” de su plataforma de destino original, porque hemos podido constatar que no ha existido un intento polémico desde ninguna sección cultural mediática y porque algunas de nuestras apreciaciones nos siguen pareciendo válidas.

Por estos días la televisión nacional ha estado informando a la ciudadanía de los planes de la USAID por penetrar sectores jóvenes de la población mediante la promoción de una ideología estratégicamente estructurada mediante los tópicos de liderazgo, activismo social, cambio y democracia. Obviamente no puede juzgarse, sin una investigación adecuada, la incidencia de estas informaciones en la forma en la que los diversos estratos ciudadanos elaboran su pensamiento político e ideológico. Sin embargo, el actual sistema político se autoproclama como esencialmente democrático y, no quedan dudas de que, en los últimos años, mucho se ha hecho por evidenciar este postulado desde los medios de comunicación.

Podemos decir entonces que, una vez más, se discute mediática y nacionalmente la legitimidad de los contenidos democráticos de prácticas diferentes.

Si nos hemos permitido el lujo de esta digresión es porque ella apunta a un asunto que consideramos relacionado con el 6to. SACC. Nos referimos a lo que pudiéramos llamar un conflicto informativo y sus correspondientes escaramuzas, -desde la ideología- en el lenguaje y el resto de las plataformas de intercambio simbólico que se lleva a cabo mediante lo que Foucault denominó dispositivos:

Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, estos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos.

Internet, llamada también Red de Redes (América -sustantivo propio- era también denominada mediante frases compuestas como Nuevo Mundo que reflejaban en el nombramiento la ideología del proceso que regía la época) constituye la plataforma contemporánea por excelencia del intercambio simbólico, todo lo que resulta mediado por algún tipo de texto (información, arte, ciencia, el ser humano, etc.) resulta poderosamente atraído por ella, pues ha devenido su órgano constituyente y, como se ha dicho, el nuevo espacio conquistado (en disputa colonial)

por la civilización occidental extendida. Alcanza la Red, desde una función inobjetable de mediación, una función ontológicamente constituyente. Definir la Red como un dispositivo obvia todos estos enunciados anteriores en tanto no puede entenderse como un mero mecanismo regulador. Sin embargo, los dispositivos que se enfocan en el contexto nacional sí hacen un uso de la Red, en tanto participantes y disputantes de un enfoque legítimo sobre ella.

El primer exergo de este artículo donde se realiza esta extraña afirmación de Cuba como "territorio libre de Internet y todo tipo de avance tecnológico" responde en realidad a un segundo momento de socialización del 6to. SACC. En un primer y anterior texto "Proyecto General VI Salón de Arte Contemporáneo Cubano", circulado vía e-mail se citan, entrando en contradicción con los enunciados de la segunda entrega, estadísticas de diversos tipos de acceso y uso de la Red, y que pretenden reflejar un incremento del acceso -no obstante este es, como todos conocen, un proceso que evoluciona muy lentamente, anclado como está en una administración formal determinada por la ideología y los recursos financieros y una administración informal (mercado negro), determinada por los recursos financieros y las relaciones personales.

La segunda convocatoria se diferencia en otro punto muy importante de la primera: rehúye el discurso argumentativo por uno llanamente aseverativo -el postulado de "libertad" que figura en este exergo, que no resulta explicado de forma alguna, es inquietante-. Ya se vio que donde se dijo col ahora se dice lechuga, pero es importante ir un poco más allá y preguntarse el porqué, ante la invitación constante a usar las plataformas de redes sociales que hacen todos los programas de la televisión nacional -una falacia en sí misma que alguien llegó a caracterizar como insulto a la ciudadanía-, una institución cultural como el Centro de Desarrollo para las Artes Visuales, participa públicamente de un criterio tan notoriamente diferente (que además necesitaría un par de líneas explicativas para evitar confundir a Cuba con los áridos territorios marcianos). Nuestras especulaciones se inclinan hacia el hecho de que, atravesado por conflictos que lo trascienden y reducido a fungir como dispositivo, el discurso del 6to. SACC no puede articular la coherencia propia de un sujeto que dispone de autonomía y que privilegia el desarrollo de sus puntos de vista en función,

en la mejor de las ocasiones, de someterlos a debate con terceros. Ser un dispositivo ideológico "en última instancia" siempre provoca este efecto pendular, esta oscilación de las premisas del discurso.

Hemos intentado llegar a algunas cuestiones o, mejor dicho, sugerirlas. De la misma forma en que no creemos que ninguno de estos análisis esté acabado tampoco creemos tan siquiera que hayan sido planteados de forma correcta –sin embargo vale recordar a Leszek Kolakowski en "Reconsiderando la muerte de la utopía": *(...) al haber enterrado toda esperanza de dar con el fundamento definitivo del conocimiento ¿estamos condenados a renunciar al concepto de verdad en su acepción usual(..)?*-. Del 6to. SACC queda mucho por decir –por ejemplo que se encuentra muy cerca de las ideas generadas para *Big Bang Data*, una exposición de este año del Centro Contemporáneo de Cultura de Barcelona y, mucho más importante, que se comporta como un proceso de adulteración histórica, siguiéndole los pasos al último congreso de la UNEAC y toda la práctica actual

de "alternatividad" institucional-, habría de hecho que haber dicho mucho ya y continuar haciéndolo hasta el fin del evento, acompañándolo críticamente, pero esto, lamentablemente, no ha sucedido en ninguna medida. El laxo estado de la crítica de arte en Cuba se conoce bien, la autocomplacencia institucional no es para nadie un misterio a develar y la vena apologetica ha sido cultivada con esmero durante más de medio siglo, no sorprende ya –aunque esto sea digno de pena- al alto índice reproductivo de la farsa y la suspensión de una voluntad reflexiva. Como ejemplo de ello, para concluir, este fragmento de las bases de xl'2:

Centrada en la inquietud de los artistas en relación con el significado de la comunicación en la vida cotidiana y dibujando una arquitectura alternativa del flujo de información en la Cuba actual.

El Estado ha aprendido a segregar su misma "alteridad", a construirla, esta es toda una nueva fase. El juego continúa.

Otari Oliva

~~Pinten como les dé la gana~~

La sangre joven no puede obedecer por preceptos de la vejez. No podemos suprimir la causa por la que hemos nacido.

Ward Allen

La Habana, noviembre 2014.

El texto que vamos a intentar no es más que un muestrario de preguntas y dudas, donde el conocimiento, como estimara Lacan, falla, mientras su "cuerpo" se llena de lapsus y titubeos. No obstante, Lacan apreciaba en esta actualización del fallo la posibilidad de continuar, la condición misma de la historia y, tal cosa -la huella de la falsedad del habla- no era para él otra cosa que la verdad siempre en fuga, o el arte de la fuga como verdad.

Es por eso que, declarando previamente que no es la intención de las siguientes el "juzgar" a ningún actor de los que puedan hallarse relacionados con la auscultación de marras, cabe aseverar que no nos sentimos en posesión, actualmente al menos, de un saber privilegiado del cual podamos extraer una axiología a la que confiemos nuestro entusiasmo por la verdad. No estamos acudiendo a una posición relativista sino más bien a una declaración ética ya que no consideramos que nuestras convicciones sean lo suficientemente sólidas, o estén aún lo suficientemente justificadas, como para aventurar siquiera pertenencia al relativismo. Debe saberse que, si tuviéramos constancia de hallarnos en posesión de un saber o principio

epistemológico no dudaríamos, por los mismo motivos éticos, en apostar todo nuestro dinero en la mesa de juego. Lo anterior es nuestra posición en cuanto al entendimiento "corriente" de un posicionamiento teórico frente a los hechos -donde idea y praxis se encuentran separados como el huevo y la gallina-, sin embargo, y ahora resulta fundamental esta aclaración, sí compartimos el criterio marxista de la verdad como proceso de praxis, o sea, de verdades-praxis agonizantes, *hic et nunc*, conformando realidades bajo la determinación de una intención histórica específica, en otras palabras, de que la verdad es la sumisión, o la resistencia, o la revolución, o el apocalipsis -y a partir de ahí el resto-, según se escoja una relación determinada con el mundo.

La doctora Magaly Espinosa, quien dirige uno de los esfuerzos -*Conversando sobre Arte Contemporáneo*- más necesarios con miras a la socialización y la sociabilización del proceso reflexivo que debe acompañar a la cultura, en este caso, a lo que participa de ella desde las artes visuales, convocó para el último de sus encuentros⁽²⁾ -*La pintura en el presente*- a un grupo de artistas y críticos (Gerardo Mosquera, J. Ángel Toirac, Yornel Martínez,

1. *Pinten como les dé la gana*, expresión del pintor Arturo Montoto en su intervención durante el debate *La pintura en el presente*.

2. Este texto comenzó a escribirse en julio de 2014 cuando el encuentro referido había recién tenido lugar.

Alejandro Campins y Niels Reyes) alrededor del tema de la pintura cubana contemporánea, o al menos de la pintura cubana contemporánea con la que ellos pueden establecer alguna relación. El encuentro fue publicitado mediante el envío de un texto que recogía una serie de tópicos a manera de interrogantes –este texto puede ser fácilmente conseguido por cualquier interesado- cuya intención consistía en situar a la práctica pictórica en un posible debate sobre sus valores artísticos actuales.

En nuestra opinión personal, el texto resultaba motivacional en atención a cuatro cuestiones que inscribía: autonomía, seducción, postmodernismo y la categorías estéticas propias de una cultura de lo moderno como la belleza, lo sublime y la armonía⁽³⁾. De hecho, resultó que, este texto, según lo expresara en la ocasión la doctora Espinosa, era una suerte de resumen de un material más amplio con el cual había trabajado el crítico y curador G. Mosquera en ocasión reciente.

Otro texto fue distribuido durante el encuentro, en este caso, un pequeño folleto titulado *La pintura como lenguaje - abstracción/figuración*, una edición realizada por el *Estudio Alejandro Campins* en el año 2011. Según el mismo folleto indica “no es más que la transcripción de los intercambios realizados a lo largo de más de tres años de reuniones y debates” y más adelante “Estos folletos no son otra cosa que la libertad de un ángulo menos convencional, la forma en que el arte, específicamente la pintura, es entendida por sus propios artífices”.

Lógicamente, en un paisaje reflexivo como el que en nuestro contexto asume relacionarse con el arte, y al cual se le ha reconocido sistemáticamente durante, se puede decir los últimos veinte años, adolecer de una suerte de anemia crítica, el intento de abrir hacia la dimensión teórica un debate público sobre arte –tal como la instrumentalización textual prometía- había de producir su necesaria expectativa –naturalmente, cualquier sujeto familiarizado con el arte cubano pudiera desglosar otros factores, pero aquí hemos de restringirnos a un aspecto del evento-.

Un sujeto al tanto de la circulación de ideas en el ámbito de lo contemporáneo, específicamente en lo relativo a problemáticas culturales, estéticas y artísticas, observaría que la única posibilidad factible de relacionarse con las cuestiones planteadas, habría de tener un carácter arqueológico. Y empleamos la noción de “arqueología” porque, como bien se sabe, todo el debate alrededor de estos temas fue cosa del pasado. De hecho, ni cuestiones como la “autonomía de los lenguajes artísticos” o el “postmodernismo” reflejan remotamente la condición de actualidad que cualquier ejercicio de pensamiento frente a problemáticas artísticas debe asumir. Procederemos a explicarnos.

Más antes deseamos aclarar que en realidad, durante el encuentro, no tuvo lugar en lo más mínimo una discusión relacionada en la dirección propuesta por los textos, en su lugar, la tónica dominante fue la de dirimir la “pertinencia” de la pintura –como arte, o mejor, la “pertinencia” de los pintores invitados a formar parte del panel, a excepción de J.A. Toirac, quien declaró no identificarse con el devenir del debate. Una vez establecido este punto, que merecería un honesto análisis aparte y al cual no regresaremos en este texto pero que sienta una pauta necesaria para lo subsiguiente, retomaremos nuestras elucubraciones.

1.

Llevemos la arqueología a la arqueología. Motivados por un mayor esclarecimiento de las cuestiones referidas, procedimos a indagar sobre la datación en Cuba de una posible discusión sobre la idea de autonomía en el pasado reciente. Y decimos reciente porque no hay que descontar que una problemática planteada por el pensamiento occidental en el siglo XVIII a través de Kant y el romanticismo, habríase discutido posiblemente en distintos momentos de nuestra historia. Además esta sería una de las cuestiones a la que Adorno dedicaría extensos análisis, y que pueden situarse en la posguerra y que, además, un crítico tan inolvidable como Clemente Greenberg, emplearía un concepto afín para construir el sentido del llamado expresionismo abstracto –tema que

3. La discusión sobre estas categorías fue retomada por los modernos, puede ser que hubo todo un proceso de problematización de estas categorías, que se retomaron, fue foco de atención a resolverlas o

no, pero estas categorías no son solo propias del moderno, antes fueron propias del platonismo. Esto muestra el carácter re-elaborativo del moderno, tómese como otro ejemplo el tema de la democracia.

hoy se debate entre la falacia del concepto y el fantasma de la CIA- "corriente" que tanto influyera en el arte cubano de mediados del pasado siglo.

Asumimos como punto de partida la década de los 80's, porque consideramos que, de acuerdo con las crisis teórica y empírica que afectó la categoría de autonomía, relacionada esta con el doble proceso de hipermercantilización del arte y la pérdida de soberanía de las instituciones culturales estatales en el mundo capitalista avanzado o tardío –como se prefiera- todo ordenado bajo políticas neoliberales, como bien se sabe, dedujimos que algún efecto de esta problemática podía localizarse en el contexto cubano del momento señalado. Consultamos algunos textos y algunos actores de la época y obtuvimos resultados contradictorios pero los argumentos más sólidos parecen indicar que las cuestiones sometidas a debate, en el contexto y la época acotados, se circunscribían a los procesos de producción, circulación y tematización. Esto último, naturalmente, esconde más de lo que muestra, sobre todo teniendo en cuenta que, en la década siguiente, comenzarían ensayos rupturistas desde la base de la gestión sociabilizante corriéndose el marco hasta procesos bastante desligados del control institucional estatal endémico. Y este rupturismo tendría su mejor antecedente en un proyecto como *Paideia*⁽⁴⁾, que visionó semejante tendencia al erigirse sobre la base del diagnóstico de que la idea de funcionar bajo la autonomía relativa que otorga la heteronomía estatal estaba en crisis y resultaba insostenible para procesos culturales emancipadores.

Hoy podemos conocer muy bien cómo se manifestó el campo de tensiones de la esfera artística cubana en la década del 90 en la "reacción" y la desmantelación del legado del sujeto cultural ochentiano. Triunfó una tendencia integralista, hegemónica y exclusivista

que tuvo sus polos entre el Instituto Superior de Arte –apoyado en la red de nivel medio de enseñanza artística, recientemente desmontada en un porcentaje considerable- y la Bienal de La Habana, y la renta instrumental del arsenal teórico y práctico -adquirido orgánicamente en la década pasada- en función de una hiper-institucionalización del arte abocada en una dinámica de sobrelegitimación (aspecto este contenido en el nuevo modelo de alianza institución-artista del decenio anterior). El discurso analítico-crítico dejó de funcionar como una mediación social para pasar a concentrarse en la elaboración de narrativas y la construcción de sentidos enfocados, en última instancia, en acompañar el proceso artístico autóctono en esa nueva fase que dio en llamarse *grosso modo* "internacionalización del arte cubano" –lo cual, por cierto, era una tendencia latente en el seno mismo de la gestión cultural estatal en el decenio anterior, que acabó encontrando la oportunidad de la forma-.

La década de los 90 inicia con el vacío, que produjo tanto la migración de artistas como la crisis de las bases de la alianza artista-institución del modo específico que se dio en la década anterior, y frente al cual cada sujeto lidió a su modo. También inicia con *Espacio Aglutinador*, *Memorias de la Posguerra* y *Lo Que Venga*, y cierra, no debe pasarse por alto, con *Diáspora(s)*, todos proyectos elaborados desde y por la autonomía⁽⁵⁾ –en mayor o menor medida-. La complejidad de esta época, atravesada por un proceso migratorio sostenido, no se encuentra ni remotamente esbozada sistemáticamente en ningún texto producido en este contexto del cual tengamos noticia, por tanto, resulta extremadamente aventurado proyectar cualquier criterio conclusivo en relación a una discusión que aún no ha tenido lugar. Es precisamente hacia finales de este decenio, específicamente en el año 1998, que se inscriben dos textos que abordarán la problemática de la autonomía, *Sobre el fin de la autonomía del arte*, de Emilio

4. En ocasión del conocido proyecto *Castillo de la Fuerza* los artistas Félix Suazo, Alexis Somoza y Alejandro Aguilera produjeron varios textos (*La fuerza tiene su castillo...*, *La fuerza tiene su castillo (Segunda y última parte)* y *Proyecto Castillo de la Fuerza*) donde se abordan varias cuestiones que, en su entendimiento como artistas, van definiendo las problemáticas del arte emergente de los 80's. Uno de los tópicos más interesantes es el relacionado con la distribución o socialización del arte, frente al cual los artistas mencionados se deciden por una suerte de alianza con las instituciones del Estado. La crisis de este modelo, sometido a prueba durante todo el decenio de 1980, fue reconocido paulatinamente y de distintas maneras, desde la noción de "artista independiente" y hasta la reflexión de autonomía que supuso *Paideia*.

5. La noción de autonomía no forma parte, ni siquiera como contraparte de posibilidades negativas, del análisis general del momento ochentiano. Pongamos por ejemplo que dos textos que intentan proyectarse desde el resumen epocal, *Parole, parole, parole* (Elvia Rosa Castro en "Déjame que te cuente", Artecubano Ediciones, 2002) y *La década prodigiosa...* (Rufo Caballero, *Ibidem.*), discuten el tema de la "libertad" o el mecanismo de "autopromoción", cuando más.

Ichikawa publicado por *La Gaceta de Cuba* y, dialogando con el anterior, *La experiencia del arte en la época del fin de su autonomía*, de Carlos Simón, en la revista digital sobre filosofía *A parte rei*.

Ambos textos pueden inscribirse dentro de la tradición escritural académica, ambos autores eran miembros activos de esa esfera, y ambos actualizaron, para este contexto, una discusión que llevaba largo rato produciéndose en el campo teórico internacional –En 1991, por ejemplo, Richard Menke había publicado el texto conocido en español por la edición de *Visor* en 1997 *Soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*-. Los autores escribieron desde un entendimiento del fin del peso de la idea de autonomía como contenido de las prácticas artísticas. Un año antes, Benjamín Buchloh, uno de los miembros de la revista *October*, empezaría a usar el término de *obsolescencia* para definir el estado de la intención que había guiado ese cuerpo de resistencia teórica que fue la mítica revista. Ponemos este suceso en paridad debido a que *October* ha sido reconocida como un espacio históricamente empeñado en la autonomía de su proceso y representaba una articulación paradigmática, no de la autonomía del arte, sino de la fuente nutricia del pensamiento teórico socio-cultural que impregnaba el sustrato del legado del arte conceptual –su aventura heroica de la “desmaterialización”- como agente transferente hacia la actualidad de la esfera del arte.

Ahora, no queremos decir, al citar a Ichikawa y a Simón, que fueran estos los dos únicos autores que hubieran podido ocuparse del tema en nuestro contexto, ni tan siquiera que *La Gaceta de Cuba* fuera la única publicación local que trató el tema. Semejante aseveración resulta imposible y ahí está la revista *Criterios* para demostrarlo. Al evocar estos autores con sus textos lo hemos hecho porque fueron dos autores nacionales que dialogaron entre sí, públicamente, sobre el tema desde una perspectiva actualizada. Lo anterior demuestra que la cuestión de la autonomía en el arte ha sido revisada en debates de hace más de quince años y que resulta en una falencia abordar estas cuestiones en un debate público actual como si la historia del pensamiento no hubiera tenido lugar al obviar, como se ha venido explicando, las complejas y extensas discusiones que han tenido lugar.

6. Ha terminado siendo, lastimosamente, parte del *branding* que promociona el modelo de economía capitalista en red y su reorganización en base a una estructura horizontalista y dispersa. Llégase

Hoy, la autonomía como proposición alternativa se considera un tema superado⁶ –no obstante sigue produciéndose literatura al respecto que es más que nada un balance-, para bien y para mal. Para mal porque su proyecto deja el sabor de un fracaso, para bien porque obliga a pensar en nuevas herramientas teóricas y propuestas conceptuales y prácticas con las cuales ordenar –en el sentido de acompañar y formular intelectivamente- los procesos de transformación de la realidad opuestos a la dominación cultural.

2.

Nicolas Bourriat, publicó en el año 2009, a propósito de una exposición en el Tate Britain, un “Manifiesto Altermoderno”. Este gesto, amén de su intención tecnocrático-cultural espectacular –alguno lo calificaría simplemente de payasada, ni tan siquiera sustentada en una conceptualización original- no encierra gran cosa. Si lo hemos traído a colación es por aquello que lo hace posible. No hay que confundirse con Bourriat, sujeto que solo parece poseer un perfecto sentido de la oportunidad. Si alguien, colocado en el escenario adecuado, es hábil con la prestidigitación, que reciba la bendición de San Pedro y que goce el público. Pero debemos señalar que la magia de tales espectáculos solo es posible si se basa sobre un consenso. El consenso, en este caso, es que ciertamente el postmodernismo ha muerto.

Tanto como fue un tema muy debatido hoy es, definitivamente, algo que solo puede preocupar en términos históricos. La pregunta que tempranamente se le hiciera ya ha sido respondida, el postmodernismo fue un proceso socio-cultural que ajustó, ordenándolas fundamentalmente desde occidente, algunas juntas hacia la transición de la era global que estamos habitando. A diferencia del moderno, el postmoderno no llegó a arraigar como un esencialismo civilizatorio, tal como sí lo consigue manifiestamente la globalización para el cual el postmoderno fue algo así como un *lobby*. Vale recalcar, en la competencia terminológica, el uso del difuso vocablo “contemporaneidad” para significar el conjunto de procesos actuales, y que tiende a englobar una noción de *presente que se actualiza* como horizonte y programa, de ahí expresiones algo sorprendentes como

a hablar, dese la crítica, de una autonomía *prêt-à-porter* vaciada completamente del legado anti-sistema.

arte y artista "contemporáneo", siendo preciso señalar la curiosa coincidencia de la instrumentalización del uso de "contemporaneidad" y "moderno", ambos empleados en sus respectivos orígenes para designar valores de temporalidad.

No obstante, tal como es necesario cuando se trata de aproximarse a la dimensión cultural del arte, es necesario elaborar el marco del proceso socio-cultural que funciona como urdimbre. Pero resulta completamente retardatario y descalificatorio seguir usando conceptos y terminologías –postmodernismo et al- que fungen como diques ante la necesidad de enfrentar el reto de pensar las distintas realidades del presente. Ante la necesidad de situarse en lo postmoderno de décadas atrás, –fijarse a una barra logocéntrica y occidentalizante, que era esto lo que era, a pesar de toda la narrativa "descentralizadora"- hoy tenemos, bajo el impulso del complejísimo momento global, un entramado de macro proyectos (altermodernidad, transmodernidad, decolonialismo, cuarta posición) que representan tendencias en conflicto de un mundo con otra cartografía. Es por tanto un imperativo del ejercicio teórico encontrar dónde ubicar la producción cultural y artística de nuestro contexto en relación con toda la complejidad contemporánea. A no ser, naturalmente, que se tema encontrar algo muy feo bajo las sábanas.

Algunos de los rasgos sobresalientes de la esfera de las artes visuales locales son, sin lugar a dudas, la fragmentación de sus plataformas de gestión, la concurrencia de intereses no determinados de forma absoluta por las instituciones estatales –no obstante estas aún practican cierto tipo de autoritarismo cultural-, y la atomización del campo, anteriormente percibido como unificado. De los rasgos enumerados anteriormente sobresalen, por su importancia reguladora y constitutiva –funciones ambas que cumplen- los intereses de sujetos o entidades (entiéndase coleccionistas extranjeros y nacionales, fundaciones extranjeras, centros extranjeros de estudio, promotores independientes, publicaciones especializadas independientes, consejerías culturales de cuerpos diplomáticos, etc.) que gestionan producción, legitimación y circulación mediante un accionar que, dentro de lo posible, se basa en alianzas con las instituciones estatales y sobre las que tienden a tener ciertas dosis de influencia. Como se sabe, esta es una consecuencia de varios factores, entre los que se puede

citar la atracción del mercado internacional de arte (en la variopinta amalgama de niveles que lo componen) por el arte cubano, atracción causada por los procesos de internacionalización de varios artistas cubanos iniciados en la década del 90 del siglo pasado y consolidados en la subsiguiente y, más recientemente, por la consolidación como valores de mercado en los Estados Unidos de artistas cubanos de los años 50 del siglo XX y algunos más contemporáneos; la retirada de una parte del presupuesto estatal a instituciones artísticas y culturales, instituciones que tendían a absorber toda producción y circulación nacional –la transformación de las mismas en proyectos de "colección"-, controlando también los canales de salida del arte cubano a la escena internacional, estas instituciones constituidas como centros de poder se han visto obligadas a negociar, para llevar adelante un porcentaje importante de su labor, con factores no estatales y renunciar a una parte de su hegemonía. Convive también la sobreprofesionalización del sector artístico –este es otro síntoma importante: la sectorialización- que ha dejado de privilegiar su "encargo social" a favor de paradigmas de éxito profesional homologados a los promovidos por lo que en su momento fue llamado industria cultural y star system, o sea, en otras palabras, la incidencia creciente de las dinámicas de alienación y reificación (comodificación) en el campo cultural.

Dentro de este panorama, extremadamente complejo, –donde la información tiende a circular de forma muy compartimentada, es decir, los flujos de información son constantemente controlados, ya no por intereses de Estado y Gobierno, que los sigue habiendo, sino por intereses cada vez más particularizados en sujetos e identidades que no responden ante ninguna instancia social –ejemplo definitivo de este fenómeno es la compra del Archivo Veigas por la coleccionista y autoproclamada filántropa Ella Fontanals-Cisneros- queda la resonancia de unos de los aspectos cruciales del proyecto político iniciado en 1959: su relación con la cultura. En el campo de la teoría sobre arte pueden hoy encontrarse análisis relacionado con la llamada "sociedad creativa", donde se describe a la sociedad occidental contemporánea como potenciadora de una dinámica en la cual el valor "creativo" constituye una incorporación a lo económico dentro de la especificidad capitalista.

Poniendo de lado las múltiples diferencias que puedan aflorar, quizás no resulte descabellado entender que la relación de la así llamada Revolución con la cultura acusa interesantes puntos de contacto con esta idea de la sociedad creativa. Relacionar la cultura de un modo fundamental con la estructura del Poder, asimilándola y reordenándola como algo consustancial a un proyecto hegemónico, instituyéndola como productividad, ya sea de valores ideológicos o monetarios, es un proceso largamente cumplido a niveles locales. El giro económico, instituido en la sociedad cubana por la misma instancia que defendiera intransigentemente la preeminencia ideológica, el Partido Comunista, ha encontrado en el campo cultural una base de asiento adecuada desde la perspectiva de una sociedad creativa porque la ideología es también, en última instancia, un **producto** reconocido de la imaginación.

Es en este asiento donde puede reconocerse que el arte local se inclina a las antípodas del conflicto iniciado por las vanguardias, o sea, a la enfatización del carácter representacional del arte y por consiguiente, a la extensión estetizante de todo proceso social y político –pelotones de artistas barnizando “actos” políticos de “masas” y establecimientos privados de lujo, muchas veces los mismos pelotones y sin que esto implique contradicción posible-. Cuando nos encontramos frente a un grupo de pintores defendiendo el derecho de su práctica a ser reconocida como arte, como en el caso del debate que excusa estas líneas, y este suceso se presenta como una de las discusiones cruciales posibles bajo el auspicio y legitimación de instituciones e individuos prestigiados, pero además, debido al carácter cerrado de la sociedad cubana, sabemos que estos pintores han venido dominando a modo de paradigma una parte importante de la escena artística desde hace varios años afectando varias dinámicas emergentes, podemos comprender que no se trata más que de un acto de sobrelegitimación de la representación. ¿Y por qué resulta esto hasta tal punto necesario? Pues porque, tal como evidenciaran sistemáticamente dadaístas y surrealistas, situacionistas y punks del campo socialista, Grotowski y Godard, el arte de la representación es la artesanía del capital (Poder) contemporáneo, en tanto lo presentacional artístico es la variable de infinitud derivativa con valor inmediato y absoluto de transformación –irreductiblemente radical-

3.

El asco que impregnaba a Rimbaud, niño eterno, controla el diafragma de cualquier pequeño organismo que intente un *ethos*. Resulta obvio que el campo de las artes visuales no puede entenderse cabalmente como un todo unificado que responde con la misma voluntad a los estímulos de su hábitat, sin embargo, son necesarias ciertas “contracciones” teóricas, mejor conocidas como “generalizaciones”, si queremos al menos recurrir al habla. Así el habla, una necesidad insoslayable, es posible únicamente desde un principio fantástico, y la primera consecuencia de este entendimiento es que el habla será, por tanto, tan infinita como lo sea el órgano que la hace posible. A pesar de Occam.

Y con el perdón de Dios, no puede continuar esta “marfilización” del arte cuando una sociedad, potencialmente construida sobre prácticas criminales, expone diariamente su alianza con él. Se hace necesario precisar desde la actualidad el instrumental teórico-conceptual y, entre las tareas más urgentes, está la de penetrar la intrínquilis que hace de la cultura artística un campo donde, localmente hablando, se ensayan relaciones aún no sancionadas para el común de la sociedad. Los espacios especiales de tolerancia que, de manera institucionalmente organizada, se les ha otorgado a los artistas y el sistema del arte local (la Institución Arte) pueden apreciarse bajo la hipótesis de que son proyectos donde no solo la ideología de consumo se modela propositivamente sino que toda una dinámica de contrato social basado en la comodificación y la alienación es puesta en práctica.

Pareciera que estas “impresiones” no encajan cuando uno acude a un panel de pintores, a una galería, a un evento artístico. Sin embargo cuando uno comienza a pasear su vista en derredor y, escarbando en la basura, establece nexos tentativos sobre cómo es posible, por mencionar un ejemplo muy visible, que tantos nuevos estudios privados de arte aparezcan diseminados en las zonas céntricas -en la capital de un país en bancarrota por más de un cuarto de siglo, con una población cuyos ingresos medios están por debajo de la media establecida por la ONU de dos dólares diarios como criterio de miseria- y todos estos locales se compren y acomoden con lujos, uno no puede sencillamente responderse que el arte, como “bien de la humanidad”, ha encontrado la recompensa que merece.

En otras palabras, el arte cubano contemporáneo, sobre todo al que se dedican la mayoría de los artistas residentes en la isla –y algunos que están volviendo para ensayarse nuevamente dentro del exotismo del archipiélago caribeño- puede hoy entenderse como uno de los legitimadores más visibles del *status quo*. Recientemente hemos revisado el texto de Antonio José Ponte *Villa Marista en Plata* (Editorial Hypermedia, 2014) donde (...) *La primera parte de este libro estudia cómo los órganos estatales de represión se han convertido en tema para algunos artistas.*(...) pero se obvian, necesarias a un análisis profundo, las relaciones de estos artistas con el contexto que los contiene, una relación que muchas veces resalta por las contradicciones entre la así llamada "obra" y

las relaciones sociales que construyen sus autores como seres sociales. Y esta cuestión, soslayada de continuo por quienes se dedican al ejercicio de lo que se conoce como *crítica*, es la pieza escamoteada de nuestro triste rompecabezas. Por ello "Pinten como les dé la gana" no es una frase liberadora ni insurreccionalista, alude antes a la desidia del realengo, de las tierras de la corona que, antes de comunes, son cotos privados para élites ubicadas al margen de leyes mediante las que extraen beneficios. Es la desidia que emula el desplante en la subcultura del reguetón, tan hipócritamente combatido por las que se llaman a sí mismas "élites ilustradas", la desidia o el desplante, como signos del ademán supremo de *status*: la impunidad.

TEORÍA DEL BLOOM

Mr. Bloom miró amablemente con curiosidad la pequeña silueta negra. Limpia a la vista: el brillo de su piel lustrosa, el botón blanco bajo el mocho de la cola, los verdes ojos esplendentes. Se inclinó hacia ella, con sus manos en sus rodillas.

—Leche para la minina, dijo.

—¡Mrkñao!, maulló la gata.

Los toman por estúpidos. Pero entienden lo que decimos mejor que nosotros les entendemos a ellos.

James Joyce, Ulises

A *esta hora de la noche* — Los grandes Veladores están muertos. Sin lugar a dudas, se los ha matado. Esto es al menos lo que creemos adivinar, nosotros que llegamos tan tarde, al aprieto que su nombre suscita todavía en algunos momentos. La tenue chispa de su solitaria testarudez incomodaba demasiado las tinieblas. Todo rastro vivo de lo que hicieron y fueron ha sido borrado, al parecer, por la obstinación maníaca del resentimiento. Finalmente, este mundo no ha conservado de ellos sino un puñado de imágenes muertas que corona su indecente satisfacción de haber vencido a quienes no obstante eran mejores que él. Hemos pues aquí, huérfanos de toda grandeza, abandonados en un mundo helado en el que ningún fuego señala el horizonte. Nuestras preguntas deben quedarse sin respuesta, aseguran los ancianos, y después confiesan de todas maneras: “Nunca ha habido una noche más oscura para la inteligencia”.

Hic et nunc — Los hombres de este tiempo viven en el corazón del desierto, dentro de un exilio infinito que es al mismo tiempo interior. Sin embargo, cada punto del desierto se abre al entrecruce de un sinnúmero de caminos, para quien sabe ver. Ver es un acto complejo; exige del hombre que se mantenga despierto, que entre en sí mismo y parta de la nada que encuentre ahí. De ese modo, los Veladores del alba próxima se volverán familiares de aquello mismo que el ejército en desbandada de nuestros contemporáneos no tiene ninguna otra tarea que huir. Al igual que muchos otros antes que ellos, deberán mantener el veneno y el rencor de todos los durmientes, sueño masivo de estos últimos que vendrán a perturbar, por medio de su simple mirada. Conocerán el despotismo de los filisteos y se rodeará sobre su sufrimiento una obcecación voluntaria. Pues es en estos días más que nunca que “aquellos que no comprenden cuando han escuchado, aquellos que parecen sordos y de los que atestigua el proverbio: estando presentes, están ausentes” (Heráclito) tienen para sí el número y la potencia. Y es más probable que dichos hombres prefieran crucificar a aquellos que vienen a disipar la ilusión de su seguridad, que a aquellos que la amenazan verdaderamente. No les basta con ser indiferentes a la verdad. La quieren muerta. Día tras día, exponen su cadáver, pero éste no se corrompe en absoluto.

Kairós — A pesar de la extrema confusión que reina en su superficie, y quizá en virtud de esto precisamente, nuestro tiempo es de naturaleza mesiánica. A medida que la metafísica se realiza, vemos cómo lo ontológico aflora en la historia, en un estado puro, y en todos los niveles. En estrecha relación con esto, vemos aparecer un tipo de hombre cuya radicalidad al interior de la alienación precisa la intensidad de la espera escatológica. Y al mismo tiempo que este término de hombre adquiere un sentido que hasta ahora sólo podía tener bajo el aspecto de la idea en los sistemas más detestables, distinciones muy antiguas se desvanecen. La soledad, la precariedad, la indiferencia, la angustia, la exclusión, la miseria, la condición de extranjero, todas las categorías que el Espectáculo despliega para hacer el mundo ilegible desde el ángulo social, lo hacen simultáneamente límpido en el plano metafísico. Todas ellas recuerdan, aunque de manera diferenciada, el completo desamparo [déréliction] del hombre en el momento en que la ilusión de los “tiempos modernos” acaba de devenir inhabitable, es decir, en el fondo, en el momento en que llega [quand vient] el Tiqqun. Y es entonces que el Exilio del mundo es más objetivo que la constante de gravitación

universal fijada en $6.67259 \cdot 10^{-11} \text{ N} \cdot \text{m}^2/\text{kg}^2$.

“Cada uno es para sí mismo lo más ajeno” — se ha colocado, entre nosotros y nosotros mismos, un velo que nos aparta de la vida y la hace imposible. Esto ocurre idénticamente con el mundo, del que algo nos separa, y nos prohíbe su acceso. Hagamos lo que hagamos, estamos proyectados al margen de todo. He aquí lo esencial. Ya no hay más tiempo para hacer literatura con las diversas combinaciones del desastre.

Hasta aquí, se ha escrito mucho, pero pensado poco, a propósito del Bloom.

Aproximación del Bloom — Para el entendimiento, el Bloom puede ser definido como eso que, en cada hombre, permanece fuera de la Publicidad, y que, por lo tanto, constituye de igual manera la forma de existencia común de los hombres singulares al interior del Espectáculo, que es la retirada consumada de la Publicidad. En este sentido, el Bloom es primeramente sólo una hipótesis, pero es una hipótesis que ha devenido verdadera: la “modernidad” la ha realizado; una inversión de la relación genérica se ha producido efectivamente. El ser comunitario que, en las sociedades tradicionales, se afirmaba, además de como hombre privado, como hombre singular, ha devenido para sí mismo un hombre privado que se afirma, además de como ser comunitario, como ser social. La república burguesa puede vanagloriarse de haber entregado la primera traducción histórica de envergadura, y en general el modelo, de esta notable aberración. En ella, de manera inédita, la existencia del hombre en cuanto individuo viviente se encuentra formalmente separada de su existencia en cuanto miembro de la comunidad. Mientras que, de un lado, no se le permite participar en los asuntos públicos que abstrae de toda cualidad y de todo contenido propios, en cuanto “ciudadano”, del otro, y como una consecuencia necesaria del primer movimiento, “es precisamente aquí, donde pasa ante sí mismo y ante los demás por un individuo real, que es una manifestación carente de verdad” (Marx, La cuestión judía), pues está privado de Publicidad. La era burguesa clásica ha colocado así los principios cuya aplicación ha hecho del hombre eso que conocemos: la agregación de una nada doble, la del “consumidor”, ese intocable, y la del “ciudadano” (¿qué puede ser más ridículo, en efecto, que esa abstracción estadística de la impotencia que se insiste en seguir llamando “ciudadano”?). Pero esta era corresponde únicamente a la fase final de la larga gestación del Bloom,

en la cual no ha sido conocido todavía como tal. Y con razón, hacía falta nada menos que el derrumbamiento, de acuerdo al concepto, de la totalidad de las instituciones burguesas y una primera guerra mundial para parirlo. Es pues únicamente con el advenimiento del Espectáculo, y la entrada en la efectividad de la metafísica mercantil que le corresponde, que la inversión de la relación genérica toma una significación concreta, extendiéndose en el conjunto de la existencia. El Bloom designa a continuación el movimiento igualmente doble por el cual, a medida que se perfecciona la alienación de la Publicidad y que la apariencia se autonomiza de todo mundo vivido, cada hombre ve el conjunto de sus determinaciones sociales, es decir, su identidad, devenirle extrañas y ajenas, incluso cuando eso que en él excede toda objetivación social — su pura singularidad nuda e irreductible— se despega como el centro vacío de donde procede en adelante todo su ser entero. Tanto más la socialización de la sociedad arroja la intimidación bajo todas sus formas a la Publicidad, tanto más lo que queda fuera de ella —la parte maldita de lo innombrable— se afirma como el todo de lo humano. La figura del Bloom revela esta condición de exilio de los hombres y de su mundo común en lo irrepresentable como la situación de marginalidad existencial que les corresponde en el Espectáculo. Pero por encima de todo, manifiesta la absoluta singularidad de cada átomo social como lo absolutamente cualquiera, y su pura diferencia como una pura nada. Seguramente, el Bloom no es, como lo repite incansablemente el Espectáculo, positivamente nada. Solamente, sobre el sentido de esta "nada", las interpretaciones divergen.

El huésped más inquietante — Debido a que es el vacío de toda determinación sustancial, el Bloom es sin duda en el hombre el huésped más inquietante, aquel que de simple invitado ha pasado a jefe del hogar. Los cobardes pueden acurrucarse detrás de sus habituales aspavientos: a nadie será otorgada la posibilidad de simplemente apartarle con motivo de que su figura sin rostro nos arrastraría demasiado lejos hacia el epicentro del desastre — porque el desastre es la salida del desastre. Ciertamente, el Bloom no es nada, careciendo de Publicidad y por lo tanto de verdad, pero esta nada encierra una potencia pura de ser: que no pueda manifestarse como tal en el seno del Espectáculo no altera en nada el desbordamiento fundamental del estado de explicitación pública por eso que en cada uno permanece irreductible a la suma de sus manifestaciones. El Bloom significa que un abismo se ha ahondado, y que sólo depende de una cierta

audacia que éste sea aquel donde todo acaba, o aquel de donde todo comienza. Pero ya, las señales se amontonan tanto que llevan a pensar que el primer hombre es el hijo del último. La totalidad social alienada, que ha desposeído tan completamente al Bloom de todo contenido propio, lo ha colocado de esta manera vis-à-vis con su ser bajo la misma relación que con una prenda, prohibiéndole olvidar jamás que él no es él mismo, sino un objeto exterior que no se confunde con él sino, justamente, visto desde el exterior. Cualquier cosa que emprenda para ganarse una sustancialidad le permanece siempre como algo contingente e inesencial, habida cuenta del modo de develamiento dominante. Así pues, el Bloom nombra la desnudez nueva y eterna, la desnudez propiamente humana que desaparece bajo cada atributo y no obstante le porta, que precede toda forma y la hace posible. El Bloom es la nada escondida/enmascarada [masqué]. Es por esto que resultaría absurdo celebrar su aparición en la historia como el nacimiento de un tipo [cf. Typus en Jünger] humano particular: el hombre sin cualidad no es una cierta cualidad humana, sino por el contrario el hombre en cuanto hombre. La falta de identidad propia, la abstracción de todo medio sustancial, la ausencia de determinación "natural", lejos de asignarlo a una particularidad cualquiera, lo designan como la realización de la esencia humana genérica, que es precisamente privación de esencia, pura exposición y pura disponibilidad. Sujeto sin subjetividad, persona sin personalidad, individuo sin individualidad, el Bloom hace explotar a su simple contacto todas las viejas quimeras de la metafísica tradicional, toda la quincallería paralizada del yo trascendental y de la unidad sintética de la apercepción. Todo aquello que se diga de este huésped extraño que nos habita y que somos fatalmente, se alcanza en el Ser. Ahí, todo se desvanece.

El Bloom y/es su mundo — El Bloom tiene en primer lugar el sentido de una situación existencial, de un modo de ser y de sentir, lo que hay que entender en la manera eminentemente poco subjetiva bajo la cual se puede decir que los hombres de Kafka son la misma cosa que el mundo de Kafka. Con el Bloom, estamos en presencia de una figura, de una potencia metafísica de indistinción que se ejerce sobre la totalidad de lo existente e informando su materia. Pues "quien no es nada, afuera ya no encuentra nada" (Bloch, El espíritu de la utopía), no porque todas las cosas se hayan desvanecido milagrosamente, sino porque para él ya no hay, sencillamente, afuera. El Bloom ha pasado ese punto de extrañeza de sí donde toda distinción entre su yo y el contexto inmediato que lo contiene deviene

incierto. Su mirada es la de un hombre que no reconoce nada. Todo fluye bajo su efecto y se pierde en la oscilación sin consecuencias de las relaciones objetivas, donde “la vida se experimenta negativamente, en la indiferencia, la impersonalidad, la falta de cualidad” (Cometti, Robert Musil). El Bloom vive en una suspensión infinita, tal, incluso, que sus propias emociones no le pertenecen. Es por esta razón que es también el hombre que no puede ya defender nada de la trivialidad del mundo. Librado a una finitud sin límites, expuesto en toda la superficie de su ser, sólo ha podido encontrar refugio en un murmullo, pero en un murmullo que avanza. Su errancia lo lleva de lo Mismo a lo Mismo sobre los senderos de lo Idéntico, porque adondequiera que vaya lleva consigo el desierto del que es eremita. Y si puede jurar ser “el universo entero”, como Agripa de Nettesheim, o más ingenuamente “todas las cosas, todos los hombres y todos los animales”, como Cravan, es porque no ve en todo más que la nada que él mismo es tan plenamente. Pero esa nada es lo absolutamente real ante lo cual todo lo que existe deviene fantasmagórico.

Als ob — La abolición del yo significa también la abolición de lo real tal como se ordenaba hasta entonces, pero tal vez se hablaría más precisamente, en uno y otro caso, de suspensión. De la misma manera en que toda eticidad armoniosa que podría proporcionar alguna consistencia a la ilusión de un yo “auténtico” hace falta de ahora en adelante, todo lo que podría hacer creer en la univocidad de la vida o en la positividad formal del mundo, se ha disipado. Así, sin importar cuáles sean las pretensiones del Bloom para ser un hombre “práctico”, su “sentido de lo real” es sólo una modalidad limitada de ese “sentido de lo posible que es la facultad de pensar todo lo que podría ser ‘de igual manera’, y sin conceder más importancia a todo lo que es que a lo que no es” (Musil, El hombre sin atributos). El Bloom dice: “Todo lo que hago y pienso es sólo Espécimen de mi posible. El hombre es más general que su vida y sus actos. Está como previsto para más eventualidades de las que puede conocer. Sr. Teste dice: Mi posible no me abandona jamás” (Valéry, Señor Teste). Todas las situaciones en que se encuentra comprometido llevan en su equivalencia el sello infinitamente repetido de un irrevocable “como si”. “Perdido en un sitio lejano (o incluso no), sin nombre, sin identidad, payaso” (Michaux, Payaso), el Bloom es como si no fuera, vive como si no viviera, concibe el mundo como si no se encontrara él mismo en algún punto del espacio y el tiempo, y juzga todo como si no fuera él mismo quien hablara. Cosa entre las

cosas, el Bloom se mantiene, sin embargo, fuera de todo, en un abandono idéntico al de su universo. Está solo con cualquier compañía, y desnudo en cualquier circunstancia. Y es aquí que descansa, en la ignorancia fatigada de sí, de sus deseos y del mundo, donde su vida desgrana día a día el rosario de su ausencia. El Bloom ha desaprendido la alegría al igual que ha desaprendido el sufrimiento. En él, todo está desgastado [usé], incluso la desgracia. No cree que la vida sea digna de ser vivida, pero considera que suicidarse no vale la pena. No tiene el apoyo de la duda ni de la certeza. Cierta sentido de la inutilidad teatral de todo ha hecho de él el espectador de todo, incluido de sí mismo. En el eterno domingo de su existencia, el interés del Bloom permanece siempre vacío de objeto, y es por esto que él mismo es el hombre sin interés, “en el sentido en que él mismo carece de importancia ante sus propios ojos. Aquí, el sentimiento de poder ser sacrificado ya no es la expresión de un idealismo individual, sino un fenómeno de masas” (Hannah Arendt, Los orígenes del totalitarismo). Seguramente, el hombre es algo que ha sido superado. Todos aquellos que amaban sus virtudes han perecido — por ellas.

(Llegados a este punto, todo espíritu sano habrá concluido la imposibilidad constitutiva de una “teoría del Bloom” cualquiera y seguirá, como tiene que ser, su camino. Los más malévolos escupirán un paralogismo de la especie “el Bloom no es nada, ahora bien, no hay nada que decir de la nada, entonces no hay nada que decir del Bloom, QED”, y sin duda lamentarán haber abandonado por un instante su cautivador “análisis científico del campo intelectual francés”. Para aquellos que, a pesar del evidente absurdo de nuestro propósito, seguirán leyendo, no tendrán que perder de vista en ningún momento el carácter necesariamente vacilante de todo discurso sobre el Bloom. Tratar sobre la positividad humana de la pura nada no deja otra opción que exponer como cualidad la más perfecta falta de cualidad, como sustancia la insustancialidad más radical. Un discurso así, si no quiere traicionar su objeto, deberá hacerlo emerger para, al momento siguiente, dejarlo desaparecer nuevamente, et sic in infinitum.)

Pequeña crónica del desastre — Aunque se trate de la posibilidad fundamental que el hombre contiene de toda eternidad, la posibilidad de la posibilidad, y que cada uno de sus aspectos separados haya sido, por esta razón, descrito por muchos letrados y místicos en el curso de los siglos, el Bloom no aparece como figura dominante en

el seno del proceso histórico sino hasta el momento del acabamiento de la metafísica, en el Espectáculo. Aquí, su reino ignora todo compartir. Hasta tal punto que es, desde hace más de un siglo, es decir, desde la irradiación simbolista, el héroe cuasiexclusivo de toda la literatura: del Sengle de Jarry al Plume de Michaux, de Pessoa mismo al hombre sin atributos, de Bartleby a Kafka, olvidando por supuesto El extranjero-de-Camus, que dejamos a los bachilleres. Aunque haya sido vislumbrado de manera más precoz por el joven Lukács, es sólo en 1927, con el tratado Ser y tiempo, que deviene propiamente hablando, bajo el adefesio [défroque] transparente del Dasein, el no-sujeto central de la filosofía — por lo demás, es razonable ver en el existencialismo francés vulgar, que se impuso más tarde y más profundamente de lo que su corta popularidad le dejó imaginar, el primer pensamiento para uso exclusivo de los Bloom. Así como el Espectáculo, del que es su hijo, el Bloom ha sido numerosas veces presentado por los espíritus más lúcidos de su tiempo, y esto ha sido así durante todo el florecimiento del capitalismo. Sus rasgos más notables han sido más descritos con fuerza, precisión y recurrencia, mucho antes de que apareciera. Así, la soledad en la muchedumbre, el sentimiento de una irreparable indeterminación o la indiferencia con la que pueden intercambiarse en él todos los contenidos vividos, no son nada que le pertenezca propiamente. Solamente le pertenece propiamente la articulación unitaria de estos diferentes rasgos en su relación interna con el modo de develamiento mercantil. El nacimiento del Bloom supone el nacimiento de un mundo, el mundo del Espectáculo, en el cual la metafísica que aniquila toda diferencia cualitativa en la identidad del valor, que abstrae cada manifestación de la vida del conjunto en que obtiene su rango y su sentido, y que no ve finalmente en cada hombre sino una repetición del tipo genérico, accede a la efectividad. Si el momento de su parto fue tan estrepitoso como sus tormentas de acero, el parto mismo fue algo tan sutil como el hecho de unirse al flujo de la muchedumbre, y del cual Valéry pronuncia precisamente su carácter de vuelco [basculément]: “Experimentaba con un amargo y extraño placer la simplicidad de nuestra condición estadística. La cantidad de individuos absorbía toda mi singularidad, y me volvía indistinto e indiscernible”. Así que nada ha cambiado, al menos a detalle, y sin embargo nada ha permanecido igual.

Desarraigo—Cada desarrollo de la sociedad mercantil exige la destrucción de cierta forma de inmediatez, la separación lucrativa en una relación de aquello que estaba

unido. Es esta escisión, que la mercancía llega a partir de entonces a invertir, lo que ésta mediatiza y aprovecha, precisando día tras día la utopía de un mundo donde cada hombre estaría, en todas las cosas, expuesto únicamente al mercado. Marx supo describir admirablemente las primeras fases de este proceso, aunque solamente desde el punto de vista prudhommesco de la economía: “La disolución de todos los productos y actividades en valor de cambio —escribe en los Grundrisse— presupone tanto la descomposición de todas las rígidas (históricas) relaciones de dependencia personales al interior de la producción, así como la sujeción recíproca universal de los productores [...] La dependencia mutua y universal de los individuos recíprocamente indiferentes constituye su vínculo social. Este vínculo social se expresa en el valor de cambio”. Resulta perfectamente absurdo mantener el estrago persistente de todo apego histórico, al igual que de toda comunidad orgánica, como un vicio coyuntural de la sociedad mercantil, que apreciaría la buena voluntad que los hombres tienen para adaptarse. El desarraigo de todas las cosas, la separación en fragmentos estériles de cada totalidad viviente y la autonomización de aquellos que en el seno del circuito del valor son la esencia misma de la mercancía, el alfa y el omega de su movimiento. El carácter altamente contagioso de esta lógica autónoma toma, en los hombres, la forma de una verdadera “enfermedad del desarraigo” que quiere que los desarraigados “se lancen a una actividad que tiende a desarraigar, con frecuencia mediante los métodos más violentos, a quienes no lo están todavía o lo están solamente por partes... Quien está desarraigado desarraiga” (Simone Weil, El arraigo). Corresponde a nuestra época el prestigio dudoso de haber llevado a su apogeo la febrilidad proliferante y multitudinaria del “carácter destructivo”.

Somewhere out of the world — El Bloom aparece inseparablemente como producto y causa de la liquidación de todo ethos sustancial, bajo el efecto de la irrupción de la mercancía en el conjunto de las relaciones humanas. Él mismo es, por tanto, el hombre sin sustancialidad, el hombre devenido realmente abstracto, por haber sido efectivamente cortado de todo entorno, y después arrojado al mundo. El Bloom está tan alejado de la historia como de la naturaleza, en el sentido de que no se deja aprehender por los términos de una u otra de estas categorías. También lo conocemos como ese ser indiferenciado “que no se siente en casa en ninguna parte”, como esa mónada que no es de ninguna comunidad en un “mundo que no da a luz sino a átomos” (Hegel). También

es el burgués sin burguesía, el proletario sin proletariado, el pequeñoburgués huérfano de la pequeña burguesía. Al igual que el individuo resultó de la descomposición de la comunidad, el Bloom resultó de la descomposición del individuo, o, para ser más precisos, de la ficción del individuo. Pero nos engañaríamos sobre la radicalidad humana que figura el Bloom si nos lo representamos bajo la especie tradicional del "desarraigado". En efecto, el sufrimiento al que expone en adelante todo apego verdadero ha tomado proporciones tan excesivas que nadie puede ya ni siquiera permitirse la nostalgia de un origen. Para sobrevivir, esto también fue necesario matarlo en sí. Por eso el Bloom es más bien el hombre sin raíz, el hombre que ha tomado el sentimiento de estar en su casa en el exilio, que se ha arraigado en la ausencia de lugar, y para el cual el desarraigo no evoca ya el destierro, sino por el contrario la madre patria. No es el mundo lo que ha perdido, sino el gusto del mundo lo que tuvo que dejar atrás.

La pérdida de la experiencia — En cuanto realidad positiva, en cuanto modo de ser y de sentir determinado, el Bloom se relaciona con la extrema abstracción de las condiciones de existencia que el Espectáculo elabora. La concreción más demente y al mismo tiempo la más característica del ethos espectacular sigue siendo, a escala planetaria, la metrópoli. Que el Bloom sea esencialmente el hombre de la metrópoli no implica en absoluto que sea posible, por nacimiento o por elección, sustraerse de dicha condición, ya que la metrópoli misma no tiene afuera: los territorios que su extensión metaestática no ocupa siguen siendo polarizados por ella, es decir, son determinados en todos sus aspectos por su ausencia. El rasgo dominante del ethos espectacular-metropolitano es la pérdida de la experiencia, cuyo síntoma más elocuente de todos es ciertamente la formación de la categoría misma de la "experiencia", en el sentido restringido en que se "tienen experiencias" (sexuales, deportivas, profesionales, artísticas, sentimentales, lúdicas, etc.). Todo, en el Bloom, deriva de esta pérdida, o es sinónimo de ella. En el seno del Espectáculo, al igual que de la metrópoli, los hombres nunca hacen la experiencia de los acontecimientos concretos, sino solamente de las convenciones, de las reglas, de una segunda naturaleza enteramente simbolizada, enteramente construida. Reina en él una escisión radical entre la insignificancia de la vida cotidiana, llamada "privada", en la que no pasa nada, y la trascendencia de una historia congelada en una esfera llamada "pública", a la cual nadie tiene acceso. En

otros términos, lo que es representado jamás es vivido, mientras que lo que es vivido jamás es representado. Ahí donde reina la alienación de la Publicidad, ahí donde los hombres no pueden ya reconocerse recíprocamente como participando en la edificación de un mundo común, ahí reina también el Bloom. En él, las profundidades del desastre manifiestan hasta qué punto la pérdida de la experiencia y la pérdida de la comunidad son una sola cosa, vista desde ángulos diferentes. Pero todo esto señala cada vez más claramente la historia pasada. La separación entre las formas sin vida del Espectáculo y la "vida sin forma" del Bloom, con su aburrimiento monocromo y su silenciosa sed de nada, cede lugar en numerosos puntos a la indistinción. La pérdida de la experiencia ha alcanzado finalmente el grado de generalidad en el cual puede a su vez ser interpretada como experiencia fundamental, como experiencia de la experiencia en cuanto tal, como clara disposición a la Metafísica Crítica.

Las metrópolis de la separación — Las metrópolis se distinguen en primer lugar de todas las demás grandes formaciones humanas en que la más grande proximidad, incluso la más grande promiscuidad, coincide en ellas con la más grande extrañeza. Nunca los hombres han estado reunidos de un modo tan masivo, pero nunca estuvieron también hasta este punto separados. La gran ciudad es la patria de elección de la rivalidad mimética que, mediante uno de esos revuelcos propios al modo de develamiento mercantil, ordena a los hermanos odiarse en proporción a su fraternidad. El "fetichismo de la pequeña diferencia" es la tragicomedia de la separación: más están aislados los hombres, más se asemejan; más se asemejan, más se detestan; más se detestan, más se aíslan. Al igual que el Bloom, la metrópoli materializa, al mismo tiempo que la pérdida integral de la comunidad, la infinita posibilidad de su renovación. Para esto basta con que los hombres reconozcan su común exilio.

Una genealogía de la consciencia del Bloom — Bartleby es un empleado de oficina. La difusión, inherente al Espectáculo, de un trabajo intelectual de masas en el que el dominio de un conjunto de conocimientos puramente convencionales tiene valor como competencia exclusiva, mantiene una relación evidente con la forma de consciencia propia del Bloom. Y aún más fuera de las situaciones en que el saber abstracto predomina sobre todos los medios vitales, fuera pues del sueño organizado de un mundo enteramente producido como signo, la experiencia del Bloom no alcanza jamás la forma de un

continuum vivido que podría añadirse, sino que viste más bien el aspecto de una serie de choques inasimilables y de fragmentos de inteligibilidad. De ahí que haya tenido que crearse "un órgano de protección contra el desarraigo con el que lo amenazan las corrientes y las discordancias de su medio exterior: en lugar de reaccionar con su sensibilidad a este desarraigo, reacciona esencialmente con el intelecto, al cual la intensificación de la consciencia que la misma causa producía, asegura la preponderancia psíquica. Así la reacción a esos fenómenos es enterrada en el órgano psíquico menos sensible, en aquel que se aparta más de las profundidades de la personalidad" (Simmel). El Bloom no puede, por tanto, tomar parte en el mundo de manera interior. Nunca entra aquí sino en la excepción de sí mismo. Es por esto que presenta una disposición tan singular a la distracción, al déjà-vu, al cliché, y sobre todo una atrofia de la memoria que lo confina en un eterno presente; y es por esto que resulta tan exclusivamente sensible a la música, que es la única que puede ofrecerle sensaciones abstractas. Todo lo que el Bloom vive, hace y resiente, le permanece como algo externo. Y cuando muere, muere como un niño, como alguien que no ha aprendido nada. El Bloom significa, en primer lugar, que la relación de consumo se ha extendido a la totalidad de la existencia, al igual que a la totalidad de lo existente. En su caso, la propaganda mercantil ha triunfado tan radicalmente que concibe efectivamente su mundo no como el fruto de una larga historia, sino como el primitivo concibe el bosque: como su medio natural. Numerosas cosas se esclarecen sobre el Bloom cuando se lo considera desde esta perspectiva. Pues el Bloom es sin duda un primitivo, pero un primitivo abstracto. Baste con resumir en una fórmula el estado provisional de la cuestión: el Bloom es la eterna adolescencia de la humanidad.

El relevo del tipo del Trabajador por la figura del Bloom — Las mutaciones recientes de los modos de producción en el seno del capitalismo tardío han trabajado grandemente sobre la dirección del advenimiento del Bloom. El período del asalariado clásico, que se acabó en el umbral de los años 70, había ya aportado aquí una noble contribución. El trabajo asalariado estatutario y jerárquico en efecto había sustituido a la totalidad de las demás formas de pertenencia social, en particular a todos los modos de vida orgánicos tradicionales. También es el lugar en que la disociación del hombre viviente y su ser social comenzó: siendo todo poder aquí ya sólo funcional, es decir, delegado del anonimato, cada "Yo" que procuraba afirmarse sólo afirmaba siempre aquí, por

tanto, dicho anonimato. Y si bien sólo hubo aquí, en el asalariado clásico, un poder privado de sujeto y un sujeto privado de poder, la posibilidad permanecía, por el hecho de una relativa estabilidad de los empleos, y de una cierta rigidez de las jerarquías, de movilizar la totalidad subjetiva de un gran número de individuos, es verdad, poco dotados en materia de subjetividad. A partir de los años 70, la relativa garantía de estabilidad en el empleo, que había permitido a la sociedad mercantil imponerse frente a una formación social cuya principal virtud estaba constituida precisamente por dicha garantía de estabilidad, pierde, con el aniquilamiento del adversario tradicional, toda necesidad. Es entonces llevado a cabo un proceso de flexibilización de la producción, de precarización de los explotados en el cual nos encontramos todavía, y que no ha llegado, hasta la fecha, hasta sus últimos límites. Hace ya tres décadas que el mundo industrializado ha entrado en una fase de involución autotómica que viene a dismantelar, paso a paso, al asalariado clásico, y a propulsarse a partir de este dismantelamiento. Asistimos desde entonces a la abolición de la sociedad salarial sobre el terreno mismo de la sociedad salarial, es decir, en el seno de las relaciones de dominación que comanda. Aquí, "el trabajo ya no actúa como potente sucedáneo de un tejido ético objetivo, no hace las veces de las formas tradicionales de eticidad, vaciadas y disueltas desde hace tiempo" (Paolo Virno, Oportunismo, cinismo y miedo). Todos las pantallas intermediarias entre el individuo aislado, propietario de su sola "fuerza de trabajo", y el mercado donde tiene que venderla, han sido liquidadas hasta tal punto que, finalmente, cada quien se encuentra en un perfecto aislamiento cara a la abrumadora totalidad social autónoma. Nada, desde entonces, puede impedir a las formas de producción llamadas "posfordistas" el generalizarse, y con ellas la precariedad, la flexibilidad, el flujo tendido, el "management por proyecto", la movilidad, etc. Ahora bien, una organización del trabajo de este tipo, cuya eficacia reposa sobre la inconstancia, la "autonomía" y el oportunismo de los productores, tiene el mérito de hacer imposible toda identificación del hombre con su función social, esto es, en otras palabras, de ser altamente generatriz de Bloom. Nacida de la constatación de la hostilidad general hacia el trabajo asalariado que se manifestó luego del 68 en todos los países industrializados, dicha organización ha elegido esta misma hostilidad como fundamento. Así, mientras que sus mercancías-faros —las mercancías culturales— nacen de una actividad extraña al cuadro limitado del asalariado, su optimalidad total reposa sobre la astucia de cada cual,

es decir, sobre la indiferencia, incluso la repulsión, que los hombres experimentan hacia su actividad (la utopía actual del capital es la de una sociedad donde la totalidad de la plusvalía provendría de un fenómeno de "iniciativa" [débrouille] generalizada). Como se ve, es la propia alienación del trabajo lo que ha sido puesto a trabajar. En este contexto se traza una marginalidad de masas, en la que la "exclusión" no es, como se querría dejarlo entender, el desclasamiento coyuntural de una determinada fracción de la población, sino la relación fundamental que cada quien mantiene con su participación en la vida social, y primeramente el productor con su propia producción. "El trabajo ha dejado aquí de ser confundido con el individuo como determinación en una particularidad" (Marx), ya sólo es percibido por los Bloom como una forma contingente de la opresión social general. El paro es sólo la concreción visible de la extrañeza esencial de cada quien con su propia existencia, en el mundo de la mercancía autoritaria. Por tanto, el Bloom aparece también como el producto de la descomposición cuantitativa y cualitativa de la sociedad salarial. Es el tipo humano que corresponde a las modalidades de producción de una sociedad devenida definitivamente asocial, y a la cual ninguno de entre sus miembros se siente ligado en forma alguna. La suerte que le es preparada de tener que adaptarse sin tregua a un mundo en constante conmoción es también el aprendizaje de su exilio en dicho mundo, en el cual debe no obstante pretender participar, a falta de alguien que pueda participar verdaderamente en él. Pero, más allá de todas sus mentiras contraídas, el Bloom se descubre poco a poco como el hombre de la no-participación, como la creatura de la no-pertenencia. A medida que se consume la crisis de la sociedad industrial, la figura lívida del Bloom se asoma bajo la titánica amplitud del Trabajador.

El mundo de la mercancía autoritaria ("Es a latigazos que se lleva el ganado a pastar", Heráclito) — Existe para la dominación, en proporción a la autonomía que los hombres adquieren respecto a su rol en la producción, una necesidad absoluta de nuevos requerimientos, de nuevos sujetamientos. Mantener la mediación central de todo por la mercancía exige la puesta bajo tutela de secciones cada vez más grandes del ser humano. Desde esta perspectiva, es preciso observar con qué extrema diligencia el Espectáculo ha dispensado al Bloom del pesado deber de ser, con qué rápida solicitud ha tomado a su cargo su educación así como la definición de la panoplia completa de las "personalidades" conformes, y en fin, cómo ha sabido extender su dominio a la totalidad

de lo decible, del lenguaje y de los códigos de acuerdo a los cuales se construyen todas las apariencias y todas las identidades. Con el Biopoder, el Espectáculo ha puesto incluso bajo dependencia de su semiocracia la "vida biológica" de los hombres, o al menos de todos aquellos que "valoran su salud" como uno pudo, en el pasado, perseguir la salvación. (Es preciso admitir al respecto que la subjetividad desfalleciente del Bloom no dejaba a la dominación apenas otro recurso que el de aplicar su fuerza de coacción incluso al cuerpo, único objeto tangible que no ha eludido absolutamente su alcance.) Pero el mundo de la mercancía autoritaria es antes que nada el mundo donde se han colocado mecanismos de control de los comportamientos tales que se tiene que tomar dominio únicamente del agenciamiento del espacio público, la disposición del decorado y la organización material de las infraestructuras, para asegurarse del mantenimiento del orden, y esto mediante la sola potencia de coerción que la masa anónima ejerce sobre cada uno de sus elementos, a fin de que respete las normas abstractas en vigor. Basta con salir a una calle del centro de la ciudad, o con circular en un pasillo del metro, para comprender que no existe ningún dispositivo de vigilancia más operante y más invisible que esa objetivación viviente del estado alienado de explicitación pública que representa la masa, a la que no le importan de ninguna manera que sus miembros, al final de cuentas, la rechacen o la acepten, con tal de que exteriormente se sometan. ¡Intenten, pues, hablar de metafísica con un amigo, a la hora pico, en un tren abarrotado de la línea 1 La Défense-Porte de Vincennes! El mundo de la mercancía autoritaria es el lugar de ese Terror gris que reina a partir de ahora sobre la totalidad del mundo común de los hombres, sobre toda la extensión de lo que subsiste todavía del dominio público. Pero sin resultados, el Bloom, contra el cual se ha desplegado todo este arsenal pesado, permanece desesperadamente inaccesible a la dominación. Y ésta lo odia por ello, pues él es en cada uno el santuario interior, la parte opaca, el vacío central e inasignable al que ella es incapaz de alcanzar. De esto se sigue una carrera de velocidad entre el Bloom y la dominación que explica tanto el carácter dinámico de ésta como la aceleración del tiempo universal. En esta aceleración, no puede haber ningún término, fuera del Tiquun mismo. En efecto, cuanto más se entusiasma la vida del Bloom en un movimiento autónomo y tiránico, tanto más su participación en el metabolismo social general se hace imperativa, cuanto más se mueve en un simple predicado de su propia fuerza de trabajo y de consumo, tanto más se encuentra apresado por el proceso de Movilización

Total y más se profundiza el hueco que contiene este apresamiento, que no es otro que el Bloom.

La mala sustancialidad ("Estando perdida la verdadera naturaleza todo deviene naturaleza", Pascal) — Sin importar cuán infatigables sean sus esfuerzos para reprimirlo y olvidarlo, el "hombre moderno" está asentado sobre una pura nada, y el Bloom es su verdad. Pero reconocerlo implica de manera tan perfectamente inmediata la ruina del conjunto de esta sociedad y el aniquilamiento del tras mundo que ésta persiste en tener como la "realidad", que no hay nada de lo que uno sea capaz para protegerse de esta evidencia. ¿Es posible imaginar las consecuencias que arrojaría la renuncia de nociones tan lamentables y caducadas como las de individuo, unidad del yo o interés? Todo sucede como si el infierno mimético donde nos sofocamos fuera juzgado como algo unánimemente preferible a la austera desnudez del Bloom. Por tanto, existe una fatalidad en el arrebatado febril de la producción industrial de personalidades en kit, de identidades desechables y otras subjetividades históricas. En vez de considerar la nada que toma el lugar del ser, los hombres, en su mayoría, retroceden ante el vértigo de una ausencia total de identidad, de una indeterminación radical, y por tanto, en el fondo, ante el abismo de la libertad. Prefieren aún engullirse en la mala sustancialidad, hacia la cual, es cierto, todo los empuja. Hace falta, entonces, contar con que ellos se descubran, al otro extremo de una depresión desigualmente larvada, tal o cual raíz enterrada, tal o cual pertenencia natural, tal o cual incombustible singularidad. Francés, excluido, artista, homosexual, bretón, racista, musulmán, budista o parado, todo es bueno en la medida en que permita bramar de uno u otro modo, con los ojos parpadeando de emoción, un milagroso "YO SOY...". No importa cuál particularidad vacía y consumible, no importa cuál rol social esté en cuestión, puesto que se trata únicamente de conjurar su propia nada. Y como toda vida orgánica hace falta a estas formas premasticadas, éstas nunca tardan en entrar prudentemente en el sistema general de intercambio y de equivalencia mercantil, que las mediatiza y las pilotea. Por tanto, la mala sustancialidad significa que uno ha colocado toda su sustancia como depósito dentro del Espectáculo, y que este último funciona como ethos universal para la comunidad celeste de los espectadores. Pero una cruel astucia quiere que esto no haga finalmente sino acelerar aún más el proceso de pulverización de las formas de existencia sustanciales. Bajo el vals de las identidades muertas de las que se vale sucesivamente el hombre de

la mala sustancialidad, se expande inexorablemente su abismo interior. Aquello que debería esconder una falta de individualidad no solamente fracasa aquí, sino que llega a acrecentar todavía un poco más la labilidad de aquello que podría subsistir de ella. El Bloom triunfa primero en aquellos que huyen de él.

Pez soluble — Aunque aparezca como la positividad misma, y por imponente que parezca su imperio, la mala sustancialidad no cesa en ningún momento de ser nada. Carece de realidad propia y no dispone de medios para producirse a sí misma. Al igual que la formación social que la produce, la pseudoidentidad del Bloom es algo sin fundamento. No se halla en su seno ni siquiera en la familia, institución aparentemente sustancial, que no funciona como un retransmisor difractado de las normas espectaculares. Nada tiene en sí su razón. Una vez suspendidas sus condiciones inorgánicas de existencia, la identidad artificial no puede ya encontrar el camino hacia sí misma, hacia eso que, en un mal sueño, creía ser, y de lo que ahora se despierta; ya que, precisamente, no era nada más allá de esas frágiles condiciones de existencia. La mala sustancialidad representa así pues ella misma la absoluta insustancialidad.

El Terror de la denominación — Es vano aspirar, en el seno del Espectáculo, a la sustancialidad. Nada es, al final de cuentas, menos auténtico ni más sospecho que el concepto de "autenticidad", que constituye desde hace mucho tiempo el arma favorita del Terror de la denominación que ejerce el Espectáculo, y mediante el cual este último vacía metódicamente de su contenido a todas las formas de vida sustanciales que llegan a manifestarse en cualquier punto del espacio social emergente. Para esto basta con que haga la caridad de darles un nombre, les distribuya un rol y las incluya en la red de signos cuya realidad cuadrícula. Imponiendo así a cada particularidad viviente el considerarse como particular, es decir, desde un punto de vista formal y exterior a sí misma, el Espectáculo la desgarrar desde el interior, introduce en ella una desigualdad, una diferencia. Impone a la consciencia de sí tomarse a sí misma como objeto, reificarse, aprehenderse a sí misma como otro. Ésta se encuentra arrastrada por ello en una fuga sin tregua, en una escisión perpetua que agujonea el imperativo —para quien rechaza dejarse ganar por una paz mortal— de desprenderse de toda sustancia. Aplicando a todas las manifestaciones de la vida su incansable trabajo de denominación, y por ello de inquieta reflexibilidad, el Espectáculo arranca al mundo

de su inmediatez en una corriente continua. En otros términos, produce al Bloom, y lo reproduce. La escoria que se conocía como escoria [caillera, verlán de racaille] ya no es más una escoria, es un Bloom que juega a ser una escoria, teniendo consciencia de ello o no. Tenemos prohibido por un largo tiempo, bajo el presente régimen de las cosas, identificarnos con cualquiera de los contenidos particulares, sino únicamente con el movimiento de arrancarse de ellos. El Bloom es el hijo de este desgarramiento, el resultado siempre inacabado de un infinito proceso de negación.

Sua cuique persona — La cuestión de saber lo que, en la realidad presente, es máscara y lo que no lo es, carece de objeto. Resulta sencillamente grotesco pretender establecerse más acá del Espectáculo, más acá de un modo de develamiento en el que toda cosa se manifiesta de tal manera que la apariencia ha devenido autónoma de la esencia, es decir, como máscara. Su disfraz es, en cuanto disfraz, la verdad del Bloom, es decir que no tiene nada detrás, o más bien, lo que abre horizontes de otro modo más desenvueltos, que detrás reside la Nada. Que la máscara constituye la forma de aparición general en la comedia universal para la cual sólo hay tartufos que creen aún escapar, esto no significa que ya no haya verdad, sino que ésta se ha vuelto algo sutil y estimulante. La figura del Bloom encuentra su expresión más alta, al mismo tiempo que la más miserable, en el lenguaje de la adulación, y en este equívoco no hay lugar para gemir ni para alegrarse, sino solamente para abrir la vía de la superación. "Sólo que aquí el Sí ve la certeza de sí mismo como tal como siendo lo más inesencial, y la pura personalidad como siendo la absoluta impersonalidad. El espíritu de su gratitud es, por tanto, un sentimiento tanto de esta profundísima abyección como también de una sublevación igual de profunda. En cuanto el puro Yo mismo se mira a sí mismo fuera de sí y desgarrado, en este desgarramiento se ha desintegrado y se va a pique a la vez todo lo que pueda tener continuidad y universalidad, todo lo que pueda llamarse ley, bien o derecho" (Hegel). El reino del travestimiento señala siempre el acabamiento de un reino. Se estaría, por tanto, equivocado de hacer voltear la máscara al lado de la dominación, porque ésta se ha sentido todo el tiempo amenazada por la parte de noche, salvajismo e imprevisibilidad que introduce la irrupción de la máscara. Lo que es malo en el Espectáculo es sobre todo que los rostros se hallen petrificados hasta el punto de volverse ellos mismos semejantes a máscaras, y que una instancia central se haya erigido como amo de las metamorfosis.

Los vivientes son aquellos que sabrán convencerse de las palabras del furioso que proclamaba, tembloroso: "Dichoso aquel al que la saciedad de los rostros vacíos y satisfechos le lleve a cubrirse a sí mismo con una máscara: será el primero en recobrar la embriaguez tempestuosa de todo lo que danza a muerte sobre la catarata del tiempo." (Bataille)

El hombre es lo indestructible que puede ser infinitamente destruido — Hace falta comprender al Bloom a la luz de esta frase oblicua de Blanchot, así como del comentario que da de ella Giorgio Agamben. De manera muy obvia, el Bloom representa, en cuanto expresión positiva de la extrema desposesión, el producto más ejemplar del Espectáculo. Pero es al mismo tiempo, en cuanto pura nada interior, la alteridad irreductible ante la cual el Espectáculo debe rendir las armas. El Terror de la denominación no puede digerir la falta de sustancia, casi tanto como no puede negar lo que ya es nada. De dicha alteridad, el Espectáculo tiene todo que temer, porque ella es nada menos que la alteridad del fundamento de eso que él funda. El Bloom, "esa noche del mundo, esa nada vacía que contiene todo en su simplicidad abstracta, esa forma de la pura inquietud" (Hegel), es la indeterminación fundamental que condiciona todas las determinaciones posibles, el inaccesible abismo interior sobre el cual reposa el reino de la exterioridad separada. El Bloom es en cada uno el resto que limita, abarca y desborda al Espectáculo, es decir, de hecho, todo lo que queda del hombre así como el hombre mismo. Es preciso adjudicar al nihilismo mercantil el haber arrasado tan metódicamente las particularidades finitas, las sustancialidades locales, que encontraba a su paso hasta el grado de que ya sólo queda en el Bloom lo que es puramente humano, lo que toca a la esencia, a lo Indestructible. Y "lo Indestructible es uno; es cada hombre enteramente y todos lo tienen en común. Es el inalterable cimiento que liga a los hombres para siempre" (Kafka).

A dónde queremos ir a parar — Es exclusivamente de la consideración de la figura del Bloom que depende la elucidación de las posibilidades que contiene nuestro tiempo. Su irrupción histórica determina para la crítica social la necesidad de una completa refundación, tanto en la teoría como en la práctica. Cualquier análisis y cualquier acción que no tuviera absolutamente en cuenta esto se condenaría a eternizar la alienación actual. Ya que el Bloom no se deja caracterizar por nada de lo que dice, hace o manifiesta, pues no es individualidad. Cada

instante es para él un instante de decisión. No posee ningún atributo estable. Ningún hábito, por impulsada que sea su repetición, es susceptible de conferirle ser. Nada se adhiere a él y él no se adhiere a nada de lo que parezca suyo, ni siquiera a la sociedad que querría apoyarse en él. Para adquirir algunas luces sobre este tiempo, es preciso considerar que hay, de un lado, la masa de los Bloom y, del otro, la masa de los actos. Toda verdad se sigue de esto.

“La alienación es asimismo la alienación de sí misma” (Hegel) — Históricamente, es en la figura del Bloom que la alienación de lo Común alcanza su máximo grado de intensidad. No es tan fácil imaginar hasta qué punto la existencia del hombre en cuanto hombre y su existencia en cuanto ser social han tenido en apariencia que volverse ajenas respectivamente para que le sea posible hablar de “vínculo social”, es decir, de tomar su ser-en-común como algo objetivo, exterior a él y como enfrentándolo. Existe, por tanto, una verdadera línea del frente que se desplaza justo en medio del Bloom, y que determina su esencial neutralidad. Sin esto, sería imposible explicarse que la dominación le ordene actualmente de manera tan brutal escoger su campo, que lo ponga ante este grosero dilema: asumir de manera incondicional cualquier rol social, cualquier servidumbre, o morir de hambre. Aquí nos encontramos ante un género de medidas de emergencia que adoptan ordinariamente los regímenes acorralados; desde luego la línea permite ocultar al Bloom, no suprimirlo. Y por ahora, esto es suficiente. Lo esencial es que el ojo que considera al mundo de una manera distinta a la del Espectáculo, puede pretender que éste no existe, que es sólo una quimera de metafísico, y será crítico con esto. Importa solamente que la mala fe pueda hacerse buena conciencia, que pueda oponernos su risible “pero yo, ¡yo no me siento Bloom!”. ¿Cómo podría alguna vez aparecer en cuanto tal en el Espectáculo aquel que uno ha desposeído esencialmente de la apariencia? El destino del Bloom radica en no ser visible más que en la medida en que participa en la mala sustancialidad, en la medida, por tanto, en que se reniega como Bloom. Toda la radicalidad de la figura del Bloom se concentra en el hecho de que la alternativa ante la cual él se encuentra permanentemente situado coloca de un lado lo mejor y del otro lo peor, y de que la zona de transición entre uno y otro, entre la reapropiación de su ser-Bloom y la represión de éste, no le es accesible. El Bloom sólo puede ser la realización terrestre de la esencia humana, la encarnación del Concepto en su movimiento, o un animal nihilista en su reposo bestial. Por tanto, es el núcleo neutro que trae

a luz la relación de analogía entre el punto más alto y el punto más bajo. Su falta de interés puede constituir una insigne apertura a la agápe, o “el deseo de anonimato, de no funcionar más que como un engranaje” (Arendt, Los orígenes del totalitarismo). De manera similar, su ausencia de personalidad es capaz de prefigurar la superación de la personalidad clásica petrificada, así como la recaída más acá de ella. Pero es cierto que en el seno de la dominación, sólo lo peor sobreviene: la banalidad del Bloom se manifiesta aquí necesariamente como “banalidad del mal”. Así, para el siglo que se acaba, el Bloom habrá sido Eichmann mucho más que Elser; Eichmann del que “era evidente para todos que no era un ‘monstruo’” y del que “no podíamos abstenernos de pensar que era un payaso” (Arendt, Eichmann en Jerusalén). Dicho sea de paso, no hay ninguna diferencia de naturaleza entre Eichmann, que se identifica sin resto con su función criminal, y el joven-cool, que, siendo incapaz de asumir su no-pertenencia fundamental a este mundo, o las consecuencias de una situación de exilio, se consagra al consumo frenético de los signos de pertenencia que esta sociedad vende tan caro. Pero de una manera más general, en cualquier parte que se hable de “economía” prospera la banalidad del mal. Y es incluso esta banalidad lo que se asoma bajo las lealtades [allégeances] de todos los tipos que los hombres elevan a “necesidad”, desde el “no se puede hacer nada” hasta el “así son las cosas”, pasando por el “ningún trabajo es indigno”. Aquí “comienza la extrema desgracia, cuando todos los apegos son remplazados por el de sobrevivir. El apego aparece al desnudo. Sin otro objeto que sí mismo. Infierno.” (Simone Weil, La pesadez y la gracia) De manera exclusiva es importante acarrear las circunstancias históricas en las que el Bloom podrá ser en cuanto tal superado. Y se verá entonces lo que es la banalidad del bien.

Que el Bloom es una creatura puramente metafísica — La experiencia fundamental del Bloom es la de su propia trascendencia con respecto a sí mismo, es decir, la de la superioridad de la total privación de contenido con respecto a todo contenido particular. Y cuanto más se perfecciona el Espectáculo, más adquiere autonomía la apariencia, cuanto más se despega su mundo de los hombres y se les vuelve ajeno y extraño, más entra en sí mismo el Bloom, se profundiza y reconoce su soberanía interior vis-à-vis de la objetividad. Se consolida él, más allá de toda efectividad, como pura fuerza de negación. A condición de que no se hunda en la mala sustancialidad, un diálogo silencioso se entabla en él, en el cual se experimenta como concepto,

como diferencia en el seno de su identidad. A partir de entonces, su "Yo tiene un contenido que distingue de sí mismo, pues es la negatividad pura o el movimiento del escindir-se; es consciencia. Este contenido es en su diferencia misma el Yo, pues es el movimiento del suprimirse a sí mismo, o la misma negatividad pura que es Yo" (Hegel). Recordamos a Pessoa como a aquel que, entre todos, ha dado la más deslumbrante significación a esta nueva situación del hombre en el mundo, y a sus posibilidades. Pocos de sus contemporáneos se hallan tan adelantados como él respecto al camino de una superación del Bloom. Vemos como algo probable que en el futuro los hombres no puedan ya responder a la pregunta "¿quién eres tú?" de una manera distinta que el heterónimo Bernardo Soárez, quien se definía así: "Yo soy el intervalo entre lo que soy y lo que no soy". Pero estaríamos equivocados al creer que el carácter de simple esencialidad espiritual del Bloom se perdería en la mala sustancialidad, sólo si pierde el aspecto activo de aquél. En este sentido, la mala sustancialidad no es más que el sueño del concepto, la pasividad de la Idea. No hay nada más mediatizado por el Espíritu que el joven-cool, cuya sustancia entera se reduce a una cantidad específica de ser-para-sí objetivado, y que no ve jamás las cosas, sino solamente su precio, es decir, justamente su relación con el Espíritu, en su forma más raquítica. Incluso en la mala sustancialidad, por tanto, los Bloom no están ligados entre sí más que por el general intellect de la mercancía, y no son más que esta ligadura. Sin importar lo que diga y sin importar lo que haga, el Bloom se encuentra irremediabilmente fuera de sí, inscrito en lo Común. En una palabra, el ser-reconocido le es todo y la nuda vida nada.

La santísima Pobreza — En definitiva desposeído, despojado de todo, mudadamente ajeno y extraño a su mundo, ignorante de sí mismo así como de aquello que lo rodea, el Bloom realiza en el corazón del proceso histórico, y en toda su plenitud, la amplitud propiamente metafísica del concepto de Pobreza. Ciertamente, era necesaria toda la espesa vulgaridad de una época en la que la economía tomó el lugar de la metafísica para hacer de la pobreza una noción económica (aunque esta época se aproxima a su término, quizá no sea inútil precisar que lo contrario de la Pobreza no es la riqueza, sino la miseria, que la riqueza es sólo en realidad una forma particularmente grosera y embarazosa de la miseria y que la Pobreza constituye un estado de perfección, al contrario de la miseria, por tanto, que designa un estado de absoluta degradación). Heidegger vio de manera correcta cómo el Bloom es "pobre

en mundo" y Benjamin cómo es "pobre en experiencia", sólo nos queda precisar que es esencialmente "pobre en espíritu", en el sentido que lo entiende la tradición mística. En muchos aspectos, parece que la alienación, en su caso, al mismo tiempo que reúne una perfección aterradora, acaba de describir su círculo. Nada, en efecto, recuerda más la situación existencial del Bloom que el desapego de los místicos, descrito por Pierre-Jean Labarrière como "actitud-de-ser común a Dios y al hombre, identidad de sí consigo mismo en la negación de toda particularidad, unidad más allá de lo uno y lo múltiple". Además, ¿Lukács no indicaba en la consciencia reificada una segura propensión a la contemplación? ¿Y qué mejor definición puede darse del Bloom, esa creatura surgida de la extrema fatiga de la civilización, que la que el Maestro Eckhart daba del hombre pobre: aquel que "no quiere nada, no sabe nada y no tiene nada"? ¿Qué más parecido, también, a la indiferencia del Bloom que ese "justo desapego (que) no consiste sino en el hecho de que el espíritu se halle inmóvil frente a todas las vicisitudes de amor y sufrimiento, de honor, pena y ultraje"? Y finalmente, el Bloom nos hace pensar en el Dios del Maestro Eckhart, que es definido como pura nada, absoluta falta de cualidad, vacío de toda determinación, como "aquel que carece de nombre, que es la negación de todos los nombres y que nunca tuvo nombre alguno" y para quien todas las cosas son nada. Que él mismo sea este Dios o que no lo sea importa de cualquier manera bien poco, puesto que "nada hace al hombre más semejante a Dios que este desapego imperturbable".

"Quienquiera que salga así de sí mismo será propiamente devuelto a sí mismo" (Eckhart) — Mas es en la mala sustancialidad, en el consumo y las relaciones de dominación, es decir, en lo que está aparentemente más alejado del hombre místico, que el Bloom está, según el concepto, más próximo, pues es aquí donde, también, es lo más exterior a sí mismo. Así, todo lo que la idea de riqueza ha podido acarrear, a través de la historia, de quietud burguesa, de familiar inmanencia con el aquí-abajo y de plenitud sustancial, es algo que el Bloom puede apreciar, mediante la nostalgia por ejemplo, pero no aprehender. Con él, la felicidad ha devenido una idea muy vieja, y no solamente en Europa. Así, al mismo tiempo que todo uso, y todo ethos, es la posibilidad misma de un valor de uso lo que se ha perdido. El Bloom sólo comprende el lenguaje sobrenatural del valor de cambio. Gira hacia el mundo de los ojos que no ven nada, nada que no sea la nada del valor. Sus deseos mismos sólo se fijan sobre ausencias, abstracciones, de las cuales la menor no es el culo de la

Jovencita. Incluso cuando el Bloom, en apariencia, quiere, él no cesa de no querer, pues quiere vaciamente, pues quiere el vacío. Es por esto que la riqueza se ha vuelto, en el mundo de la mercancía autoritaria, una cosa grotesca e incomprensible, aquello que se nombra todavía así no siendo ya desde hace mucho tiempo más que la pura y simple avaricia, en el sentido bíblico de codicia [cupidité, del lat. cupiditas]. Ahora bien, cada cual sabe, o al menos siente, que "ese dinero, que no es sino la figura visible de la sangre del Cristo que circula en todos sus miembros", "lejos de amarlo por los goces materiales de los que se priva, (el avaro) lo adora en espíritu y en verdad, como los Santos adoran al Dios que les hace un deber la penitencia y una gloria el mártir. Lo adora por aquellos que no lo adoran, sufre en lugar de aquellos que no quieren sufrir por el dinero. ¡Los avaros son unos místicos! Todo lo que hacen es con vistas a complacer a un Dios invisible cuyo simulacro visible y tan laboriosamente trabajado les colma de torturas e ignominia." (León Bloy, La sangre de los pobres) Es en esto que es preciso reconocer en el Bloom a la figura viviente de la Pobreza, la cual revela, sin importar por dónde pase, la miseria no tanto coyuntural sino ontológica de todas las cosas.

El hombre interior — La pura exterioridad de las condiciones de existencia concibe también la escuela de la pura interioridad. El Bloom es ese ser que ha reanudado en sí mismo el vacío que lo rodea. Expulsado de todo lugar propio, él mismo ha devenido un lugar. Desterrado del mundo, se ha hecho mundo. No es en vano que los místicos cristianos hicieron una distinción entre el hombre interior y el hombre exterior, pues en el Bloom esta separación ha advenido históricamente. Son bastante raros, hasta la fecha, aquellos que han conseguido otorgar una medida positiva de lo que tal hecho significa y que no cayeron sobre la marcha en la locura. Pessoa figura aquí como una excepción. "Para crear —pudo escribir— me destruí; tanto me exterioricé dentro de mí, que dentro de mí no existo sino exteriormente. Soy la escena desnuda en la que pasan varios actores representando varias piezas." (El libro del desasosiego) Pero por ahora, si el Bloom se asemeja al "hombre interior" de un Ruysbroek el Admirable, a menudo sólo es negativamente, puesto que él también es "más proclive hacia el adentro que hacia el afuera", puesto que su imagen vive "no importa dónde, y en medio de no importa quién, en las profundidades de la soledad [...] a salvo de la multiplicidad, a salvo de los lugares, a salvo de los hombres". El habitáculo inesencial de su personalidad sólo esconde apenas el sentimiento de encontrarse arrastrado

por una caída sin fin en un espacio subyacente, oscuro y envolvente, como si constantemente se precipitara en él mismo todo al desmoronarse. Gota a gota, mediante un parlamento regular, su ser chorrea, fluye, y se extravasa. De ahí que el Bloom también sea en el fondo un espíritu libre, ya que es un espíritu vacío. Ahora bien, "el vacío es la plenitud suprema, pero los hombres no tienen el derecho a saberlo" (Simone Weil, La pesadez y la gracia). En efecto, ellos tienen el deber de ello.

Agápe — El Bloom es un hombre en el que todo ha sido socializado, pero socializado en cuanto privado. Nada es más exclusivamente común que eso que él llama su "felicidad individual". Lo único que permanece para distinguirlo de los demás hombres es su pura singularidad sin contenido. Al igual que su nombre, al que el Bloom responde pero que no significa ya nada, su singularidad es mantenida en un estado de forma vacía. Todos los malentendidos con respecto del Bloom se deben a la profundidad de la mirada con la que nos autorizamos a observarlo. En cualquier caso, el premio a la ceguera corresponde a los sociólogos que, como Castoriadis, hablan de "repliegue sobre la esfera privada" sin precisar que dicha esfera ha sido ella misma enteramente socializada. En el otro extremo, encontramos a aquellos que han llegado a penetrar incluso en el Bloom. Los relatos que traen de él se asemejan todos, de una u otra manera, a la experiencia del narrador de Señor Teste cuando descubre la "casa" de su personaje: "Nunca he tenido de manera más fuerte la impresión de lo cualquiera. Ésta era una vivienda cualquiera, análoga al punto cualquiera de los teoremas, —y quizá igual de útil. Mi huésped existía en el interior más general". El Bloom es por mucho ese ser que vive "en el interior más general", en quien toda diferencia sustancial con los demás hombres ha sido efectivamente abolida, quien es cualquiera incluso en el deseo de singularizarse, pero que no lo sabe. Esto significa que la separación no subsiste más que de una manera formal en el seno de la apariencia, con la frágil positividad de la dominación para cualquier motivo. Es por consiguiente sólo en los lugares y circunstancias donde las relaciones que comanda la dominación se encuentran temporalmente suspendidas, que se revela la verdad más íntima del Bloom: que está, en el fondo, en la agápe. Una suspensión de este tipo se produce de manera ejemplar en la insurrección, pero también en el momento en que nos dirigimos a un desconocido en las calles de la metrópoli, esto es, al final de cuentas, en cualquier parte en que los hombres deban reconocerse, más allá de toda especificación, en cuanto

hombres, en cuanto seres finitos y expuestos. No resulta raro, entonces, ver a perfectos desconocidos ejercer hacia nosotros su común humanidad, al cuidarnos de un peligro, al ofrecernos tres cigarros en lugar de uno solo, como nosotros habíamos pedido, o al perder un cuarto de hora de ese tiempo que venden tan caro, por otro lado, para llevarnos hasta la dirección que buscábamos. Tales fenómenos no son de ninguna manera susceptibles de una interpretación en los términos clásicos de la etnología del don y el contradón, como puede serlo, al contrario, alguna socialización de bar. Ningún rango está aquí en juego. Ninguna gloria es buscada. Sólo puede dar cuenta de ello esa ética del don infinito que es conocida en la tradición cristiana bajo el nombre de agápe. La agápe forma parte de la situación existencial del hombre que ha informado [dejado sin forma] la sociedad mercantil. Y es en este estado que ésta la ha dejado haciéndolo hasta este punto ajeno y extraño a sí mismo al igual que a sus deseos. Tan inquietante como esto pueda parecer, esta sociedad incuba una grave infección de benevolado. A pesar de todos los signos contrarios, el Bloom sería más fácilmente un santo que un trobriandés.

“Sea diferente, sean ustedes mismos” (publicidad para una marca de prenda interior)— En muchos aspectos, la sociedad mercantil no puede prescindir del Bloom. Sin él, no habría más mala sustancialidad, no habría más Movilización Total y no habría más gobierno de las cosas. La entrada en la efectividad de las representaciones espectaculares, conocida con el vocablo de “consumo”, está completamente condicionada por la concurrencia mimética a la que el Bloom es empujado por su nada interior. El juicio tiránico del se seguiría siendo un artículo de burla universal, si “ser” no significara en el Espectáculo “ser diferente”, o por lo menos esforzarse en ello. Así, no es tanto, como lo señalaba ese buen viejo Simmel, que “la acentuación de la persona se realice en medio de un trato específico de impersonalidad”, sino más bien que la acentuación de la impersonalidad sería imposible sin un trabajo específico de la persona. Naturalmente, lo que se refuerza con la originalidad que se presta al Bloom, no es nunca la singularidad de éste, sino el se mismo, o en otras palabras la mala sustancialidad. Todo reconocimiento en el Espectáculo no es sino reconocimiento del Espectáculo. Sin el Bloom, por tanto, la mercancía no sería nada más que un principio puramente formal, privado de contacto con el devenir.

I would prefer not to — Al mismo tiempo, lo cierto es que el Bloom lleva consigo la ruina de la sociedad mercantil. Encontramos en él ese carácter de ambivalencia que marca todas las realidades mediante las cuales se manifiesta la superación de la sociedad mercantil sobre su propio terreno. En esta disolución, no son los grandes edificios de la superestructura los que se encuentran atacados, sino por el contrario los cimientos que el desastre roe sin tregua desde el fondo de sus tinieblas. Lo invisible precede lo visible, y es de manera imperceptible que el mundo cambia de base. Así el Bloom se contesta con hacer expirar, en acto y sin fracaso, todas las representaciones, y en particular toda la antropología sobre la que esta sociedad se erige. No declara la abolición de eso cuyo fin arrastra; lo vacía con precisión de significación, y lo reduce a un estado de simple forma residual, en espera de demolición. En este sentido, está permitido afirmar que el trastornamiento metafísico del que él es sinónimo está ya detrás de nosotros, aunque la mayoría de sus consecuencias están todavía por venir. Con el Bloom, por ejemplo, la propiedad privada ha perdido todo contenido, ya que le hace falta la intimidad consigo misma de la cual toma su sustancia. Desde luego, subsiste todavía, pero únicamente de manera empírica, como abstracción muerta flotando por encima de una realidad que se le escapa cada vez más visiblemente. Lo mismo le sucede en todos los dominios. En el derecho, por ejemplo, que el Bloom no contesta [discute, pone en duda], sino más bien depone. Y de hecho, no se ve cómo el derecho podría aprehender a un ser cuyos actos no se relacionan con ninguna personalidad, y cuyos comportamientos no son más tributarios de las categorías burguesas de interés, motivación e intención, que de pasión o responsabilidad. Ante el Bloom, por tanto, el derecho pierde toda competencia para hacer la justicia, y con dificultad puede encomendarse al criterio policial de eficacia de la represión. Pues en el mundo de lo siempre-semblante, estando la vida por todos lados idénticamente ausente, uno no se pudre apenas más en prisión que en el Club Méditerranée. De aquí que importe tanto, para la dominación, que las prisiones se vuelvan de manera notoria unos lugares de tortura prolongada. Pero, de entre todos estos crímenes de lesa esclavitud, el crimen que el mundo de la mercancía autoritaria está decidido a hacer pagar más caro al Bloom, es haber hecho de la economía misma, y con ello toda noción de utilidad, crédito o riqueza, una cosa del pasado. No hace falta buscar en otro lugar la razón de la reconstitución planificada y pública de un

lumpenproletariado en todos los países del capitalismo tardío: se trata con ello, en última instancia, de disuadir al Bloom de abandonarse a su desapego esencial, y esto mediante la abrupta aunque temible amenaza del hambre. Debemos con toda honestidad reconocer que este "hombre no-práctico" (Musil) es en efecto un productor desastrosamente inhábil, y un consumidor bastante irresponsable. Idénticamente, la dominación agradece poco al Bloom el haber hecho estragos adicionalmente el principio de la representación política, en parte por defecto: no hay más puesta en equivalencia imaginable en el seno de lo universal que elección senatorial entre las ratas —cada rata es, a un título igual e inalienable, un representante de su especie, primus inter pares—, pero también en parte por exceso, puesto que el Bloom se mueve espontáneamente en lo irrepresentable que él mismo es. Qué pensar, en fin, de las preocupaciones que este hijo ingrato causa al Espectáculo, sobre el cual todos los personajes y todos los roles susurran en un murmullo que dice *I would prefer not to*. Podríamos así proseguir hasta el infinito la enumeración de todo aquello en lo que esta criatura esencialmente metafísica revoca el mundo de la mercancía autoritaria, pero éste es uno de esos ocios que nos permitimos colmarnos.

La Salvación por el Bloom — Considerado en su esencia, considerado según el espíritu, el Bloom pertenece al Tiqqun, o mejor: es su presencia viviente, aunque todavía escondida, entre los hombres. En cuanto figura, polariza posibilidades tales que eso en lo que esta sociedad se enorgullece como de sus más bellos éxitos llega a revestir un carácter secundario, e incluso cada vez más francamente irrisorio. Que esta esencia acceda o no a la efectividad, que salga de su desastrosa suspensión o que persista en esta retirada, eso es, al final de cuentas, el horizonte único bajo el cual nuestro tiempo nunca acaba de hundirse. En otros términos, el Tiqqun está siempre-ya ahí, y todo el secreto designio del gran ajeteo de nuestros contemporáneos radica en aplazar indefinidamente su manifestación. Por tanto, nos representaríamos falsamente el Tiqqun a partir de la imaginería convencional del seísmo social que se baña en su estruendo de *Grand Soir* [Gran Noche]. Pues el Tiqqun es la simple y luminosa manifestación de lo que es, lo cual conlleva la anulación de lo que no es. Es preciso pensarlo bajo la imagen del despertar, que trastorna todo y deja todas las cosas intactas, ya que "para los despiertos existe un mundo único y común, pero de los que duermen, cada uno se vuelve hacia el suyo propio" (Heráclito). El Tiqqun es el final del Gran Sueño, es decir, en

el sentido más excesivo del término, una transfiguración de la totalidad. Entre el Bloom y él, está toda la extensión del mundo de la mercancía autoritaria, pero esta distancia no es más espesa que el acto de consciencia mediante el cual el Bloom debe apropiarse de lo que él es. No hay nada paradójico en la constatación de que el hombre en el que toda comunidad se ha perdido es también el hombre que funda la posibilidad de la comunidad verdadera, y por tal motivo de la comunidad a secas. Esto es algo que Marx vio claramente, y es sobre esto que él también se ha groseramente despreciado, al escribir en *La ideología alemana*: "Cara a las fuerzas productivas se levanta la mayoría de los individuos, de los que estas fuerzas se han desgarrado y que, despojados así de toda la sustancia real de su vida, se han convertido en seres abstractos y, por ello mismo, están en condiciones de entablar relaciones entre sí en cuanto individuos". Porque es exactamente en la medida en que no es un individuo que el Bloom es capaz de entablar relaciones con sus semejantes. Mientras que el individuo porta en sí mismo de manera atávica la ilusión funesta de una inmanencia cerrada del hombre consigo mismo, el Bloom deja entrever el principio de incompletitud que se encuentra en el fundamento de toda existencia humana. Al mismo tiempo que para el Bloom —ese Yo que es un Se, ese Se que es un Yo— la consciencia de sí es inmediatamente consciencia de sí como otro y consciencia del otro como sí, él se experimenta a sí mismo como la nada, es decir, el puro ser-para-la-muerte, frente a la cual son pausadas sus determinaciones, sus cualidades, su apariencia, es decir, su ser, que él descubre como idéntico a su ser-en-común, a su ser-expuesto, a su ser-fuera-de-sí. Por tanto, el Bloom no hace la experiencia de una finitud particular o de una separación determinada, sino de la finitud y de la separación ontológicas comunes a todos los hombres. Además, el Bloom no está solo sino en apariencia, ya que no está solo por estar solo, todos los hombres tienen esta soledad en común. Vive como un extranjero en su propio país, al margen de todo y sin Publicidad, pero todos los Bloom habitan juntos la patria del Exilio. Todos los Bloom pertenecen indistintamente a un mismo mundo que es el olvido del mundo. Así pues, lo Común está alienado, pero no lo está sino en apariencia, pues está aún alienado en cuanto Común (la alienación de lo Común no designa sino el hecho de que eso que les es común, aparece a los hombres como algo particular, propio, privado). Y este Común resultante de la alienación de lo Común, y que ella forma, no es otra cosa que lo Común verdadero y único entre los hombres: la finitud, la soledad y el ser-en-el-mundo, es decir, finalmente, la

metafísica misma, de la que son sus “tres conceptos fundamentales” según Heidegger. Aquí, lo más íntimo se confunde con lo más general, y lo más privado es lo mejor compartido. Aquí, lo indecible mismo es lo que liga a los hombres entre sí, y lo incomunicable lo que los hace comunicar. Toda comunidad habrá consistido hasta ahora en sepultar bajo la inmanencia de la participación, o bajo la limitación de una esencia desigualmente satisfecha (la de una clase, un partido o un medio), el hecho ontológico del ser-para-otro [être-pour-autrui] al igual que del ser-para-la-muerte. Por tanto, la nostalgia de la comunidad es sólo la de su mentira. Y se comprende ésta que sea tan vivaz entre tantos de nuestros contemporáneos que ponen tantos cuidados, candor y buena voluntad para zambullirse en este mundo, cuando este mundo está seco. El universo de la mercancía autoritaria en su totalidad ha sido construido, ladrillo tras ladrillo, por este tipo de hombres, y para que este tipo de hombres se reproduzcan. Pero ningún entretenimiento es ya capaz de engañar el aburrimiento y la angustia de nuestros contemporáneos, excepto tal vez aquel de la destrucción del mundo del entretenimiento. Y la dominación misma carece de reservas especiales, como lo ha sabido demostrar en numerosas ocasiones en el pasado, respecto a este escenario. Es preciso admitir en su defensa que el Bloom, siendo lo universal concreto, tenía el defecto de volver caduca toda puesta en equivalencia, y de agobiar así hasta la posibilidad de la metafísica mercantil. Sin embargo, no es seguro que la autocracia de las apariencias, que hace a los hombres extraños a su extrañeza y que les impide reconocerse en la figura del Bloom, consiga siempre aplazar el cumplimiento del Tiquun, es decir, la reapropiación de lo Común.

“¿Te has visto cuando estás borracho?” (“Se le dice muerto para el mundo porque no le gusta nada de lo que es terrestre”, Eckhart) — Como es fácil imaginar, se dibuja aquí para la dominación mercantil una posibilidad catastrófica cuya actualización es importante conjurar por todos los medios. Esta posibilidad se enuncia en términos infantiles: que el Bloom quiere lo que él es, y que él lo deviene. Naturalmente, esto no deja sin preocupaciones cuando se sabe que para cumplir su esencia de “hombre maldito que no tiene asuntos, ni sentimientos, ni ataduras, ni propiedad, ni siquiera un nombre que le pertenezca” (Necháyev), le bastaría al Bloom con tomar consciencia, y comunicarla. Que los Bloom se reapropien su esencia de Bloom, que es su pura y simple existencia, que reconozcan el carácter negativo de su ser y el carácter positivo de su nada, que en consecuencia superen la nada de su mundo,

he aquí la amenaza aplastante que pesa sobre cada instante de la vida de la dominación. Se concibe entonces qué importancia estratégica decisiva corresponde a la alienación de la Publicidad y al control de la apariencia, cuando se trata de obstruir el acceso de los hombres a su verdad supraindividual, a lo real y al mundo. Mantener en la cotidianidad el empleo de representaciones y categorías devenidas inoperantes desde hace mucho tiempo, imponer periódicamente versiones efímeras pero reparadas de los pons asinorum [ponts-aux-ânes] más mellados de la moral burguesa, mantener más allá de la evidencia incrementada de su falsedad y caducidad las tristes ilusiones de la “modernidad”, he aquí algunos de los capítulos en la pesada labor que exige la perpetuación de la separación entre los hombres y la mediatización de todas sus relaciones por la equivalencia central de la mercancía y el Espectáculo. Pero esto no es todo, lejos está de ello. Conviene además prevenir una Publicidad tal que el Bloom experimente una vergüenza constante de su desnudez metafísica, tal, también, que reinen el terror de no causar buena impresión [faire bonne figure] —de manera general, todo terror es bueno— y el miedo al vacío. Es de toda primera instancia que los hombres se aparezcan a sí mismos y mutuamente como algo opaco y espantoso. Así, en el espejo del Espectáculo, que es el espejo del mal infinito, la Pobreza del Bloom tiene la reputación de una intratable desgracia de la que convendría apartarse, y cuya salida le está, por otra parte, graciosamente indicada. Aquí, uno se satisface con la nada, no como nada, sino como algo, como nada domesticada, y esto al engalanarle con mil esplendores minúsculos y usurpados. se prestan al Bloom unas ideas, unos deseos y una subjetividad tan perfectamente impropios que él ha terminado por parecerse a un hombre mudo en cuya boca la dominación coloca las palabras que quiere escuchar. En resumen, se le hace una “facha”, como habría dicho Gombrowicz. En el Espectáculo, es el Bloom mismo quien es manejado contra el Bloom, donde éste resulta conocido como “los otros”, “la sociedad”, “la gente” o incluso “el otro-en-mí”. Todo esto converge en una conminación social cada vez más exorbitante a “ser sí mismo”, es decir, en una estricta asignación de residencia en una de las identidades reconocidas por la Publicidad autónoma. Y como la dominación no dispone de ningún punto de apoyo para ejercer su fuerza sobre unos seres sin identidad —no hay subjetividad ahí donde no hay poder, no hay poder ahí donde no hay subjetividad—, el Bloom se ve en adelante regularmente exhortado a estar “orgulloso” de esto o aquello, orgulloso de ser homosexual o tecno,

árabe [beur], negro [black] o escoria [caillera]. Suceda lo que suceda, hace falta que el Bloom sea algo, y no importa qué antes que nada.

Mane, Tecel, Fares — Adorno especulaba, en Prismas, que “los hombres que no existieran más que para el prójimo, siendo el zoon politikon absoluto, habrían perdido ciertamente su identidad, pero escaparían al mismo tiempo a la empresa de la conservación de sí, que asegura la cohesión del ‘mejor de los mundos’ así como la del viejo mundo. La intercambiabilidad total destruiría la sustancia de la dominación y prometería la libertad”. Mientras tanto, el Espectáculo ha tenido todo el tiempo para experimentar la exactitud de estas conjeturas, pero también se ha dedicado victoriosamente a desviar esa incongruente promesa de libertad. Con mucha seguridad, esto no ocurrió sin endurecimientos, y el mundo de la mercancía tuvo que hacerse más brutal y despiadado. De “crisis” en “recuperaciones”, la vida en el seno del Espectáculo no ha dejado de volverse más asfixiante, ni la atmósfera más oprimiente. Como primera respuesta a esto, hemos visto cómo se esparce entre los Bloom, al mismo tiempo que el odio de las cosas, el gusto por el anonimato y una cierta desconfianza hacia la visibilidad. En resumen: una hostilidad metafísica vuelta hacia las formas que uno les impone, hostilidad que amenaza de ahora en adelante con estallar en cualquier instante y circunstancia. En la raíz de esta inestabilidad se encuentra un desorden, un desorden que viene de la fuerza inempleada, de una negatividad que no puede permanecer eternamente sin empleo, “bajo pena de destruir físicamente a quien la vive” (Bataille, El culpable). La mayoría de las veces, esta negatividad permanece muda, si bien su contención se manifiesta de manera regular mediante una formalización histórica de todas las relaciones humanas. Pero ya hemos alcanzado la zona crítica donde el reprimido lleva a cabo su regreso, un regreso fuera de toda proporción, bajo la forma de una masa cada vez más compacta de crímenes, de actos extraños hechos de violencias y degradaciones “sin motivos aparentes” (¿hace falta puntualizar que el Espectáculo llama “violencia” a todo aquello que lo contradice, y que esta categoría sólo tiene validez en el seno del modo de develamiento mercantil, en sí mismo sin validez, que hipostasia siempre el medio con relación al fin, o bien aquí el acto mismo en detrimento de su significación inmanente?). Por eso, decidida a no dejar pasar semejantes brechas en el control social de los componente pero incapaz de prevenirlos, la dominación hace escuchar sus habituales fanfarronadas sobre la videovigilancia y la

“tolerancia cero” (¡como si el vigilante no tuviera que ser él mismo vigilado!). Pero su bella confianza no ilusiona apenas. Así, cuando un carcelero socialista, con un alto cargo en la burocracia de un sindicato cualquiera de docentes japoneses, se inclina sobre los pequeños Bloom, pronto se inquieta: “El fenómeno es tanto más preocupante porque los autores de estos actos de violencia son con frecuencia ‘niños sin historia’. Anteriormente, localizábamos a un niño problemático. Hoy en día, la mayor parte de ellos no se rebelan, pero tienen tendencia a huir de la escuela. Y si los reprendemos, la reacción es desproporcionada: ellos explotan” (Le Monde, jueves 16 de abril de 1998). Vemos trabajar aquí una dialéctica infernal que desea que semejantes “explosiones” se vuelvan, a medida que se acentúa el carácter masivo y sistemático del control necesario para su prevención, siempre más frecuentes, más fortuitas y más feroces. Éste es un hecho de experiencia poco cuestionado: la violencia de la deflagración crece con el exceso del confinamiento. Así pues, como vemos, el Bloom causa ya muchas preocupaciones a la dominación. Esta última, que había juzgado bueno, hace varios siglos ya, imponer la economía como moral basándose en que el comercio hacía a los hombres gratos, previsibles e inofensivos, ve ahora su proyecto volcarse en su contrario: puesto a prueba, parece que el “homo oeconomicus”, en su perfección, es también aquel que deja sin vigencia [périme] a la economía, al igual que eso que, una vez que lo privó de toda sustancialidad, lo hizo completamente impredecible. El hombre sin contenido tiene, en su conjunto, la mayor dificultad para contenerse. He aquí, pues, la dominación en medio del desafío de controlar a un ser cuyos comportamientos no son ya justiciables de ninguna previsión, pues son ignorantes de toda finalidad, un ser que ya no es, por tanto, en su esencia controlable. ¡Cruel destino!

En qué aspectos todo Bloom es, en cuanto Bloom, un miembro del Partido Imaginario — Ante este enemigo desconocido —en el sentido en que es posible hablar de un Soldado Desconocido, es decir, de un soldado conocido por todos como desconocido— que no tiene ni nombre, ni rostro, ni epopeya propia, que no se parece a nada, pero se mantiene por todos lados camuflado dentro del orden de la posibilidad, la inquietud de la dominación vira poco a poco claramente hacia la paranoia. Por lo demás, la costumbre que la dominación ha tomado en adelante de practicar por sí misma la decimación en sus propias filas, por si acaso [à tout hasard], aparece al ojo desatado como un espectáculo más bien cómico. Aunque nosotros

no lo compartamos, no se nos dificulta el representarnos su disgusto. Hay algo objetivamente terrorífico en ese triste cuarentón que permanecerá hasta el momento de la matanza como el más normal, llano e insignificante de los hombres promedio. Nunca se le escuchó declarar su odio a la familia, al trabajo o a su suburbio pequeñoburgués, hasta una madrugada en que se levanta, se lava, toma su desayuno mientras su mujer, hija e hijo duermen todavía, carga su fusil de caza y discretamente les vuela a los tres la cabeza. Ante sus jueces, al igual que ante la tortura, el Bloom permanecerá mudo sobre los motivos de su crimen. En parte, debido a que la soberanía carece de razón, pero también debido a que presiente que la peor atrocidad que él puede hacer pasar a esta sociedad radica en que lo deje inexplicado. Es así que él consiguió introducir en todos los espíritus la certeza envenenada de que hay durmiendo en cada hombre un enemigo de la civilización. Evidentemente, él no tiene otro fin que el de devastar este mundo, y éste es incluso su destino, pero esto no lo dirá jamás. Porque su estrategia consiste en producir el desastre, y alrededor de él el silencio.

“Porque lo que el crimen y la locura objetivan es la ausencia de una patria trascendental” (Lukács) — A medida que las formas desoladas en las que se pretende contenernos estrechan su tiranía, manifestaciones muy curiosas llaman la atención. El amok se aclimata en pleno corazón de las sociedades más avanzadas, bajo formas inesperadas, cargado de un nuevo sentido. En los territorios que administra la Publicidad autónoma, tales fenómenos de desintegración forman parte de esas cosas raras que ponen al descubierto el verdadero estado del mundo, el escándalo puro de las cosas. Al mismo tiempo que revelan las líneas del frente en el reino de lo inerte, dan las medidas de lo posible que nosotros habitamos. Y es por esto que nos son, en su distancia misma, tan familiares. Hay en ellos una necesidad que es la del deber, un imperativo que es el del Espíritu. Las huellas de sangre que dejan tras de sí marcan los últimos pasos de un hombre que cometió el error de querer escapar solo del Terror gris en el que se encontraba, a un gran costo, detenido. Nuestra facultad para concebir esto mide lo que resta de vida en nosotros. Son unos muertos quienes sólo comprenden para sí mismos en el momento en que el miedo y la sumisión alcanzan, en el Bloom, su figura última de miedo y de sumisión absolutas —pues carece de objeto—, que la liberación de este miedo y de esta sumisión proclama la liberación, igualmente absoluta, de todo miedo y de toda sumisión. Quien temía indistintamente todas las cosas

no puede ya, pasado este punto, temer nada. Hay, más allá de las landas más extremas de la alienación, una zona clara y tranquilizada donde el hombre se ha vuelto incapaz de experimentar cualquier interés para su propia vida, ni siquiera una sospecha de apego a su entorno. Toda libertad presente o futura que se exima, de una u otra manera, de este desapego, de esta ataraxia, apenas sería capaz de enunciar algo más que los principios de una servidumbre más moderna.

Los poseídos del Welgeist — Bajo el aplastamiento de todo existen pocas salidas. Nosotros extendemos los brazos, pero éstos no encuentran nada. se ha alejado el mundo de nuestras manos, se lo ha puesto fuera de nuestro alcance. Pocos de entre los Bloom consiguen resistir a la desmesura de esta presión. La omnipresencia de las tropas de ocupación de la mercancía y el rigor de su estado de emergencia condenan a corto plazo la gran mayoría de los proyectos de libertad. Por eso, en cualquier parte en que el orden parece firmemente establecido, la negatividad prefiere volverse contra sí misma, como enfermedad, como sufrimiento o como servidumbre desquiciada. No obstante, existen algunos casos inestimables en los que algunos seres aislados toman la iniciativa sin esperanza ni estrategia de abrir una brecha en el curso establecido del desastre. El Bloom que llevan se libera violentamente de la paciencia en la que se querría hacerlo languidecer eternamente. Y, puesto que el único instinto que educa una presencia tan escandalosa de la nada es el instinto de la Destrucción, el gusto por lo Totalmente Otro asume el aspecto del crimen, y se experimenta en la indiferencia apasionada en la que su autor consigue mantenerse vis-à-vis de él. Esto se manifiesta de la manera más espectacular por medio del número creciente de Bloom que, pequeños y grandes, codician, a falta de algo mejor, el hechizo del acto surrealista más simple —recordémoslo: “el acto surrealista más simple consiste en salir a la calle con un revólver en cada mano y disparar al azar, tanto como se pueda, sobre la muchedumbre. Quien no haya sentido ganas, por lo menos una vez, de acabar así con el despreciable sistema de envilecimiento y de cretinización en vigor tiene su lugar claramente señalado en esa muchedumbre, con el vientre a la altura del cañón” (Breton); recordemos también que esta inclinación se mantuvo entre los surrealistas, como muchas otras cosas, como una teoría sin práctica, al igual que su práctica contemporánea sigue careciendo la mayoría de las veces de teoría—. Estas irrupciones individuales que están condenadas a multiplicarse, constituyen, para aquellos que no han perdido completamente el oído

verdadero, llamamientos a la deserción y a la fraternidad. La libertad que dichas irrupciones afirman no es la libertad de un hombre particular, que se ordena a sí mismo un fin determinado, sino la libertad de cada cual, la del género: "Un solo hombre basta para demostrar que la libertad no ha desaparecido todavía" (Jünger, Sobre la línea). El Espectáculo no puede metabolizar unos rasgos portadores de tantos venenos. Puede relacionarlos, pero jamás los despojará completamente de su núcleo de inexplicable, de indecible y de pavor. Éstos son los Bellos Gestos de este tiempo, una forma desengañada de propaganda por el suceso, cuyo carácter inquietante y oscuramente metafísico es acrecentado por su mutismo ideológico.

Paradojas de la soberanía — En el Espectáculo, el poder está en toda partes, es decir que todas las relaciones son en última instancia relaciones de dominación. Por esta razón, también, en él nadie es soberano. Es un mundo objetivo donde cada cual debe primero someterse para someter a su vez. Vivir conforme a la aspiración fundamental del hombre a la soberanía es aquí imposible, fuera de un instante, fuera de un gesto. Es por esto que "quien no hace más que jugar con la vida necesita el gesto para que su vida se haga más real que un juego orientable hacia todas las direcciones" (Lukács, El alma y las formas). En el mundo de la mercancía, que es el mundo de la reversibilidad generalizada, donde todas las cosas se confunden y se transforman unas en otras, donde todo no es sino equívoco, transición, efímero y mezcla, únicamente el gesto corta. Recorta en el esplendor de su necesaria brutalidad el "después", insoluble en su "antes", que con pena se tendrá que reconocer como definitivo. Abre una herida en el caos del mundo, y fija en el fondo de ella su esquirla de univocidad. En vano le buscaríamos otra motivación que la de "establecer tan unívoca y profundamente diferentes las cosas juzgadas diferentes que lo que las ha separado no pueda ser nunca más desdibujado por ninguna posibilidad" (Lukács, El alma y las formas). Ahora bien, el nihilismo consumado no consumó otra cosa que la disolución de toda alteridad en una inmanencia circulatoria sin límites. Aquí, ya no queda nada que manifieste la trascendencia, nada que desmienta la demencia de este proyecto, aparte de la muerte, y no la muerte en cuanto fallecimiento de una persona singular, sino en cuanto tal, en cuanto deja la vida de ser evidente al hacer contacto con ella. Incapaz de poder vencerla, el Espectáculo nunca ha escatimado sus esfuerzos para volverla invisible, ocultarla y poner en duda, finalmente,

su existencia. Pero está tan lejos de haberlo conseguido, que ella modela de manera cada vez más sensible el centro oscuro en torno al cual se arremolina el movimiento frenético de este mundo de entretenimientos. El deber de decisión, que sanciona toda vida propiamente humana, siempre ha tenido alguna parte ligada a las proximidades de tal abismo. De aquí en adelante, ignora cualquier otra relación. Si hay algo que contraríe la dominación en el Bloom, es sin duda constatar que, aun desposeído de todo, el hombre dispone aún, en su desnudez, de una incoercible facultad metafísica de repudiación: la de dar la muerte, tanto a los demás como a sí mismo. En el mundo de la mercancía autoritaria, prácticamente no queda nada de la soberanía humana, pero lo que queda de ella es inalterable. Así, la noche anterior del día de marzo de 1998 en que masacrará a cuatro Bloom-estudiantes y a un Bloom-profesor, el pequeño Mitchell Johnson declaraba a sus camaradas incrédulos: "Mañana yo decidiré quién vivirá y quién morirá". Aquí, nos hallamos tan lejos del erostratismo de Pierre Rivière como de la histeria fascista. Nada es más sorprendente, en los informes de las matanzas de un Kipland Kinkel o de un Alain Oreiller, que su estado de frío dominio de sí, de desapego vertical respecto al mundo. "Yo ya no comento nada bajo sentimientos", dijo Alain Oreiller al ejecutar a su madre. Hay algo de tranquilamente suicida en la afirmación de una no-participación, de una indiferencia y de un rechazo a sufrir tan omnilaterales. A menudo, el Espectáculo aprovecha esto para hablar de actos "gratuitos" —calificativo genérico mediante el cual el Espectáculo oculta las finalidades que no quiere comprender, todo mientras saca provecho de esta muy bella ocasión para revitalizar una de las falsas antinomias favoritas de la metafísica mercantil—, cuando estos gestos no surgen de odio ni de razones, para quien no pierde aquí la vista. Solamente "aquí, el odio mismo queda indiferenciado, libre de toda personalidad. La muerte se introduce en lo universal del mismo modo en que procede de lo universal, está exenta de cólera" (Hegel, El sistema de la eticidad). No entra en nuestra visión el prestar cualquier significación revolucionaria a tales actos, y apenas el conferirles un carácter ejemplar. Antes bien, se trata de comprender aquello cuya fatalidad expresan y de captarlo para sondear las profundidades del Bloom. Cualquiera que siga este camino verá que el Bloom no es NADA, pero que esta NADA es la nada de la soberanía, el vacío de la pura decisión. "'Yo no soy NADA': esta parodia de la afirmación es la última palabra de la subjetividad soberana, liberada del imperio que quiso —o que debió— darse sobre las cosas... porque yo sé que en el fondo soy esta existencia subjetiva

y sin contenido" (Bataille, La soberanía). La contradicción, por un lado, entre la impotencia, el aislamiento, la apatía y la insensibilidad del Bloom y, por el otro, su tajante necesidad de soberanía, sólo pueden traer más de esos gestos absurdos y mortíferos, pero necesarios y verdaderos. Lo importante es saber en lo sucesivo acogerlos en los términos justos. Como los de Igitur, por ejemplo: "Uno de los actos del universo acaba de ser cometido aquí. Nada más; permanecía el aliento; fin de palabra y gesto unidos — sopla la vela del ser, por la cual todo ha sido. Prueba."

La época de la perfecta culpabilidad — No está dada a los hombres la elección de no combatir, sino únicamente la del campo. La neutralidad no es nada neutra, es incluso ciertamente el más sanguinario de entre todos los campos. Por supuesto, el Bloom, tanto el que dispara las balas como el que las sucumbe, es inocente. ¿Acaso no es cierto, después de todo, que él no se pertenece, que sólo es una dependencia del Espectáculo central donde su sustancia está debidamente consignada? ¿Elegió, él, vivir en este mundo, cuya edificación y perpetuación son la obra de una totalidad social autónoma, y hacia la cual él se siente cada día más extraño y ajeno? ¿Cómo podía hacer otra cosa, como liliputiense extraviado frente al Leviatán de la mercancía, que hablar el lenguaje del ocupante espectacular, comer de la mano del Biopoder y participar a su manera en la producción y reproducción del horror? He aquí de qué manera el Bloom desearía ser capaz de aprehenderse: como extranjero, como exterior a sí mismo. Pero en esta defensa no hace otra cosa que admitir que en él mismo se halla la parte viviente que vela por la alienación del conjunto de su ser. Poco importa que el Bloom no pueda ser tenido como responsable de ninguno de sus actos: sigue sin ser menos fundamentalmente responsable de su irresponsabilidad, frente a la cual le es ofrecido a cada instante pronunciarse. A causa de que consintió, al menos negativamente, a sólo ser ya el predicado de su propia existencia, el Bloom forma objetivamente parte de la dominación, y su inocencia es ella misma la perfecta culpabilidad. El hombre del nihilismo consumado, el hombre del "¿para qué?" ["à quoi bon?", pregunta retórica], que se apoya en el brazo del "¿qué puedo hacer al respecto?", está muy equivocado al considerarse virgen de toda culpa a causa de que no ha hecho nada y de que ningún hombre ha pronunciado ninguna sentencia en contra suya. Pues hay sentencias más altas que las de los hombres, y son estas últimas las que ejecutan invisiblemente los poseídos del Weltgeist. Que todos los hombres de este tiempo participen de

igual manera en el crimen que dicho tiempo constituye sin recursos, es algo que incluso el Espectáculo ha tenido que reconocer, él que conviene de manera tan regular que el asesino era "un hombre ordinario" o un "alumno como los demás". Pero si la dominación bien puede admitir su culpabilidad ante la amenaza, nada le hará admitir su responsabilidad, ni siquiera una promesa de clemencia por parte del Weltgericht. Así como el caso de los operadores de las cámaras de gas de Auschwitz nos lo ha enseñado, "el miedo a la responsabilidad no es solamente más fuerte que la conciencia; es, en ciertas circunstancias, más fuerte que el miedo a la muerte" (Hannah Arendt, Eichmann en Jerusalén). Mas esto no cambia en nada el asunto, cuyo enunciado es de otra manera más consecuente: cuando un mundo no resuena ya sino clamores silenciosos de una tiranía de la servidumbre devenida universal, cuando el se hace crecer la impudencia hasta proclamar la subordinación del Espíritu ante el orden zoocrático de la nuda vida, entonces el acto surrealista más simple no está gobernado por nada salvo el viejo deber del tiranicidio.

Homo sacer ("Uno u otro día, las bombas comenzarán a caer para que se crea al fin eso que se rechaza admitir; a saber, que las palabras tiene un sentido metafísico", Brice Parain, Agobiado por las opciones) — No está dado a las almas muertas el abrazar la significación verdadera de semejantes actos extraños, cuya naturaleza excesivamente concreta y, en este caso, metafísica, trata injustamente toda limitación. Por eso, no es de la breve interrupción que ellos imponen dentro del sueño de la mala sustancialidad de donde proviene su carácter propio de iluminación, sino más bien de lo que muestran el sentido último de la condición del Bloom. Y este sentido, cuyas consecuencias nuestros asesinos comienzan por arrojar, se resume de la siguiente manera: el Bloom es sacer, en el sentido en que lo entiende Giorgio Agamben, es decir, en el sentido de una creatura que no tiene cabida en ningún derecho, que no puede ser juzgado ni condenado por los hombres, pero al que cualquiera puede matar sin siquiera haber cometido un crimen. La insignificancia y el anonimato, la separación y la extrañeza, no son circunstancias poéticas que la proclividad melancólica de algunas subjetividades tiende a exagerarse: el alcance de la situación existencial así caracterizada, el Bloom, es total, y política primordialmente. Quienes se acantonan en dicha situación se exponen a todo las arbitrariedades. No ser nada, permanecer fuera de toda Publicidad, no tener un nombre o presentarse como la pura individualidad no-política sin significación, son tantos de los sinónimos de ser sacer. Lo deviene

instantáneamente toda persona que deserte, o quien deserta, la trascendencia concreta de la pertenencia a la comunidad. Por muy elocuentes que sean las letanías de la misericordia —añoranzas eternas, etc.—, la muerte de uno de estos hombres no destacará jamás más que de lo irrisorio y lo indiferente, sin concernir al final de cuentas más que a aquel que desaparece, es decir, lógicamente, a nadie. Análoga a su vida enteramente privada, su muerte es un no-acontecimiento tal que cada cual puede suprimirlo. Es por esto que las protestas de aquellos que, con un sollozo en la voz, deploran que las víctimas de Kipland Kinkel no “merecían morir” son inadmisibles, porque tampoco merecían vivir. En la medida en que se encontraban ahí, eran unos muertos vivientes a merced de toda decisión soberana, sea la del Estado o la del asesino. “Ya ser sólo un espécimen de una especie animal llamada Hombre, he aquí lo que sucede a aquellos que han perdido toda cualidad política distintiva y se han convertido en seres humanos y en nada más que esto... La pérdida de los derechos del Hombre sobreviene en el instante en que una persona se convierte en un ser humano en general —sin profesión, sin ciudadanía, sin opinión, sin actos por los que identificarse y particularizarse— y aparece como diferente en general, representando exclusivamente su propia individualidad absolutamente única que, privada de un mundo común en el que pueda expresarse y sobre el cual pueda intervenir, pierde todo significado” (Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*). El exilio del Bloom cuenta con un estatuto metafísico, es decir que él es efectivo en todos los dominios. Expresa su situación real, respecto de la cual su situación legal carece de verdad. Que pueda ser abatido como un perro por un desconocido sin la menor justificación, o simétricamente que sea capaz de asesinar “inocentes” sin el menor remordimiento, no es una realidad sobre la que una jurisdicción cualquiera sea capaz de hacer frente. Nadie salvo los espíritus débiles y supersticiosos puede abandonarse a creer que una condena solemne o un veredicto republicano bastan para abandonar tales obras a los limbos de lo nulo y sin valor. A lo sumo, la dominación es libre para dar testimonio de la condición del Bloom, por ejemplo declarando un estado de excepción apenas enmascarado, como lo han podido hacer los Estados Unidos al adoptar en 1996 una ley llamada “antiterrorista” que permite detener a “sospechosos” sin cargos ni límite de duración, sobre la base de informaciones secretas. Así pues, existe un cierto riesgo físico a ser metafísicamente nulo. Es sin duda como un pronóstico de las radiantes eventualidades que prepara una nulidad de este tipo que fue adoptada, el 15 de octubre de 1978 en la Casa de la

Unesco, la muy consecuente Declaración Universal de los Derechos del Animal que estipula, en su artículo 3º: “1 — Ningún animal será sometido a malos tratos ni a actos crueles. 2 — Si es necesaria la muerte de un animal, ésta debe ser instantánea, indolora y no generadora de angustia. 3 — El animal muerto debe ser tratado con respeto.”

“Tu non se’ morta, ma se’ ismarrita / Anima nostra, che sì ti lamenti” (Dante, Convivio) — Que la bondad del Bloom tenga todavía que expresarse en algunos partes con el asesinato es señal de que la línea está próxima, pero también de que no ha sido atravesada. Pues en las zonas gobernadas por el nihilismo que se acaba, donde los objetivos faltan todavía mientras que los medios superabundan, “la bondad es una posesión mística”. Ahí, el deseo de una libertad sin condición tiende a formulaciones singulares y presta a las palabras un valor pleno de paradojas. De esta manera, “la bondad es salvaje, cruel, ciega y aventurera. El alma del bondadoso se ha vaciado de todo contenido psicológico, de las causas y los efectos. Su alma es una hoja en blanco sobre la cual el destino escribe su dictado absurdo. Y ese dictado es llevado a cabo ciega, osada y cruelmente. Que esta imposibilidad devenga acto, que esta ceguera devenga iluminación, que esta crueldad se convierta en bondad, esto es el milagro, la gracia” (Lukács, *Acerca de la pobreza de espíritu*). Pero al mismo tiempo que estas irrupciones manifiestan una imposibilidad, por su incremento, anuncian la elevación [montée] del curso del tiempo. La inquietud universal, que tiende a subordinarse cantidades cada vez más grandes de hechos cada vez más ínfimos, incita hasta la incandescencia, en cada hombre, la necesidad de la decisión. Ya, aquellos para los que esta necesidad significa su propio aniquilamiento hablan de apocalipsis, mientras que la mayoría se contenta con vivir debajo de todo en los placeres fangosos [abyectos] de los últimos días. Nadie salvo aquellos que conocen el sentido que darán a la catástrofe conservan la calma y precisión en sus movimientos. “Por el género y las proporciones del pánico al que se deja arrastrar un espíritu, es que se reconoce su rango. Ésta es una marca que vale no sólo ética y metafísicamente, sino también en la praxis, en el tiempo” (Jünger, *Junto al muro del tiempo*).

El destino del Bloom — Esta sociedad deber ser considerada, hasta en sus más miserables detalles, como un formidable dispositivo agenciado con el designo exclusivo de eternizar la condición del Bloom,

que es una condición de sufrimiento. En su principio, el Entretenimiento no es otra cosa que la política convenida hacia dicho fin: eternizar la condición del Bloom comienza por distraerlo de ella. Llegan a continuación, como en cascada, la necesidad de contener toda manifestación del sufrimiento general, que supone un control cada vez más absoluto de la apariencia, y la de maquillar los efectos excesivamente visibles de ésta, a lo cual responde la inflación desmesurada del Biopoder. Ya que en el punto de confusión al que las cosas han llegado, el cuerpo representa, a escala genérica, el último intérprete de la irreductibilidad humana a la alienación. Y es a través de sus enfermedades y disfuncionamientos, y únicamente a través de ellos, que la exigencia de la consciencia de sí sigue siendo para cada cual una realidad inmediata. Esta sociedad no habría declarado una guerra a ultranza de este tipo contra el sufrimiento del Bloom si éste no constituyera en sí mismo y en todos sus aspectos una puesta en entredicho intolerable del imperio de la positividad, si no tuviera consigo una revocación sin demora de toda ilusión de participación en su inmanencia florida. La disposición a escuchar el lenguaje del cuerpo sufriente marca a partir de hoy quiénes son los vivos, y quiénes los muertos. Toda la embriagadora maldición que llena nuestra época está contenida ahí: en el modo inédito en que se unen en ella la consciencia y la vida. Nos hallamos en el extremo de un mundo que se promete a sí mismo un fin próximo. Con él perecerán todos aquellos que le estén vinculados, y ellos perecerán por este vínculo. Es por tanto de la liberación de todo vínculo con el Espectáculo y su metafísica que depende, en adelante y de manera unívoca, el aseguramiento de sobrevivir a él. Nosotros llamamos consciencia de sí al ejercicio de abandono del yo, de desapego de toda identificación y de purificación de todas las pertenencias consolantes que prodiga la mala sustancialidad, ejercicio mediante el cual el Bloom deviene lo que él es. En esta ascesis, él se reconoce en su desnudez de ser finito, finito en cuanto mortal y finito en cuanto separado, como puro y simple ser-para-la-muerte. Con esto, retoma y prosigue en sí mismo su no-pertenencia al mundo de la mercancía en una pertenencia superior, íntima y fundamental a la comunidad humana. En otras palabras, la consciencia de sí carece completamente de un proceso intelectual, y es por el contrario una experiencia interior de la comunidad. Ella debe significar la resolución a desertar esta sociedad y así encontrar a los hombres. Debe afirmar la naturaleza política de toda existencia. Y si no, no amerita el nombre de consciencia de sí. La tesis según la cual "un hombre que no es nada más que un hombre ha perdido

precisamente las cualidades que hacen posible a los demás tratarlo como a su semejante" (Hannah Arendt, Los orígenes del totalitarismo) no es solamente falsa, es de una falsedad imperdonable, pues revela una falta completa de sentido histórico. No ser nada más que un hombre significa no ser nada más que una virtualidad política, nada más que una facultad metafísica que persigue un mundo común en el cual actualizarse. Y dicha virtualidad puede y debe acceder a la existencia en cuanto tal, por el hecho de volverse pública, de exponerse como tal; y es entonces solamente que la falta de particularidad del Bloom se transforma en universalidad. El Partido Imaginario nombra esa constitución del Exilio en patria, esa conversión de la común soledad en comunidad política. Él es, dentro del orden metafísico, la única vía que arranca definitivamente al Bloom de la condenación del homo sacer. El alcance práctico de la consciencia de sí sobreviene en este punto. Ya que al mismo tiempo que el Bloom se experimenta íntimamente como nada, él descubre, mientras le hace frente, la alienación de toda apariencia en el Espectáculo. Y es esta radical frustración de Publicidad lo que le devela que ser es ser en común, ser expuesto, ser público, que su apariencia y su esencia son idénticas entre sí, pero no idénticas a él. Por medio de la consciencia de sí, el Bloom surge como enemigo del Espectáculo porque entrevé al interior de esta organización social eso que le desposee de todo ser. Y admite consecuentemente como suyo el imperativo de comunidad, la necesidad de liberar un espacio común de la dominación mercantil. Ahora bien, puesto que el gesto de reunir o fundar la comunidad abre al Bloom al mundo, es decir, a sus posibilidades propias, la consciencia de sí tiene el sentido de una transfiguración: "Como la consciencia no es aquí la consciencia referente a un objeto que le es opuesto, sino la consciencia de sí del objeto, el acto de toma de consciencia conmociona la forma de objetividad de su objeto." (Lukács, Historia y consciencia de clase) La comunidad es eso que convierte la Pobreza en radicalidad. Es el sitio donde el Bloom, que era una vida más acá de toda forma, accede en un salto a la vida más allá de las formas, a la vida viviente. Por su mero contacto, el vacío interior donde el Bloom se abismaba infinitamente regresa como vacío positivo, como caos profuso de virtualidades; la nada de su impotencia se manifiesta como la nada de la pura potencia, de la cual todo procede; su falta de determinación deviene aquí trascendencia con respecto a toda determinación y su yo inexistente se revela como pura facultad de subjetivación y desubjetivación. La comunidad es el lugar de la reapropiación de lo Común y el tener-lugar de dicha

reapropiación. Nada está más alejado de la consciencia de sí que la simple asunción de sí como nulidad, que tiende en estos días a esparcirse como lenguaje de la adulación. La posición del yo como forma vacía que flota por encima de todos los contenidos posibles en la falsa plenitud de su indeterminación, es sólo el momento unilateral de la libertad formal. El ser que se mantiene en su falta de ser no sale de sí mismo, y su universalidad permanece como algo puramente abstracto, sobre lo cual el nihilismo mercantil se acomoda maravillosamente. El lenguaje de la adulación evoluciona en este desgarramiento, del que extrae toda su brillante vacuidad. Hay que mencionar aquí la forma sutil y reflexiva de mala sustancialidad que constituye la proclamación reciente de la nulidad del Espectáculo por parte de algunos de sus sirvientes, y del gusto que éstos tienen por ella; aquí, singularmente, uno se instala más aún en la separación cuando uno confiesa la más perfecta conformidad. También está el budismo, esa repugnante y sórdida porquería/cursilería [guimauve] de espiritualidad para asalariados agobiados, que ve como una ambición ya por mucho excesiva el enseñar a sus maravillados y estúpidos fieles el arte peligroso de chapotear así en su propia nada. No hace falta decir que el houllebecq, el budista o el joven-cool decepcionado sólo permanecen de manera formal junto a sí mismos, y son incapaces de superarse en cuanto Bloom. Ahora bien, el Bloom es algo que debe ser superado. Es una nada que debe autoaniquilarse. Precisamente porque es el hombre del nihilismo consumado, el destino del Bloom consiste en operar la salida del nihilismo, o perecer.

"El ser nunca es yo solamente, es siempre yo y mis semejantes" (Bataille) — "Nosotros, los hombres": ¿qué empresa de emasculación del pasado no ha enarbolado, en alguno u otro momento, esta locución para justificar sus llamamientos a la resignación, desde el infame cristianismo de las Iglesias, pasando por el humanismo mocosito de la era burguesa, hasta su síntesis presente en el Biopoder? En esta interrogación existe un espesor de banalidad que no le cede nada al de la objeción que generalmente le responde y que hace notar que no existe un proyecto de emancipación que, incluso en el pasado, no haya apelado a la misma locución. Pero nosotros estamos fatigados de esos debates. La tradición de los oprimidos no es algo de lo que uno hable, ella es algo que se vive. El polvo rendía aún un homenaje excesivo a toda la retórica convencida y a todas las controversias risibles que se disputan la carroña de proyectos de emancipación que han, todos, fracasado. Lo sentimos, pero nosotros no aceptamos

ninguna herencia de dicho pasado, ya que se ha dejado vencer por un mundo que conocemos y cuya indignancia sabemos. Contra los arrepentidos, contra los hastiados, contra los ateridos y contra todos aquellos que hablan de la historia como si se tratara de algo más que la epopeya grotesca de la dominación actual, nosotros decretamos los tiempos mesiánicos, nosotros decretamos la reabsorción del elemento del sentido dentro del elemento del tiempo. Nuestro presente es un hombre que camina en línea recta sobre el futuro con el recuerdo de aquello que no ha sido como su guía. Nosotros no levantamos ninguna protesta con referencia al pasado — el pasado somos nosotros. Incluso la fealdad inmensa de la época donde nos derramamos, nos conviene, pues está ahí para que nosotros la destruyamos. Adicionalmente, ella es la época del acabamiento de la metafísica, lo cual quiere decir que el "nosotros, los hombres", que había figurado por tan largo tiempo en el arsenal del enemigo, nos es desuelto al fin. Y nos es devuelto como un estandarte que, al volver al campo de fuerzas de la negación, se ha despojado de todo lo que estancaba en ella apatía, mesura y lamentación. Desplegado contra el Espectáculo, "Nosotros, los hombres" significa "Nosotros que estamos solos frente a la muerte, pero que esta soledad arranca cualquier limitación, cualquier contingencia, cualquier sujetamiento"; "Nosotros que somos seres finitos que lloran, pero cuya finitud es más amplia que el infinito"; "Nosotros que un exceso de posible consume a tal punto que nos es preciso perdersnos"; "Nosotros los configuradores de mundo"; "Nosotros que nos reconocemos como hermanos sin familia"; "Nosotros que uno ha desposeído de todo"; "Nosotros, que vivimos alzados y nunca olvidamos que somos hijos de reyes". Es en cada ocasión que este "nosotros" se insinúa que el Partido Imaginario afronta al Espectáculo. Este "nosotros" es el de la comunidad verdadera. A contrapelo de la nostalgia que un cierto romanticismo se complace en cultivar incluso en sus adversarios, es preciso considerar que no ha habido, que no ha habido jamás, antes de nuestra época, comunidad. El pasado no encierra la menor virtud de plenitud, ya que no se conocía como plenitud. Más acá del Bloom, más acá de "la separación consumada", más acá del abandono sin reservas que es el nuestro, más acá, por tanto, del perfecto asolamiento de todo ethos sustancial, toda "comunidad" sólo podía ser un humus de mentiras y una fuente de limitación, de lo contrario, por otra parte, no habría sido aniquilada. Nada salvo una alienación radical de lo Común ha sido capaz de hacer sobresalir lo Común originario de tal manera que la soledad, la finitud y el ser-en-el-mundo, es decir, el único vínculo verdadero entre

los hombres, aparezcan también como el único vínculo posible entre ellos. Lo que en la actualidad se califica, con la mirada en el pasado, "comunidad", es algo que ha compartido evidentemente ese Común originario, pero secundariamente ya que lo hizo de manera no-consciente. Por ello nos corresponde a nosotros hacer por primera vez la experiencia de la comunidad verdadera, la que reposa sobre la consciencia clara de la separación, la exposición y la finitud, y que por esta razón es también la más viva y temible, la que permite a los hombres mantenerse hasta el final en el nivel de intensidad de la muerte. La radicalidad de la época quiere que dicha experiencia sea además la única experiencia a nosotros abierta. Porque todo lo que es, en el Espectáculo, es contra el Espectáculo y es comunidad (esto se explica negativamente por el hecho de que el Espectáculo es el imperio de la nada triunfante, y positivamente por el hecho de que lo Común es lo que hace ser). Ahora bien, la comunidad representa [figure] ciertamente *hic et nunc*, en su simple actualidad, una contestación de la dominación, pero también, dado que no es reductible a esta negación derivada, un más allá, un afuera [en-dehors] del Espectáculo. Testimonia esto que el Partido Imaginario se reforme tan rápidamente en todos los intersticios que el enemigo deja inocuados. La comunidad se opone en cuanto práctica de la libertad a la concepción de un proceso de liberación distinto de la existencia de los hombres, devuelve a sus pupitres todos los doctos proyectos de liberación, y todo el trabajo paciente que ellos comandaban. El Espectáculo es el período histórico donde toda comunidad deviene en cuanto tal portadora de una política de la finitud que metamorfosea no solamente el sentido de la comunidad, sino también el de lo político, devenido idéntico a lo metafísico. Al abrirse a la comunidad, el Bloom se abole como Bloom, se desapega de su desapego y encuentra el camino del ser. Pero el mundo en el que él nace es un mundo en guerra cuyo deslumbramiento entero depende de la verdad afilada de su partición en amigos y enemigos. La designación del frente participa del paso de la línea pero no lo cumple. Esto, nada salvo el combate puede hacerlo. No tanto porque éste incita a la grandeza como porque es la experiencia de la comunidad más profunda, aquella que va de la mano permanentemente del aniquilamiento y no se mide más que en la extrema proximidad del riesgo. Vivir juntos en el corazón del desierto con la misma resolución a no reconciliarse con él, tal es la prueba, tal es la luz.

La identidad como juego, como santidad y como tragedia — El hombre que ha atravesado las zonas de

destrucción y que no se detuvo en ellas, es la sede de un desgarramiento lúcido y sin recursos en la cual se ata un dolor magnífico. A menos que consienta inmediatamente a su putrefacción, la comunidad no puede ser aquello que tranquilice este desgarramiento, sino solamente el sitio donde éste se encuentre deliberadamente puesto en común. Pues al mismo tiempo que su consciencia de sí le hace percibir el infinito de los posibles que él encierra, el hombre lleva consigo una exigencia de ser tan explosiva que únicamente la muerte da sus medidas. Ir hasta el final de un posible expresa el principio de la vida viviente, que excede cualquier forma precisamente porque reconoce en la forma "al juez supremo de la vida [...], un imperativo categórico de grandeza y de cumplimiento de sí" (Lukács, *El alma y las formas*), y que ella la realiza. De este modo, y solamente de este modo, el hombre se relaciona con la eternidad. Así pues, la comunidad no es otra cosa que el compartir de este insalvable deseo de grandeza: "Vivir un posible hasta el final exige un intercambio entre varios, asumiéndolo como un hecho que les es exterior y que no depende ya de ninguno de ellos." (Bataille, *Sobre Nietzsche*) Así como los hombres la necesitan para mantenerse a la altura de la muerte, danzando con el tiempo que los mata, la comunidad necesita la muerte, la cual constituye únicamente un disolvente de todas las reificaciones suficientemente potente como para hacer posible algo como el amor o la amistad. Por tanto, la comunidad es por esencia el lugar de la soberanía, donde los hombres desafían su finitud en el juego de la gloria. La certeza de que el último acto será sangriento, y de que todo será perdido por bella que sea la parte en todo el resto, no está hecha para alejar a los jugadores; al contrario, dicha certeza ejerce sobre éstos la más imperiosa fascinación. Nuestra vida no es más que una tarea intemporal que cumplir en el tiempo, y cuyo valor no depende sino del contacto que hemos sido capaces de establecer con una tradición, en el sentido en que Benjamin entiende esta palabra, es decir, como "discontinuum del pasado" opuesto al "continuum de los acontecimientos" de la historia universal. Pero el esplendor de nuestra tragedia sería poco si nosotros no experimentáramos con una tan perfecta intensidad el sentimiento de su vanidad. Pues el Bloom que se suprime como Bloom y que, en la comunidad, se reapropia su apariencia y su Publicidad, se los reapropia como tales, es decir que la distancia que la ha separado un día de ellos no es abolida, sino que permanece para siempre como consciencia de dicha distancia. El Bloom conoce su esencia como eso que está fuera de él, como eso que está puesto en juego en la comunidad, como eso

que arruina, en el fondo, su integridad. Se sabe expuesto, sabe que no es nada fuera de su ser-expuesto, y se sabe distinto de este ser-expuesto. En toda lo que es, conserva la posibilidad de no serlo. Que la comunidad verdadera sea aquella donde esta exposición misma queda expuesta, no disminuye en nada la seriedad consumante de su deber de ser. (Naturalmente, cuando Nietzsche exalta al hombre que se compone una existencia completa de actor hecha de roles efímeros, sólo exalta su propia debilidad y su virulenta voluntad de impotencia. Porque se trata de ser, de ser lo más posible y por esto, de ser perfectamente. Nuestra fuerza sólo mide nuestro grado de reabsorción en lo esencial.) El que los hombres reconstituyan entre sí el mundo común del que habían sido desposeídos es algo que no pone fin a la separación. Y por sincera que sea la figura que nos damos, no podremos llegar a comunicarnos enteramente más que en la muerte: únicamente ahí coincidimos con nosotros mismos. Por eso, en la medida en que no actuemos conforme a nuestro más íntimo deseo

de calcinación, nos es preciso encomendarnos a la Palabra, y asumir el lenguaje no como "el elemento perfecto en el que la interioridad es tan exterior como la exterioridad es interior" (Hegel), sino como la regla de nuestra existencia. "Una vez que hemos hablado, mantenemos lo más cerca posible eso que hemos dicho, para que nada quede efectivamente en el aire: las palabras de un lado, nosotros del otro, y el remordimiento de las separaciones." (Brice Parain, Sobre la dialéctica).

*Queremos aprovechar y acompañar el hecho del que el e-zine Denken haya publicado en su edición número 68 el ensayo del Mikkel Bolt, *Arte, capitalismo, revolución y comunización: Sobre el rebasamiento del arte como significado sin realidad*, donde se aborda al Comité Invisible y la revista digital Tiqqun. Con la publicación en C.N.f. de *La teoría del Bloom* aspiramos no solo a colaborar con la difusión local de un "tema" de suma importancia, también deseamos anunciar la pronta aparición de un dossier dedicado a los materiales que el Comité Invisible produjo.

Gean Moreno

Locaciones del común: una conversación con Michael Hardt

Traduciendo el común

El editor Gean Moreno se encuentra con Michael Hardt para discutir algunos puntos controvertidos generados por Commonwealth, su reciente obra en coautoría con Antonio Negri.

Gean Moreno: Comencemos con una definición del común.

Michael Hardt: El común es un término que se refiere a por lo menos dos ámbitos que están relacionados, pero son completamente distintos. Por un lado, el común refiere a la tierra y sus ecosistemas –el océano, el aire, el bosque, y las propias parcelas de tierra-. En inglés, o por lo menos en la Inglaterra pre-capitalista, esto es lo que tradicionalmente denominó “los comunes” [the commons]. El común también significa los resultados de la creatividad humana, o sea, ideas, saberes, códigos, afectos, lenguajes, etc. Éstos también son potencialmente abiertos y compartidos. Nuestra postura en parte es que la tendencia de la economía capitalista consiste en centralizar aún más la producción económica hacia los bienes comunes, lo cual, efectivamente, plantea un dilema –si no una contradicción- para la acumulación capitalista, porque los bienes comunes solamente son productivos cuando se encuentran abiertamente accesibles, y se comparten libremente. Este hecho atenta contra su privatización como propiedad.

Una diferencia básica puede ser apreciada de inmediato. El común en su primera acepción –la tierra, el aire, el agua, etc.- se encuentra en disponibilidad limitada, en lo fundamental. Tanto desde una perspectiva ecológica como desde una económica, tales recursos físicos son limitados. En contraste, los bienes que refiere la segunda acepción de común son básicamente ilimitados. No operan desde una lógica de escasez. Si tú tienes una idea, ello no significa que yo no pueda usarla. De hecho, se vuelve más productiva si ambos –tú y yo- la utilizamos. Estos bienes también son ilimitados en el sentido de que su producción es ilimitada. Lo que, sin embargo, no significa que mientras más ideas, mejor. Sólo quiere decir que cada uno de los dos dominios del común sigue una lógica diferente.

GM: Esta segunda noción del común –el común artificial– tiene dos partes. Está el común que ya existe –un recurso efectivo– y el nuevo común que aún está por producir –una dimensión compartida de la producción inmaterial que podemos generar–. Aquí es donde se me traba la cosa: el común ya existente está usualmente muy bien localizado, mientras respecto al común por producir Ud. parece sugerir que éste tendrá una dimensión global. En los países noratlánticos, el común usualmente se menciona en torno a la informática de código abierto, como ejemplo. En otras partes del mundo, el común puede reconducirse a cómo se entienden los ciclos agrícolas. Tales formas de saber son muy diferentes, y sujetas a condiciones distintas. ¿Cómo estas dos manifestaciones de común pueden compartirse en contextos tan diferentes?

GM: Sí. Tomemos una ciudad como La Habana. Adyacente a las posturas calcificadas e inamovibles –de un lado, la Revolución, y del otro, su oposición de línea dura– hay una realidad cotidiana en la que la gente local continúan produciendo una cultura común, con su propio lenguaje y palabras en clave, sus retro-artefactos reconstruidos e invenciones arquitectónicas, así como nuevos patrones de conducta y sistemas de valores. Este común es tan específico respecto a sus condiciones generativas, que resulta difícil ver cómo podría aplicarse en alguna otra parte.

MH: Conuerdo con que existe un peligro en usar las tecnologías de código abierto e internet como ejemplos en debates de este tipo. Ello limita el alcance del análisis, en la medida en que restringe la población de la que hablamos. En parte, como camino a contrarrestar tal tendencia, he estado interesado en las “guerras de las semillas”, donde se involucran cuestiones en torno a la propiedad de las semillas y del saber local transmitido al nivel de la comunidad –digamos, sobre el uso médico de cierta planta, o las propiedades pesticidas de alguna semilla en particular–. Éstas también son formas del común. Entonces, ¿Ud. pregunta cómo estos saberes locales pueden ser escalados? ¿Cómo el acceso a ellas puede abrirse más allá de la localidad?

MH: Creo que tiene razón. Hay algo que es local en principio, o más bien territorial, en cuanto a la producción del común. La metrópolis es un depósito de todo tipo de producciones de común: lingüísticas, culturales, sociales, e incluso económicas. La ciudad como tal –no sólo el entorno construido, sino también el tejido del lugar– es una cristalización de producciones pasadas del común. El ejemplo de La Habana ilustra la metrópolis como un depósito del común en constante transformación. En ese sentido es territorial. Esto es un punto importante, pero que no niega el potencial para su transferencia o extensión. La pregunta sería: ¿en qué ejemplos el común tiene el potencial para la transferencia, para la extensión más allá de lo local?

El común se transforma cuando es transferido de un territorio a otro. Los ejemplos prácticos y científicos probablemente no revelarían demasiado en esto. Tomemos las semillas que se han usado como pesticidas: este saber podría probablemente transferirse a otra locación sin muchos cambios. En contraste, las formas del común que Ud. menciona –o sea, el vocabulario social y cultural de La Habana– indudablemente sufrirían una transformación en el proceso de transferencia. Pero me atrevo a pensar que éstas también pueden ser transferidas de modos fascinantes a otras locaciones. Sería realmente interesante ver cómo la pre-construcción de formas culturales post-revolucionarias pasa de La Habana a Miami. ¿Tenemos ya un eco de ellas en Miami?

GM: Mientras la gente sigue llegando, Miami se diversifica día a día. Se vuelven visibles actitudes y disposiciones diversas. Indudablemente están relacionadas con los cambios de la vida cotidiana en los lugares de origen de esas personas: nuevas relaciones con el hábitat, con la crianza de infantes, nuevos usos del idioma, etc. Pero no estoy seguro de que lo que ocurre en Miami prefigura los cambios que ocurrirán en los lugares que dejaron los nuevos habitantes de la ciudad. Estos patrones de conducta "importados" tienen que negociar con los hábitos establecidos y sistemas de valores de la gente local. A través de esa negociación, algo nuevo emerge, local con respecto a la ciudad. Las dinámicas de los distintos sitios corren por distintas carrileras, independientemente de tal intercambio de cuerpos y actitudes, y los vínculos que estos establecen. Pero, volviendo a lo que estábamos hablando, si consideramos el común en relación con su transferencia y extensión, este sería un campo de traducciones más que un creciente banco global que deposita saberes compartidos o compartibles. Como campo de traducciones, el común es producido tanto por adición de nuevos bloques de saberes y afectos como por constantes pequeños ajustes y alteraciones. Puede verse como un proceso dinámico de afinamientos y reformateos.

MH: Veo lo que Ud. quiere decir respecto a la importancia de ver el común creativo [creative common] o artificial como algo dinámico, iridiscente y localmente diferenciado. Me parece correcto. Puede sernos de ayuda aquí que pensemos sobre dos otras perspectivas –más allá de las prácticas cotidianas- en torno a la traducción del común de un territorio a otro. Una es lo que en ciertos marcos políticos es pensado como ciclos de lucha, donde prácticas y conceptos de insurrección, revuelta y liberación son transferidos a otras locaciones. En cada transferencia, ocurre una permutación. Pensemos en los siglos XVIII y XIX, en las revueltas esclavas en el Atlántico y el Caribe, de Bahía a Haití y de Cuba a Virginia. Había como un archipiélago, o propagación de fuegos en cadena, de las insurrecciones esclavas. Las nuevas revueltas comenzaban en parte al oírse noticias de lo que sucedía en otra parte, al reconocerse condiciones comunes, y al resultar adoptadas estrategias comunes. Pero cada nueva insurrección fue no sólo una repetición. Un ciclo de luchas se construye a través de un proceso de traducción que opera sobre el común, adaptándolo para cada territorio específico. Me pregunto si esta analogía podría usarse para pensar sobre la producción y propagación de formas culturales mediante un proceso de traducción.

La otra perspectiva que me viene a la mente – probablemente más obvia y menos útil para nosotros acá- es la propagación de movimientos artísticos hacia locaciones culturales diferentes. Siempre involucra su traducción para nuevos contextos y regímenes territoriales. Pensemos en la relación entre los modernismos en Latinoamérica y Europa. Esto también aparece como proceso de expansión o reproducción del común, en la medida en que tal reproducción es pensada como un tipo de traducción que, a su vez, se entiende como operación productiva y creativa. Todo esto es para decir que me gusta el enfoque que Ud. propone, sobre la traducción. Ayuda a enfatizar que la expansión del común es una función productiva y dinámica, no sólo distributiva.

GM: Estos dos ejemplos muestran distintas formas en que la traducción del común puede tener lugar. En el caso de las revueltas esclavas, condiciones de algún modo similares y resultados deseados similares juegan dentro de una economía de repetición y emulación, proveyendo un fondo [ground] contra el cual se traduce el común. Una pulsión a la repetición, a pesar de los cambios que inevitablemente ocurren y los ajustes necesarios, marca el proceso en esta transferencia del común. En el caso de las vanguardias latinoamericanas, la apropiación del modernismo europeo es caracterizada por las permutaciones del material en pro de la satisfacción de un conjunto muy específico de condiciones materiales y culturales, dispares de las de su contexto "nativo". Pensemos en el tropo de la antropofagia que emergió en Brasil en los 20's, que llamaba a devorar material foráneo para regurgitar formas y productos auténticamente brasileños. Un impulso para ajustar o personalizar "a gusto del consumidor" [customize], en vez de simplemente repetir, marcó la traducción del común en este caso. En el primer ejemplo, el común "importado" es tratado como un modelo ajustable. En el segundo, parece ser más bien una materia prima o herramienta para involucrarse con realidades locales. El común importado puede resultar sujeto a un espectro de ajustabilidades o afinamientos, por cuanto es importado hacia un nuevo contexto. Esto permite un rango de distintas operaciones de traducción. Entonces, vuestra pregunta "¿Cuáles son los ejemplos en que el común tiene el potencial para la transferencia?" debe acompañarse de "¿Cómo uno determina el tipo de traducción que debe tener lugar mientras se transfiere el común de una locación a otra?"

MH: En los tipos de casos que estamos discutiendo aquí, parece que tales traducciones y transferencias del común no son –y probablemente no pueden ser– planificadas o determinadas con antelación, como vuestra pregunta sugiere. No digo que son estrictamente espontáneas, sino que pueden proceder mediando una cierta experimentación. Pensemos en cómo los discursos, estilos y –en menor medida– estrategias de las luchas de independencia en África durante los 1960 fueron traducidas por los movimientos de Poder Negro en los Estados Unidos. Por un periodo, esta transferencia sirvió como un acelerador extraordinariamente potente para los movimientos. Eventualmente, sin embargo, algunos de los militantes de esas luchas, como Huey Newton, comenzaron a cuestionar el paradigma de nacionalismo y soberanía implicado por tal transferencia, y se pusieron a crear un marco [operativo] más internacionalista o no-nacionalista. De este modo, los ciclos de luchas siguen un movimiento de zigzag por cuanto cada repetición está sujeta a experimentación e innovación.

GM: Las traducciones previas del común se convierten en parte de un banco de experiencias. Son herramientas reutilizables. Tanto las zigzagueantes traducciones sin precedentes de los movimientos del Poder Negro como la menos tortuosa recuperación del canibalismo por músicos tropicalistas en los 1960 pueden devenir utilizables como modelos para futuras transferencias expeditas del común de una locación a otra. Algo debe decirse sobre una actitud pragmática que a veces puede frustrar a la experimentación e innovación sin precedentes en aras de lograr un propósito o por apaciguar una imperiosa necesidad. La relevancia de tal actitud puede ser más obvia en los modos en que se genera el común dentro de las prácticas "no excepcionales" del día-a-día -cambios menores en estilos de vestir o de lenguaje, que codifican una diferencia, en la aparición de modos de enfrentar al poder o la escasez de alimentos, en ajustes compartidos a criterios morales- que en los ejemplos históricamente momentáneos que hemos estado discutiendo.

Arte en el común

GM: Reformulemos la discusión en términos de las prácticas artísticas. Puede haber una diferencia entre el común como campo activo de traducciones y el arte como campo que ha privilegiado por mucho tiempo –y puede que aún privilegie- tipos específicos de saber a expensas de otros. El arte ha sido usado con frecuencia precisamente para frustrar esas transferencias cruzando delimitaciones entre clases y entre culturas.

MH: En los últimos 50 años, mucha producción artística ha estado focalizada en resistir la privatización y el mercadeo del arte, así como su funcionamiento en el ámbito de la propiedad privada. Mucho se ha invertido en construir una expresión artística in-privatizable e in-mercadeable. Me parece que todo esto se relaciona de cerca con la noción esta del común. Las prácticas de instalación y de performance, por ejemplo, así como las prácticas que remiten al siglo XX temprano, comulgan del rechazo al fetichismo de la mercancía, la mercantilización, a permitir que el arte se subsuma en la lógica imperativa de la propiedad privada. Me gustaría relacionar la historia de la producción artística que resiste a la mercantilización y al fetichismo de la mercancía con la noción del común.

GM: ¿Entonces, como instancia de producción inmaterial, acaso la producción artística -en fin- logra completar las expectativas generadas por su promesa en función de la producción de un común?

MH: Sí, el campo de la producción artística constantemente se involucra en la producción inmaterial. Hay un eco o resonancia aún más fuerte entre la producción económica y la artística: como la economía capitalista se torna cada vez más centrada en la producción de ideas, información, lenguajes, códigos, afectos, y similares (etc.)—esto es lo que llamamos producción inmaterial, o, mejor, la producción del común en su segunda acepción. Esta resonancia o correspondencia formal en la producción del común dota a las prácticas artísticas con una mayor inversión en poder económico y social, que -a su vez- conlleva beneficios y peligros potenciales para los artistas y el mundo del arte en general.

Por ejemplo, en todos los discursos administrativos y decisiones políticas públicas respecto a las “ciudades creativas”, el poder, aún el poder económico, de la producción artística está siendo aún más centrado en el foco de la atención. Pensemos en la proliferación de las bienales de arte. Las bienales sirven de promoción para una determinada ciudad creativa, probando el carácter creativo de Bruselas, Sao Paulo, Taipéi o Sídney, lo que puede complementar políticas en aras de ayudar a la escena artística que opera activamente en cada ciudad. El discurso de las ciudades creativas es una forma de estrategia municipal. Es así como piensan los planificadores urbanos: “necesitamos que vengan más artistas acá porque esto hará a nuestra ciudad más competitiva en la economía postindustrial”. Sin dudas, esto puede crear más oportunidades para artistas y más visibilidad para la producción artística. También está claro, sin embargo, que tal utilidad práctica e intimidad con las estructuras -[condicionantes] no sólo del desarrollo urbano sino también de la producción económica- puede conducir a efectos deletéreos.

Permítame intentar otro enfoque -más filosófico- de la cuestión de la producción del común. En “Las políticas de la Estética”, Jacques Rancière define la estética como distribución de lo sensible. Esto ya de por sí es difícil en inglés, porque en francés él usa la frase *partage du sensible*, donde *partage* significa no sólo distribución sino también dividir y compartir. “La distribución de lo sensible revela quién puede tener una parte en lo que es común a la comunidad, con base en qué es lo que hacen y en el tiempo y espacio en que esta particular actividad es ejecutada”⁽¹⁾. Para pensar en el arte, o incluso en la relación

1. Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, London: Continuum, 2006, 12.

entre la estética y la política, dice Rancière, Ud. debe hablar sobre el partage de lo que es común. Lo que es útil acá –y lo que no muy frecuentemente se constituye en [ámbito] primario, creo, dentro de las discusiones sobre Rancière y el arte- es que la actividad estética realmente se centra, para él, en el común. El arte es una operación; obra sobre el común. La noción particular de común que él trabaja involucra el compartir, dividir y distribuir lo sensible. Esto está estrechamente vinculado al común artificial del que estábamos hablando, pero yo añadiría lo siguiente: la producción artística no sólo trata de operar sobre el común, sino también de nuevas producciones del común. Produce lo sensible y lo que es común. Tal operación vincula la estética y la política, como lo dice Rancière, pero también, añadiría yo, describe incrementalmente la correspondencia entre la producción estética y la económica.

GM: Un problema, sin embargo, puede ser que, en su dependencia del mecenazgo [patronage] y los mercados, la producción artística resulte circunscrita a la distribución [ya] existente de lo sensible. Debería entonces trabajar dentro de esa distribución para adquirir visibilidad y reputación. Me parece que la postura de Ud. puede invocar dos concepciones cualitativamente distintas de producción artística. Una permanece y necesita permanecer dentro de la distribución existente de lo sensible para poder tener éxito. La otra debe violar o perturbar la distribución actual de lo sensible en aras de alterarla o expandir el común.

MH: Ambas funcionan, o al menos se pueden comprender de manera útil, dentro del concepto de común. Lo que yo también encuentro útil en la definición de Rancière es su propuesta de que la estética defina quién puede tener su parte en lo que es el común. También está lo que Ud. llama una circunscripción del común, en la forma de mecenazgo o patrocinio colectivo. Parece correcto diferenciar entre la noción restrictiva y circunscrita de quién puede tener su parte en el común y un arreglo o distribución más general y abierta. Tengo la sensación de que Ud. desearía insistir al respecto, enfatizando una distinción cualitativa ente, -por un lado- el mundo artístico formal y comercial, y -por el otro- las prácticas populares que tienen una relación distinta con el común.

GM: No estoy seguro de haberlo propuesto como una comparación cualitativa entre prácticas populares y el mundo del arte. Más bien es una cuestión de entusiasmo e inversiones de energía. Por un lado, tengo un creciente interés en entender el potencial de las prácticas populares. Por el otro, encuentro la postura del arte en oposición a su status de mercancía, al constreñimiento de los marcos institucionales, etc., sintomáticos del repliegue hacia un estancamiento cultural que ya ha ido muy lejos y por mucho tiempo. Dentro del mundo del arte, cantidades excesivas de energía se gastan en posturas reactivas. Los objetos/prácticas del arte giran por siempre criticando y negando su status como esto o como lo otro.

MH: Sí, ya veo. ¡Las prácticas y discursos artísticos de oposición y crítica confrontan un poder recuperativo absolutamente increíble! La protesta contra el control por las corporaciones, contra la cultura de la mercancía, aún contra el capitalismo en general, de algún modo logran vender aún más. ¡Mientras más radical, mejor! Me hace pensar en el famoso renglón del ensayo de Kant sobre la Ilustración, donde él refiere a Federico II diciendo: "Sí, por favor, discuta lo que Ud. quiera, sea tan crítico y opositor como desee, pero en un final obedezca." Bueno, uno podría responder, ciertamente, formulando las preguntas: "¿Qué formas de oposición y crítica no pueden ser recuperadas [por el sistema]? ¿Cuáles son las que presionan hacia fuera de los límites de la lógica capitalista?" Sería interesante. En vez de ello, sin embargo, mi reacción inicial consiste en caracterizar la cuestión en términos de las diversas cualidades del común.

Cuando Toni [Negri] y yo terminamos un libro, transitamos por un periodo de criticarnos a nosotros mismos. Una de las cosas que me resultan claras en el debate sobre el común por el momento es que nosotros –posiblemente por una buena razón– insistimos en su naturaleza positiva, en sus cualidades beneficiosas del acceso abierto, del compartir, etc. Pero es igualmente importante conversar sobre las formas negativas del común. Hablamos de ello en el libro en términos- embarazosos- de corrupción. Simplemente apuntamos al hecho obvio de que no todo lo que compartimos es beneficioso. Hay formas negativas del común, como, por un lado, la contaminación atmosférica y la degradación ambiental, y, por el otro, las prácticas culturales abusivas e instituciones racistas. Ud. parece apuntar hacia el reconocimiento de que la estética, aún como lo sugiere Rancière, es la determinación de quién puede tener parte en el común de la comunidad e incluso en la creciente construcción del común. Desearía sólo añadir que necesitamos diferenciar entre distintas formas o arreglos del común. En otras palabras, me pregunto si acá sería de ayuda considerar también la producción de las formas negativas del común en el ámbito de la estética.

GM: Marcel Broodthaers puede ser una buena persona para pensar al respecto. Él mimetiza y desafía el proceso y las instituciones de la cultura capitalista a través de su museo ficcional, de su irreverencia y parodia de las restricciones específicamente mediáticas, y de sus correspondientes narrativas de identificación. Al final, sin embargo, su propio proyecto es reinsertado en los mismos circuitos de distribución que él estuvo parodiando y criticando. Como Rosalind Krauss escribió –pensando en los proyectos de Broodthaers–, el capitalismo, más que cualquiera de los situacionistas, es el verdadero maestro del *détournement*⁽²⁾. Puede re-encaminar e incorporar cualquier cosa, y ha incorporado los gestos críticos de Broodthaers, no solamente instalándolo al interior de los canales de intercambio de mercancías, sino también fomentando su disolución radical de los medios como la *lingua-franca* internacional de la producción artística contemporánea valorizada. Sin embargo, dentro del proyecto de Broodthaers tal incorporación es anticipada por una suerte de auto- *détournement* preventiva que procede anunciando su posición como postura de mala fe, tomando el rol de director de museo y coleccionista en la misma medida que el del artista, poniendo en duda sus propias motivaciones. Él implementó las situaciones ambiguas futuras en las cuales su obra se encuentra a sí misma. Entonces, puede haber un potencial en la producción artística formal en cuanto a estos momentos reflexivos, en relación con el común y los procesos de exclusión e instituciones que afectan el acceso general al mismo, pero esto debe ser visto en relación con la propia centralidad de la producción artística en la erección y mantención de tales procesos e instituciones de exclusión.

MH: Quizás en vuestro análisis de Broodthaers Ud. está proyectándose contra los límites de la crítica –la crítica institucional en este caso, y la crítica del capital. La crítica, por supuesto, es necesaria y puede ser poderosa. Pero la sola crítica, como su ejemplo demuestra, es frecuentemente neutralizada por la elasticidad del poder que confronta. Toda crítica, desde mi punto de vista, debe ir acompañada de una construcción de alternativas.

2. Rosalind Krauss, "A Voyage on the North Sea," *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, New York: Thames and Hudson, 1999, 33.

GM: También está la cuestión de la fuerza, la cual puede regresarnos a las prácticas populares y cotidianas. Si un artista despeja un parque en un esfuerzo de abrirlo a la comunidad, hay intencionalidad en su gesto, un esfuerzo de responder a un linaje histórico particular del arte, y permanecer dentro de las posibilidades que su obra previa le hace accesibles. En las prácticas populares, la propia fuerza del saber compartido, presentado con un problema o una necesidad, despliega una forma que sirve como solución. Por ejemplo, el cambio en el lenguaje de la ciudad, o sea, la producción de nuevos códigos – en respuesta a los mecanismos de vigilancia en desarrollo- es difícilmente concebible en términos de iniciativa o intención individual. Es de algún modo post-individual, como una fuerza natural, una corriente de río o una estampida.

GM: Es dinámica, un tipo de agenciamiento distribuido y acéfalo que se filtra hacia adentro y es generado por las partes en su interrelación mutua.

MH: Mi primera reacción es reconocer la inteligencia colectiva de la estampida. A veces hay mucha más inteligencia en acciones grupales.

MH: Preferiría evitar la metáfora de la acefalía. No es que tal agencia tenga un centro, sino, todo lo contrario, posee un cerebro distribuido. Necesitamos buscar vías para pensar una inteligencia que sería, como Ud. dijo, post-individual. Trataría de usar lo que estamos diciendo acá y volver a lo que generalmente se consideran decisiones o agenciamientos artísticos individuales, aun cuando se vinculan a la persistente noción de genio, y reconocer cómo eso también es mejor comprendido como actividad inteligente colectiva o grupal. Puedo ver cómo Ud. trata de valorizar la producción popular por encima de la producción artística individual y oficialmente sancionada, y no quisiera ser un detractor de eso. Pero al mismo tiempo, quisiera volver atrás y deconstruir nuestras asunciones sobre la producción artística oficialmente sancionada supuestamente individual, que yo creo que es siempre mucho menos individual que lo que permiten nuestras referencias estándar. Podríamos valorizar las prácticas artísticas populares por encima de las individuales porque tienen más acceso a los poderes de la inteligencia colectiva del grupo.

Traducción del inglés Dimitri Prieto.

Michael Hardt es Profesor de Literatura e idioma italiano en Duke University, Durham, NC.

Su libro *Commonwealth*, 2009, en coautoría con Antonio Negri, sigue a *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire* en 2004, y el rupturista *Empire* en 2000.

Gean Moreno es artista, curador y Editor Contribuyente de ART PAPERS; vive y trabaja en Miami.

Gean Moreno

Tal vez sea demasiado tarde...

1.¹

Tal vez sea demasiado tarde. Tal vez hasta la luna que Sartre nos suplicaba desear ha sido engullida por nubes oscuras. Tal vez nuestros cuerpos han sido reacondicionados para desempeñar funciones que aborrecemos. Tal vez la pregunta sobre qué tipo de arte deberíamos hacer en función de un futuro mejor es obsoleta. Tal vez la preocupación sobre el contenido político que deben "cargar" nuestros artefactos estéticos ha dejado de tener sentido. Tal vez lo que viene después de una institucionalización nacional de la cultura² que, en retrospectiva, comienza a verse como el campo de pruebas para la introducción de mecanismos de mercado y la re-jerarquización de clases, es la necesidad de una colección de actos que rehúsa medirse a sí misma por los criterios en bancarrota que configuran esa misma matriz institucional, la cual es también un campo de batalla. Tal vez las fotografías de pedestales vacíos que Manuel Piña tomó en La Habana a finales de los 90's fueron proféticas: hay cosas que deben ser olvidadas. Tal vez *Build the Party (Hacer el Partido)* – que en este contexto seguramente será mejor nombrar como *Burn the Party (Quemar el Partido)*³ – está en lo cierto: en estos días la estética es una presencia hostil en nuestro vecindario. No un enemigo, como BtP dice, sino un arma empleada en contra nuestra. Una cosa que genera obstrucciones, condiciona cuerpos y engulle la resistencia. El enemigo puede demandar que intentemos comprenderlo. "¿Comprender la estética?" se pregunta BtP. "Hay comprensión donde hay empatía, y nuestra empatía no incluye aquello que nos daña. ¿Debemos comprender a la policía? No. Saber como funciona, como procede, dónde está, qué medios emplea, y cómo destruirla, pero no comprenderla."

1. Las notas que acompañan el texto son del *Interlocutor*, no del Autor ni del Editor. En ese sentido devienen una forma paratextual semejante a las anotaciones que cualquier lector, sin compromisos reluctantes con el foro, y muy íntimamente, emplea para dialogar con la "voz impresa".

2. Resultaría quizás esclarecedor intentar un análisis del proceso de institucionalización cultural que no contemple el sesgo que, a modo del Génesis bíblico, entabla un antes y un después del año 1959 y sostiene estructuraciones de criterio contaminadas por los prejuicios que consecuentemente surgen. Nos gustaría apostar, por tanto, por solicitar un enfoque que arriesgue la hipótesis de que el proceso de institucionalización cultural, por ser "connatural" a las formas modernas de hegemonía, ha sufrido variaciones a lo largo de la historia de la cultura emanada de este contexto sin dejar de ser, en lo más íntimo, un único y mismo proceso cuya genealogía puede rastrearse como compañera de viaje de la fundación del Estado-nación desde proyectos tales como la Real Sociedad Económica de Amigos del País, la Academia Cubana de Literatura, la Sociedad Colonial, la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, la Universidad del Aire, el Lyceum, hasta el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, el Consejo Nacional de Cultura, la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, el Congreso de Educación y Cultura, el Instituto Superior de Arte y la Asociación Hermanos Saiz, entre otros.

3. La República estadounidense, tal como la entendía Anna Harendt, la Unión Soviética y la República de Cuba son modelos donde el partidismo ha formulado el estado en una forma que puede entenderse como estado-Partido-nación, y en realidad, como Partido-nación. En los tres casos, la política del partidismo constituye el eje sacro de la nación. Por tanto, tal como en su audaz clarividencia la teoría revolucionaria occidental del siglo XIX lo entendió, todo ello debe apagarse de conjunto pues todos ellos son términos que se presuponen uno al otro sistémicamente. Es tiempo entonces de volverse creativo hasta el punto no ya, al patético modo nietzscheano, de sostener un diálogo de miradas con el vacío, sino de caminar sobre el vacío que la dominación cultural (en todos los ámbitos) produce en el momento de querer imaginar herramientas de emancipación.

No apresuremos las cosas: no asumamos que este odio a la estética es una especie de axioma universal al cual, obligatoriamente, debemos adherirnos o solidarizarnos sin hacerlo pasar por ciertos mecanismos de traducción, sin ajustarlo a los usos de nuestras necesidades. Si algo sigue importando es aprender a mantener parte de nuestra concentración en el entramado local, la urgencia local y la historia local. Esto constituye la otra parte de la mirada a gran escala y la comprensión de que el masivo aparataje tecnológico, amplificado a escala planetaria, necesita ser reprogramado y reiniciado. A diferencia de otros lugares, donde la estética "es todo el entramado de la existencia metropolitana y el centro de la nueva sociedad 'imperial'", donde la estética "es la forma en que se da, en la metrópolis, una aparente fusión entre el capital y la vida", aquí podría ser de otro modo. Hay espacio para otra estética, una estética que crece de una cultura popular que a pesar de la penuria ha sido capaz de permanecer robusta y significativa, y que no se basa en una separación de la vida cotidiana⁴. Hay lugares donde la estética como "aparente fusión entre el capital y la vida" sucede con y mediante el arte, en el mundo del arte, en esa burbuja protegida donde métodos de producción de valor y reconstitución de clase son constantemente ensayados y retocados con el objetivo, uno teme, de ser empleados más ampliamente. Y claro que este mundo del arte es protegido, más que nada, de cualquier recurso desmitificador que esté disponible, mediante la insignificante fantasía de su rol crítico⁵. El poder nunca está lejos de la pintura, el performance o la instalación, como nunca está lejos de los objetos que su variado aparataje emplea.

4. Debido a la crónica fragmentación de la sociedad, los sectores, estratos y clases sociales tienden a vivir su existencia en forma monológica. De hecho, para muchos, y quizás con toda razón de sus presupuestos analíticos, ya no existen formas artísticas auténticamente populares. Este es un punto que no debe desconocerse, sobre todo porque revela una importante problemática: es posible que las herramientas conceptuales que hicieron posible la categoría de "arte popular" estén totalmente

enmohecidas. Pero sí existen, y hay ejemplos recientes de ello en este contexto, voluntades que en interés propio usufructúan de forma grotesca, a veces mediante expropiaciones que ni siquiera la moral al uso dejaría de reconocer como delictivas, la labor artística de personas no integradas al sistema artístico local que son presentados, en algunos casos, como representantes de lo popular. Es curioso pero, en los últimos tiempos, amén de la labor casi marginal de ciertos especialistas en el tema, la cuestión de un arte popular no ha sido tocado sino de esta forma. En estos momentos existe una dramática competencia por ver quienes quedan como figuras dominantes en la reincorporación del arte cubano al mercado de arte norteamericano, esto ha promovido una mirada "transversalista" donde las taxonomías de rigor están siendo sustituidas por algo similar a las folclonías características de la Web 2.0, se desarticulan los viejos esquemas conceptuales a favor del capricho nominal de la oportunidad y la ocasión. La isla está siendo auscultada, de arriba abajo por toda clase de "agentes" que van fichando todo aquello que podrá ser transformado en capital. Nadie, desde el aparato estatal, ha hecho nada al respecto, más bien, se ha facilitado, sobre la base de los más turbios compromisos, este proceso de saqueo. Entendiendo lo catastrófico que puede ser afirmar que no existe un arte popular quisiera llamar la atención sobre el hecho de que lo contrario significa, en primera instancia, que existe algo así como "lo popular" o "el pueblo". Apreciando la inconveniente y burda simplificación que puede significar esto para,

digamos, un saber como el sociológico, se comprenderá inmediatamente la imposibilidad de una estandarización que no soporta ninguna conceptualización plausible más allá de la demagogia de la lógica de dominación en su vertiente populista.

5. Crítica y alienación no son compatibles. Para cada autor que se tome en serio su trabajo crítico esta es una verdad de Perogrullo, la crítica es una herramienta desalienante que trabaja desde niveles personales y que tiene el propósito de conectar al autor en un sistema de realidades en el que no se encuentra originalmente situado. El rigor crítico reclama, en primera instancia, autonomía. Una cosa presupone la otra y no es posible divorciarlas sin que terminen siendo una caricatura de sí mismas. La alienación no es más que una determinación del ser donde este ha perdido su autonomía, o sea, una sobredeterminación o heteronomía. Puesto que la alienación no puede entenderse como "estar ajeno a su esencia" ya que cosa semejante a la "esencia" no existe, la alienación debe entenderse como la supresión del potens a favor del factus. Por ende, nada, ni el arte, cuando ha perdido su autonomía (en el sentido que Castoriadis le daba al término) puede pensarse en términos críticos sino es apelando a la fantasía. El final obligatorio de toda crítica es una batalla sin cuartel y a muerte con el sistema de dominación. La dominación ha inventado la "fantasía crítica" donde hallamos, por ejemplo, al marxismo transformado en Academia, pudriéndose entre las manos de hermeneutas y retóricos con sus San Pablos y sus San Juanes.

El arte es extraído de la vida para poder ser aislado, introducido dentro de instituciones específicas y dotado de poderes que son fáciles de controlar. Es una manera de manejarlo. Si se piensa que la proposición "No sabemos lo que el arte puede hacer" es inofensiva, o peor, esperanzadora, uno no comprende que esa ha sido una propuesta empleada siempre con mayor eficacia por funcionarios del Estado. Uno piensa en la distinción nietzscheana entre la contemplación estética desinteresada y el fuerte y saludable interés que impulsa la producción creativa (desde la perspectiva del artista), pero sólo para recordar que tal distinción ya no funciona, en tanto parece ser que los intereses de ahora, invertidos, responden menos a los artistas que a las instituciones y programas que hablan a través de ellos. El arte es la letra de cambio de una cuidadosa e ingeniosa fábula mediante la que son introducidas relaciones sociales externas, pero no tal y como realmente se dan en sus contextos de origen. En cambio, son presentadas como depositarias de prosperidad y privilegios, como lujosos botes salvavidas que pueden fácilmente sacarnos de nuestras dificultades. Un cuadro parece, a pesar de aquello sobre lo que puede tratar, ser merecedor de reproducirse en libros y revistas, de los lisonjeros textos que sobre él se escriben, sólo cuando resulta ser un vehículo para la narrativa de éxito económico, una celebración de un tipo de otredad en relación a las condiciones materiales existentes. Esta dimensión, este turbio embrollo con la situación actual, deviene obvio ahora cuando sobreviene el final de una forma históricamente particular del ámbito socioeconómico, y todas las otras esferas sobre la que esta forma ha incidido. Ahora, cuando las demandas de una forma diferente para el ámbito socioeconómico toca las puertas y se va tornando claro aquello que tal forma requiere.

El mundo del arte es el lugar donde el futuro se imagina como pasado: retorna el capitalismo, pero disfrazado como algo benevolente y neutralizado –como *oportunidad*⁶. La persuasión no es el único modo en que esta narrativa es impulsada, también se apela a la eficiencia y a un sentido del pragmatismo. "Queremos extender a todos las oportunidades de prosperidad a las que han tenido acceso los artistas y otros casos especiales," puede uno escucharles decir en los Ministerios e Instituciones Revolucionarias. "Por tanto, déjenos continuar con nuestras transformaciones." ¿Quién puede objetar tales argumentos?

6. Los ideólogos del campo cultural institucional cubano se debaten con curioso y cómico patetismo dentro de esta problemática: el reconocimiento de procesos no demasiado expuestos públicamente, que han venido ocurriendo desde lo que algunos llaman el "final de la Revolución y el inicio de la transición", otros "actualización del modelo económico" y que pudiera también denominarse "refundación del Partido-nación". Es fundamental, atendiendo a la dimensión lingüística desde la que se produce este *retorno del capitalismo*, observar como el *discurso* del ordenamiento cultural (ej. los análisis de las comisiones del VIII Congreso de la UNEAC) se estructura mediante las nociones, emitidas como herramientas conceptuales por estos ideólogos culturales, de "rentabilidad de la cultura" y "excepcionalismo cultural", nociones directamente conectadas con la instrumentalización de modos de introducción de la idea de *oportunidad*. Si pensamos el "excepcionalismo cultural", proceso tácitamente implementado desde los años ochenta pero últimamente reconocido y sancionado positivamente en público por las instituciones del Estado cubano, no podemos menos de comprender que

se trata de una estrategia de estratificación del sector cultural. Esta estratificación es un productor directo de alienación social, promueve el paradigma del artista como un sujeto privilegiado y lo aísla de modo definitivo. Este excepcionalismo se presenta desde el sistema como una política proteccionista dirigida a salvaguardar los procesos culturales. Sin embargo, se basa necesariamente en la profesionalización del "artista", reforzando el sentido de fragmentación sobre el que se cimenta la articulación del poder de la Dominación. Stalin puso en boga el término de estratificación como sucedáneo de clase social, pues para el poder soviético era importante combatir de esta forma la posibilidad de crítica que podía surgir de una conciencia de clase. La estratificación como ordenamiento social sigue cumpliendo el mismo objetivo: anular la reflexión sobre la explotación y la dominación, pues si bien las clases sociales tiene un mínimo de flexibilidad en sus fronteras y algunos pasan a través de ellas, tal proceso no significa necesariamente que el individuo pierda, si la tiene, su conciencia de clase, la estratificación deviene entonces el ámbito donde se borra esa conciencia.

Este uso del arte como canal mediante el cual se inserta, simbólica, psicológica y hasta materialmente, un mundo de acumulación privada de capital y jerarquías sociales, y se empieza a leer como clarividencia de revolucionarios, quienes mediante un férreo control cultural anuncian el declinar de su imaginario, antes que ello resulte obvio para todos. ¿Quién pudo saber que ellos administrarían durante tanto tiempo su propio colapso para no irse a pique con el bote que construyeron; que estaban leyendo las mareas antes que demandando la luna; que han estado pensando todo este tiempo cómo facilitar la transición de una forma de dominación a otra, de forma tal que les fuera posible permanecer en la cima? El arte separado de la vida, desde cierta perspectiva, es un frente de ataque: un modo de perpetuar la idea de cierto tipo de vida o estilo de vida; de preparar a la audiencia para lo que viene, ahora que un nuevo orden se anuncia a sí mismo no desde las sombras sino desde la mismísima Asamblea Nacional; de ir administrando gota a gota la fantasía de que este tipo de estándar de vida estará disponible para todos, y esto en orden de colocar las bases para una identificación colectiva con un fácil integrismo dentro del mundo que remolca esta fantasía y a la cual no representa con fidelidad; de facilitar la ansiedad y la parálisis que pueden súbitamente pillar a cualquiera cuando asume la abrumadora tarea de pensar el futuro. ¿Quién no sabe que los artistas viven mejor? ¿Quién no entiende que los artistas, cuando transforman sus propias vidas en pequeñas empresas de producción material e "inmaterial", reciben una remuneración por su rendimiento (y frecuentemente, cada vez más de hecho, solamente por su mera presencia) que individuos ordinarios no podrían jamás concebir? ¿Quién no sabe que los artistas viajan y a menudo residen en el extranjero, y que les son extendidos beneficios sin precedentes? ¿Quién no ve en esto un buen estándar para todos? El objetivo, puede parecer, es que todo el mundo se convierta en la audiencia de esta fábula como un modo de enraizarla dentro de todo el mundo. Que todo el mundo reconozca esta fábula como verdad obvia y así drenar cualquier *momentum* que induzca la indagación sobre los intereses que se sirven de semejante "reconocimiento". La actividad creativa autorizada existe tanto para generar objetos de aprehensión sensible, como para servir de programa reeducativo en una comunidad que se está reconstituyendo en función de una nueva realidad mediada por las exigencias de producción de valor y del régimen de propiedad⁷.

7. Precisamente, dentro del ámbito de nuestras contradicciones sociales (las del contexto cubano) el artista ha devenido el soporte de la recalificación del régimen de propiedad individual en tanto marco social. Mientras, aparentemente, los artistas no participan de la división del trabajo como explotadores de fuerza de trabajo ajena, los capitales y propiedades suntuosas que han ido acumulando mediante la ventaja comercial liberal que privilegiadamente se les ha concedido, funcionan como propaganda a favor del intercambio mercantil dominado por el capital. El artista surge entonces como un tipo de individuo que "demuestra" que es posible participar de los beneficios del régimen de propiedad siempre y cuando se dé como condición previa la pérdida de una conciencia de clase a favor de una estratificación en la que se participa mediante una recurrida y recurrente hipertrofia de la individuación.

El arte: una narrativa del modo en que desproporcionados beneficios son extendidos a los productores que inclinan sus propias personas de manera específica hacia el mercado. Esta narrativa se mueve en nuestro entorno, al parecer, para hacernos desear a todos querer ser como los artistas –lo que significa convertirnos en seres-empresas, con lo cual aprendemos que no son las cosas que hacemos lo que debemos vender tanto como a nosotros mismos, no nuestro tiempo de trabajo y sus frutos tanto como *todo* nuestro tiempo, lo mejor de nuestras ideas y nuestra habilidad –cada vez más fuera de nuestro alcance—de generar valor incesantemente. Es nuestro propio ser lo que necesita ser etiquetado. Toda nuestra entera existencia debe alistarse para ser absorbida por relaciones de cambio. “Producirse a *uno mismo*⁸ se está volviendo la ocupación dominante...como un carpintero que ha sido desalojado de su taller y en su desesperación comienza a martillarse y serrucharse a sí mismo,” escribe el Comité Invisible. Esta es la producción, al final, del sujeto consumista, cuya agencia política ha sido vaciada en una economía de deseos falsos y un sentimiento de satisfacción constantemente diferido, y cuyo poder de generar valor siempre está despierto y muy a menudo escapa al control de la persona. Es una subjetividad que en lugar de estructurarse mediante compromisos políticos lo hace, y a duras penas, mediante tarjetas de créditos y antidepressivos.

Ser un consumidor –si esta es una forma de ser y no su negación- obviamente ya no es aquello que era antes; eso también ha sido actualizado, rebasando lo que humorísticamente podemos llamar su período “clásico”. El consumidor, en este presente neoliberal, ya no es únicamente el blanco de las fuerzas del mercado. La persona también es forzada a transformarse en el conducto de estas fuerzas. Nosotros compramos, por supuesto, e incesantemente, tal como se nos alienta a cada momento cuando no se nos fuerza. Mediante los modos en los que compramos, los lugares a los que vamos a comprar, y las cosas inesperadas que hacemos con aquello que compramos, también nos convertimos en productos para la venta. Nosotros generamos datos que se vuelven mercadería, alimento para masivos planeamientos logísticos; producimos afectos e ideas que son privatizados, cosas que en principio pudieran ser fácilmente compartidas y colectivamente disfrutadas sin la necesidad de ser apropiadas y etiquetadas. Nosotros generamos valor por el simple hecho de tener nuestro gusto, nuestras amistades, y nuestros compromisos.

Nosotros nos convertimos en los propios vectores de reproducción del capitalismo tardío, entrampados en sostener el status quo en contra de nuestros intereses. Aún sumidos en una miserable escasez material, a uno pueden lentamente acondicionarlo en afinar las herramientas necesarias a la abundancia de la producción inmaterial y los valores a través y sobre los cuales el capitalismo actualmente trabaja. Esto puede ser, precisamente, lo que el arte es hoy en día, lo que pretende la fábula que está siendo contada.

8. Aunque en este texto no figura de esta manera existe un concepto inscrito en lengua inglesa que alude al proceso de *producirse* a uno mismo: el *self-branding*. Dentro del sector artístico cubano esta viene siendo una intensa actividad que suele afectar o aparecer ligada a proyectos de promoción artística generados al margen de las instituciones del Estado. La mayoría de estos proyectos, algunos nuevos y otro no tanto pero que han dispuesto su necesaria actualización en los términos correspondientes, se autorrepresentan como pequeñas empresas y en ocasiones como cooperativas. Todos apelan a la retórica de “mostrar” y “apoyar” zonas del arte carentes de visibilidad o en proceso de maduración, y todo esto ocurre regentando el “aperturismo” económico y la revalidación de los conceptos de mediana y pequeña empresa privada que nuestra *glasnot* promueve. Este es, naturalmente, el discurso, sin embargo, desde estos mismos discursos suelen aflorar contenidos que delatan las verdaderas voluntades de los protagonistas de estos proyectos. Algunos se apoyan en el carácter absoluto de su “novedad”, un argumento totalmente falso, otros llegan a enunciarse mediante la particularidad de su “sello”, y algunos otros llegan a los siguientes extremos que no podemos resistirnos de citar literalmente: “*La nueva encarnación de Studio 7 y 60 fue presentada al público*

el 11 de abril de 2014, con la recepción a un primer grupo de coleccionistas de arte de los EE.UU. El espacio abre sólo con cita previa, y ya ha recibido varios grupos de estadounidenses que visitan la isla por programas de intercambio cultural.” Sin embargo estas no son más que las primeras cáscaras de la cebolla, detrás de todo *self-branding*, en estos casos, suelen cobijarse las más tenebrosas relaciones de mercadeo y en ocasiones expropiación de obras. Lo que sucede es que la lógica del *self-branding* implica un abandono inmediato de los procesos originarios en pos del efecto de autorrepresentación y sobreviene una desconexión con las axiologías producidas por el sistema de relaciones del cual se extrae el atractivo de la marca. No es necesario recalcar que en primera instancia es un modo de colonialidad y que, mediante él, no es tanto uno el que se vende, como que uno deviene el vendedor de aquello que representa ilegítimamente. De resultas, en realidad, con el *self-branding* tenemos siempre un producto adulterado, esto es, un sujeto alienado que produce, a su vez, un manto de alienación sobre el contexto del que emana, al que coloniza simbólicamente primero para posteriormente convertirlo en contenido de una materialidad con la que trafica en el mercado.

Por tanto, o uno se transforma en este tipo de consumidor-transmisor y generador de bienes "inmateriales", sirve a esta función, o uno es incorporado a poblaciones que son superfluas para el orden dominante, y como consecuencia, se ven inmersas en condiciones mucho más difíciles. La fantasía de plenitud, de que hay suficiente para todos, es retirada estas poblaciones alienadas más rápidamente que de otras. Nada es tan creativo como el capitalismo –con la posible excepción de revoluciones moribundas- al inventar nuevas formas de miseria y exclusión, y nadie al margen de la clase apropiadora se encuentra libre jamás de la amenaza de esas formas. En tiempos de hambre, lo sabemos, las abstracciones que estamos presentando aquí, estas cualidades que se hayan suspendidas en el futuro, lucen tan triviales como establecer la felicidad como meta fija. Sobrevivir se impone sobre toda otra cosa; facilitar incluso una pequeña presión no deja de tener su mérito. Pero hay formas de infelicidad que afectan incluso a la más saciada criatura. Existe una desolación y una tristeza que lo carcome a uno desde adentro. También existe ese horrible timo de hacernos cambiar un tipo de sufrimiento por otro, un tipo de falta de libertad por otra.

2.

Tal vez lo que debemos hacer es aplicar las relaciones sociales que deseamos, representar el futuro que deseamos como un modo de vivirlo ahora, introduciendo el mañana en el hoy, antes que todo se vaya a la mierda, o antes que siga cayendo más al interior de la letrina, porque, afrontémoslo, la cosa no tiene salida. Tal vez el proceso de hacer del mañana hoy, de asumir inmediatamente aquellas condiciones que imaginamos pueda demandar el futuro, canalizando el futuro dentro de nuestras vidas en curso, como en una película de ciencia ficción, es lo que necesitamos en este momento. Tal vez necesitamos ser la emergencia material de algo nuevo –algo nacido en un punto ciego entre lo Viejo y el Invasor. Tal vez necesitamos ser esta emergencia y proyecto actualizable del mismo proceder que ratificará su novedad desde el futuro. ¿Qué es lo hay que seguir esperando? ¿La próxima Bienal de La Habana? ¿Otra nimiedad ante la cual indignarnos? ¿Otro "cambio", otra "apertura", que cada vez más parecen modos de introducir lo más salvaje del capitalismo, mientras ellos mantienen los mismos centinelas en las garitas para apropiarse de las tarifas recaudadas? ¿Por qué no intentar establecer un nuevo horizonte antes que el actual, sostenido por un triste andamiaje de esclerosis ideológica e ideólogos esclerosados, sea completamente

trastocado en algo sanguinario que desencadene las prácticas neoliberales? ¿Por qué no integrarnos en un nuevo proceso de constitución colectiva?⁹

9. Un nuevo proceso de constitución colectiva es definitivamente el núcleo de la urgente problemática que se hace necesario encarar. Los actores del campo artístico que sientan la necesidad de integrarse a un proceso de este tipo tal vez necesiten de la teoría cultural más revolucionaria que se haya producido jamás durante la etapa moderna. Las herramientas postmodernas proveyeron un instrumental teórico-conceptual que descalificó la sacralización de los nodos estructurales (autor, obra, receptor, etc.) del Arte y consolidó la sublimación como categoría estética y operación artística. Sin embargo, la axiología cultural propuesta por el postmoderno terminó de elaborarse, paradójicamente, desde los predios de la Academia y este efecto la llevó a participar de un contrasentido: perdió tempranamente el valor subversivo de sus tesis, las cuales se complicitaron con el espectáculo "democrático" y el liberalismo. Es por ello que se hace necesaria otra vuelta

de tuerca que se plantee en primera instancia la pregunta crítica, en el caso de los artistas, de "Para qué hago lo que hago". Solamente desde una coherente e implacable reorientación y actualización de los procesos de desacralización pueden aquellos que se agrupan bajo la identidad de "artista" participar en un necesario proceso de constitución colectiva. Sin embargo, *nota benne*, para ello resulta imprescindible que dentro de ese proceso, aquellos actores agrupados bajo otras identidades, desafíen sus propios límites y no se permitan apreciar y reconstituir una visión del arte retrógrada y esencialmente reaccionaria. Por tanto es condición inaplazable que todos los involucrados en nuevos procesos de constitución colectiva enfrenten radicalmente y mediante un compromiso absoluto la necesidad de un pensamiento cultural absolutamente revolucionario donde, como se dice más adelante en este texto, ni siquiera subsista un lenguaje de "vanguardia".

¿Cómo sería esto? Es algo que tiene que hacerse para que alcance su forma. No hay prescripción en sentido amplio. No hay un programa inviolable. No hay un mapa claro. No existen. Existe solamente la dignidad de incrementar la negación, la resistencia implacable, una razonada disidencia, de reinventar modos de asociación. Existe una tendencia que busca su itinerario. Existe el empuje movilizador del deseo de nuevas condiciones que no sostengan más un status quo podrido. Existe la necesidad de permanecer alertas frente a lo que nos previene de abrirnos a nuevos lazos, nuevas solidaridades y nuevas complicidades; a lo que apunta a reducir nuestro afán de elaborar distintos tipos de sentido que escapen a la locura de represiones paranoides y voracidades destructivas. Existe el anhelo de ser nosotros el material de base de nuestros propios proyectos, habiendo sido ya el de los proyectos fracasados de otros. Existe la inquietante posibilidad de establecer nuevos encuentros entre el pensamiento político y modos de habitar el mundo; de inscribir nuevas posibilidades en la vida diaria; de rehusar, por ejemplo, a tener recursos comunes alegados como inaccesibles o distribuidos desigualmente, en función del imperativo de generar ganancias a toda costa. Existe la presencia de una disposición para asumir la situación actual a través de lo que se desconoce de su mismo centro, lo cual puede ser nuevo en la medida que no se articula como parte del espectro de las posibilidades ya propuestas. Esta disposición honra la manera la inmensa capacidad inventiva e ingeniosa de ser que está despierta en la población hallando medios para su uso fuera del monótono –pero indudablemente contagioso a cierto nivel, como un virus- ritmo del comercio.

Uno no debe rendirse a la espontaneidad, a la neurosis irresponsable de golpear un burro a ciegas, pretendiendo ser impenetrable a las determinaciones de la realidad concreta, antes debe primar la voluntad de poner a punto un espíritu de experimentación inexorablemente reflexivo y aunado a modos de compartir espacio y recursos, sin importar lo escaso que estos sean. Y hay que hacerlo con renovada energía. Los hijos de proyectos exhaustos no tienen por qué ser criaturas exhaustas. No tienen por qué asumir el desesperanzado humor del momento. Los finales pueden generar su propio tipo de entusiasmo. Ellos nos agrupan para luchas en contra de su misma inercia. Uno puede ponerse a trabajar en el mismo sitio del desastre, recoger los escombros, con la intención de transformar las cosas que todavía son útiles, de rehabilitar lo que pudo haberse desactivado demasiado pronto, de improvisar

nuevas combinaciones y actualizar lo que queda latente, y descartar aquello que se está marchitando por una pérdida de vitalidad o relevancia –o peor, que se ha convertido en un aparato represor pateando contra su necesaria erradicación. Uno puede ser inmisericorde con su propia estima hacia lo que muere; impaciente con las cosas moribundas que continúan minando nuestra energía. El parricidio puede ser una práctica gozosa, especialmente cuando se arranca de las manos de los moribundos el siempre renovado propósito de generar narraciones transformadoras y prácticas que re-imaginan el mundo al que estamos sentenciados.

No es un problema ser preventivo: lo que se avecina resulta obvio. Las voraces fuerzas del Capital, que establecen regularmente el desastre como una aceptable consecuencia, serán desencadenadas. Uno necesita generar diferencia, divergencia, posibilidades heterogéneas, con relación a lo que está siendo prometido. Uno necesita ser herético. Y lúcidamente astuto. Y audazmente inmanejable. Y uno necesita desentrañar cómo proyectar el contagioso poder de vivir diferente, enfrentar lo que parece “inevitable”. Uno necesita ser la interrupción, la imposibilidad, la inviabilidad. Y uno necesita ser esas cosas ahora, y con un implacable sentido de urgencia, rehusarse a generar y aceptar nuevas grietas entre lo que uno hace y lo que es, incluso si las circunstancias impiden constante y cruelmente alcanzar estos objetivos. No es que seamos inconscientes de los peligros de demandar la inmediata realización de nuevas relaciones y comportamientos, pero la oscuridad que avanza inexorable –una noche sin luna viene a reemplazar otra- le inclina a uno hacia una dirección cierta. Y no es el caso tampoco de que seamos inconscientes de que lo instantáneo encuentra su significado sólo cuando se desenvuelve en un proceso sobre el tiempo. La ruptura es brusca, tal vez también interminable, y demanda constantes recapitulaciones.

Así como el capital ha aprendido cómo convertirnos en vectores mediante los cuales reproduce sus relaciones, debemos aprender a ser y a divisar circuitos a través de los cuales circular nuestros propios materiales. Esto a menudo comienza con una toma y reencauzamiento de tipologías existentes, con la apropiación de cualquier formato que nos sirva, transformando galerías en plataformas, periódicos en redes, sitios web en casas clandestinas. No hay razón por la cual no ocupar tecnologías y formatos existentes con la intención de re-funcionalizarlos en atención a

nuestros intereses, llevándolos más allá de los a menudo pobres objetivos que les han sido prescritos. Nosotros necesitamos hacer lo más tensa posible la relación entre las formas que son demandadas para ser exhibidas en las instituciones e impresas en las publicaciones, y los modos de vida en formación que estamos tratando de inventar como contenido del futuro.¹⁰ Y, por supuesto, quienquiera que ese “nosotros” sea, nunca será uno en soledad. Será una turba variopinta. Nadie está inventando esta negación del mundo tal y como es, y como promete llegar a ser, por sí solo. Al otro lado de la burbuja de protección institucional, el valor de ser el “primero” se diluye. Demasiados años de prisión o exilio pueden ser contados, demasiados cuerpos destruidos pueden ser recordados, demasiados esfuerzos frustrados pueden ser enumerados, demasiadas traiciones pueden ser nombradas, como para perder tiempo en tales banalidades. Y, además, demasiados cerebros y cuerpos están trabajando para caer en tristes reclamos de propiedad. Ser el “primero”, el “innovador”, el “pionero” – este es el pobre vocabulario de los vanguardistas (y de los managers corporativos) que en el fondo inaugura cosas de tan poca consecuencia en estos días.

La expansión del proceso de repudiar el futuro que todo el mundo tiene la seguridad de que ha de ser, y de aprehenderlo para un sentido de autodeterminación, puede parecer como algo indiscernible debido a la desconexión en los puntos sobre los que la resistencia se concentra, pero el llano está en llamas. El crujido de ramas ardiendo es una música que resuena en diferentes lugares. Como este “inevitable” futuro se aproxima aceleradamente hacia nosotros, los gestos de repudio se multiplican e intensifican. No es que la asimetría de los medios haya sido resuelta, pero en el momento en el que el tejido conectivo, las fibras vinculantes, en el momento en el que la magnitud de las constelaciones de resistencia se consolide, el futuro como un mundo mediado exclusivamente por el capital puede no ser la única opción sobre la mesa. De hecho, ya sabemos que hay algo que no convence en la idea de que las cosas están determinadas, que el futuro ya no está abierto, que al menos no hay una grieta a través de la cual podamos introducir una cuña –nuestros cuerpos– y atisbar espacios más amplios en los cuales maniobrar. Nada ha concluido aún. Todo lo que hay en oferta son fugaces ojeadas a un probable futuro donde todo está subordinado al capital, desde la superficie del planeta a las profundidades de la genética. Ojeadas a algo apenas en ciernes que intenta pasar por ser un hecho y una

verdad irrevocable. ¿Por qué no ofrecer otras ojeadas de otros futuros? ¿Y por qué no hacerlo a través de nuestras prácticas?¹¹

10. Nunca se insistirá lo suficiente sobre este punto. Es este en realidad el termómetro del sentido de las praxis emancipatorias. Lo que se conquista hoy debe abandonarse mañana porque ya mañana será la harina con la que preparen el pan de la dominación. Esto se llama tener una percepción dialéctica del *agón*. Todo lo que se hace debe tascarse en el cuello de botella del Dominador, atorarlo y hacerle pedir agua. Hay que apostar tenazmente por el Movimiento, apreciar el éxito de ayer como el fracaso de hoy. Y ser inexorables, rotundamente claros en la conciencia de lo dramático que es esto, lo crítico de la necesidad de llevar, en su momento, la confrontación hasta sus límites. Pero de llevar *nuestra* confrontación, porque es necesaria la lucidez que permita apreciar que muchas veces el fracaso sobreviene debido a que batallamos en la hora y el lugar, inclusive al modo y con el lenguaje, elegidos por el Enemigo.

11. Visión, imaginarios, son los “filtros de amor” de la autonomía. Ninguno de los dos grandes polos de poder que se disputan nuestra sociedad es diferente en cuanto al futuro que prometen. Se esfuerzan, en conjunto, como hermanos de sangre, en no dar ninguna posibilidad en ese sentido. Trascender semejante horizonte en una sociedad mayoritariamente escindida por una relación de Amor-Odio entre dos bestias voraces se presenta como la “vía”. Imaginar un Futuro-presente, y entonces actuarlo es lo que actualiza la “vía”. Tal como infinitas capas de alienación histórica cubren la sencilla verdad del Zen Soto, donde practicar es ser y por tanto no existe un “llegar” a ser, e iluminarse a esto significa abrazar la “vía”, o sea, abrazar toda la responsabilidad de ser, pues ese es el Futuro-presente: la responsabilidad de ser una totalidad sin fisuras, la responsabilidad de la coherencia.

Build the Party

Un buen infierno

Con ocasión de una ofensiva estética llamada Lille 2004-capital-europea-de-la-cultura, que vino a golpear de lleno a la ciudad del mismo nombre, un pequeño libro titulado La fiesta ha terminado, sin mención de autor ni de edición, hizo su aparición en el territorio concernido. Su contenido resonó junto a la verdad que expresaron diversos actos de sabotaje que, en aquel momento, apuntaron contra la infame utopía vendida por tantos artistas y políticos.

"El infierno de los vivos no es algo por venir; hay uno, el que ya existe aquí, el que habitamos todos los días, el que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es arriesgada y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y darle espacio."

Italo Calvino, Las ciudades invisibles

Todo lo que ha surgido ligado a la estética nos es irreductiblemente hostil. No decimos enemigo, decimos: hostil. "El enemigo es nuestro propio problema, tomando forma", ha escrito alguien. Para nosotros no existe el problema estético. Cuando un moderno cualquiera publica una novela donde se conjura para "volver a poner de moda el comunismo", percibimos con suma precisión la operación que intenta contra nosotros. Y encomendamos el libro a las llamas, sin remordimientos. Lo estúpido aquí sería intentar comprender, cuando justamente sólo cabe destruir.

Si la estética no fuese más que la ciencia de lo bello, o del gusto, o incluso "un cierto régimen de inteligibilidad de las artes" –ese momento, hacia finales del siglo XVIII, donde se dejó de hablar de bellas artes, de artes liberales y artes mecánicas, y se empezó a hablar de "el arte", ámbito especial de la existencia, celosamente distinto de la vida ordinaria–, no habría salones de estética en cada esquina, ni la punk *attitude*, ni siquiera "zonas de gratuidad" en las galerías de arte. Y ciertamente tampoco se fantasearía con convertir a los últimos campesinos en agentes de mantenimiento del paisaje. Hay menos estética en toda la historia del arte de A. Warburg que en una hora de la vida de un publicista cualquiera. Estética es la existencia metropolitana en toda su complejidad y la nueva sociedad "imperial" en su fundamento. La estética es la forma que toma la fusión aparente del capital y de la vida en la metrópolis. Si en adelante la valorización sólo puede encontrar su última ratio en el hecho de que una cosa o un ser gustan, el poder, que ya no logra justificar sus manejos mediante referencia alguna a la verdad o a la justicia, pasa a disponer de la más absoluta libertad de acción desde el momento en que se cubre con la máscara de la estética. Un nietzscheano para ejecutivos escribía hace algunos años: "El paradigma estético es el ángulo

de ataque que permite dar cuenta de una constelación de acciones, sentimientos y ambientes específicos del espíritu de la postmodernidad". A lo que seguía un elogio de la sociabilidad de bar moderno, de todo el buen rollo cibernético, de toda la superficialidad rentable, de las pasiones frías que tanto atraen a los corazones metropolitanos. Estética es pues la neutralización imperial ahí donde no SE puede recurrir directamente a la policía.

¿Comprender la estética? No hay comprensión sin empatía; y nuestra empatía no se dirige hacia lo que nos daña ¿Es que acaso intentamos comprender a la policía? No. Saber cómo funciona, cuáles son sus procedimientos, hasta dónde llega, de qué medios dispone y cómo destruirla, sí, pero jamás comprenderla.

Todo el trabajo de la metafísica, toda la obra de la civilización, en Occidente, ha consistido en separar una vez tras otra lo "humano" de lo "no-humano", la "conciencia" del "mundo", el "saber" del "poder", el "trabajo" de la "existencia", la "forma" del "contenido", el "arte" de la "vida", el "ser" de sus "determinaciones", la "contemplación" de la "acción", etc. –añadimos las comillas porque en realidad ninguna de estas cosas existe como tal antes de disociarla de su contraria lo que, al mismo tiempo, la produce. Una vez operada esta separación y producidas cada una de esas unilateralidades, la tarea de mantenerlas separadas se confiará a una institución distinta para cada una de ellas. Así, la institución museística y su cómplice, la crítica de arte, garantizarán por ejemplo la existencia del arte en tanto que arte, por un lado, y la existencia del mundo prosaico como mundo prosaico del otro. Ello supuso, por todas partes, una cierta desolación. La estética aparece entonces con el propósito de animar esta desolación, de reunificar todo aquello que Occidente había separado, pero reunificarlo exteriormente, en tanto que separado. En

el fondo, la época que inaugura la estética es la época de la crisis de todas las instituciones. Pero si en adelante caen los muros de los museos tanto como los de la escuela, de los hospitales tanto como los de la empresa, incluso los muros de la propia individualidad burguesa, es para poner cada espacio bajo el control específico de un dispositivo, es decir: para incorporar el dispositivo en cada ser; hasta tal punto nos atraviesa aquello que atravesamos. Desde ese momento nada distinguirá por ejemplo la existencia del trabajo, sino que cada cual llevará consigo un teléfono móvil en cuya agenda ya no habrá distinción entre amigos y colegas de trabajo, y con el que uno podrá ser localizado a cualquier hora del día. Ya no habrá vidas consagradas exclusivamente a la contemplación o a la pura acción, no habrá clérigos ni jefes de guerra, sino que la reflexividad penetrará cada segundo de la existencia y nadie llevará a cabo un acto sin ser al mismo tiempo su espectador. En última instancia, nadie hará el amor sin ser consciente en todo momento de estar haciéndolo, lo que convierte el arte erótico en universal pornografía. Ya no habrá patrón ni esclavo, pero cada uno será su propio patrón y llevará grabadas en su corazón las leyes de la auto-valorización: cada cual se habrá convertido para sí mismo en una pequeña empresa.

Aquí, el imperio es producto del terror policial. Allí, de la síntesis estética. Por doquier la misma continuación y profundización del desastre occidental adoptando la forma de su subversión. Por todas partes SE pretende reparar lo existente para estropearlo más adelante. Por doquier SE destruye irremisiblemente bajo pretexto de reconstrucción.

La estética o la revolución

El hecho de que la estética haya recibido por misión conciliar lo que Occidente siempre se empeñó en dividir por completo es algo que se remonta a su nacimiento oficial en el sistema kantiano. La Crítica del juicio de 1788 confía a lo bello y al arte el cuidado de conciliar lo infinito de la libertad moral con la estricta causalidad que rige la naturaleza, suturando el "incomensurable abismo" que de partida separa la Crítica de la razón pura de La crítica de la razón práctica. Menos de seis años después, Schiller reelaborará la estética como programa contrarrevolucionario, como respuesta explícita a las tendencias comunistas e insurreccionales de la Revolución Francesa. Esta obra maestra de la reacción occidental se

llamará Cartas sobre la educación estética del hombre y aparecerá en 1794. El razonamiento es el siguiente: en el hombre se dan dos instintos antagonistas, por un lado el instinto sensible que lo ancla en la particularidad, las necesidades vitales, los sentimientos, en definitiva, la determinación; y el instinto razonable, formal, que mediante la reflexión lo arranca de la particularidad, de los afectos, y lo eleva a las verdades universales. Esos dos instintos se combaten el uno al otro en todas partes de tal modo que lo que uno posee lo posee porque se lo ha arrebatado al otro; en todas partes salvo en un punto de armonía donde se reencuentran y se confortan mutuamente. Ese punto de conciliación milagroso, de gracia suprema, es el estado estético, y el instinto que le corresponde es el instinto del juego.

Es, por consiguiente, una de las tareas más importantes de la cultura someter el hombre a la forma, aun en la vida puramente física, para volverlo estético en la justa medida en que la belleza pueda ejercer su imperio. [...] en resumen, para volver razonable al hombre sensible, el único camino a seguir es empezar por hacer de él un hombre estético [...] El hombre sensible debe, en primer lugar, ser transferido bajo otro cielo [...] En el estado estético, todo el mundo, incluso el peón que sólo es un instrumento, ya es un ciudadano libre cuyos derechos son iguales a aquellos del más noble, y el entendimiento que somete brutalmente a sus designios a la masa resignada se ve obligado aquí a pedirle su asentimiento. Aquí, pues, en el reino de la apariencia estética, el ideal de igualdad tiene una existencia efectiva.

Esta igualdad es precisamente el ideal de neutralización imperial en el que, simulando cada cual hacer lo que hace, fingiendo ser lo que es –el obrero, el patrón, el ministro, el artista, el varón, la hembra, la madre, el amante–, sin adherirse nunca a su propia facticidad, todo conflicto es desactivado de antemano. "No soy quien crees que soy ¿sabes?", susurra la criatura metropolitana mientras se deconstruye en vuestra cama. Pero de hecho es el idealismo alemán en su conjunto quien obtiene de estas Cartas su propio programa. La fenomenología del espíritu, que no por casualidad termina con dos versos de Schiller, no cesa en ningún momento de denunciar el carácter insustancial de toda determinación, la mentira de cualquier certeza sensible. Porque el problema del hombre sensible es que no se deja manipular, que resiste

al discurso, que levanta barricadas y que a veces incluso toma las armas sin que se le pueda hacer entrar en razón; su problema, en suma, es que tiene una fuerte propensión a la irreductibilidad. Y luego está ese manifiesto anónimo, alternativamente atribuido a Schelling, Hegel y Hölderlin, conocido con el nombre de El programa sistemático más antiguo del idealismo alemán, en el que se lee:

La filosofía del espíritu es una filosofía estética. No se puede poseer espíritu alguno, incluso para razonar sobre la historia, sin poseer sentido estético [...] Al mismo tiempo vuelve la idea de que la gran masa debería tener una religión sensible [...] ¡Reinarán entonces la libertad y la igualdad universal de los espíritus! Un espíritu superior, enviado del cielo, debe fundar esta nueva religión entre nosotros; ella será la última, la más grande obra de la humanidad.

Esta nueva religión, esta religión sensible ha encontrado su cumplimiento en esta época del *design*, del urbanismo, de la biopolítica y de la publicidad. Esta nueva religión no es otra que el capital en su fase imperial.

Allí donde la estética pretende reunir aquello que esencialmente separa, el gesto mesiánico⁽¹⁾ consiste en asumir la unión ya existente

Es un espectáculo que, desde hace un siglo, no deja de ser cómico: la parálisis crónica de quienes pretenden "superar la separación entre el arte y la vida", de aquellos que en un mismo gesto establecen la separación y la pretenden abolir. La operación estética domina la época con ese movimiento doble, la duplicidad de todo juntar para distanciarse todo. En ese sentido, este es ciertamente el momento de la recapitulación final en la parodia,

1. Hay un tiempo mesiánico, que es abolición del-tiempo-que-pasa, ruptura del continuum de la historia, que es tiempo vivido, fin de toda espera. Hay un gesto mesiánico, que es de lo que se trata aquí. Hay incluso seres que se mueven en lo mesiánico, lo que significa que a su manera y, muy a menudo de modo fugitivo, han "salido del capital". Lo que también significa que hay destellos de lo mesiánico entremezclados con la inmundicia negrura de lo real, que el Reino no está enteramente por venir, sino ya, en fragmentos, presente entre nosotros. Mesiánica es pues la práctica que parte de ahí, de esos destellos, de formas-de-vida. Antimesiánicas, por el contrario, son todas las religiones, todas las fuerzas que estorban y contienen el libre juego de las formas-de-vida. Antimesiánico es, al más alto grado, el cristianis-

esa "recolección del recuerdo" de la que habla Hegel a propósito del saber absoluto, donde todo está archivado. Así, no sólo es el conjunto de los acontecimientos "del pasado", toda la "historia de las civilizaciones" y de las "culturas", lo que se desactiva de este modo, sino también las tentativas actuales para abrir una brecha en el curso del tiempo o el mismo acontecimiento ocurrido ayer, los que son aprehendidos como ya pasados, los que son proyectados al ámbito de lo simplemente posible. Ese famoso "presente perpetuo" con el que tanto nos machacan los oídos no es más que un arresto domiciliario en el mañana. El infierno estético en el que nos debatimos se presenta así: todo lo que podría espolearnos se encuentra reunido en algún punto que, por más que podamos ver, está decididamente fuera de nuestro alcance. Todo lo que nos hace falta está retenido en limbos inaccesibles. El estado estético, de Schiller a Lille 2004⁽²⁾, da nombre a ese estado de suspensión donde toda "la vida" parece desarrollarse, en toda su exuberancia posible, en toda su plenitud imaginable, a distancia, protegida por una tierra de nadie salvajemente defendida. Nada materializa mejor la operación estética que el triunfo de la instalación en el arte contemporáneo. Aquí, es el mismo dispositivo el que se convierte en obra de arte. Somos absolutamente incluidos en ella, realizando con ello el sueño de tantas vanguardias, y al mismo tiempo nos vemos absolutamente rechazados, excluidos de cualquier posible uso en su seno. Mediante un mismo movimiento diabólico, somos integrados en tanto que extranjeros en ese pequeño infierno portátil. En fin, por algo SE llama estética relacional.

Contra cualquier estética, Warburg ha querido mostrar que incluso la imagen, las representaciones más antropomórficas del arte occidental, contienen elementos de irreductibilidad, tensiones extremas, energías que la obra a la vez retiene e invoca; que hay "vida en movimiento" incluso en la inmovilidad de las estatuas

mo y sus avatares modernos: socialismo, humanismo, negrismo. Por lo que hace a nosotros, y por si hacía falta precisarlo, jamás nos hemos mezclado con "mesianismo" alguno, salvo en la boca putrefacta de nuestros calumniadores.

2. "Lille 2004" es el nombre por el que se conocen la serie de "eventos" con los que la ciudad del norte de Francia festejó ese año haber sido designada "capital europea de la cultura" juntamente con Génova. El lema de dicho proyecto era: "Lille 2004, le bel enjeu", "Lille 2004, el bello reto", que el título del texto, Le bel enfer, tergiversa. (N. del T.)

del Renacimiento. Y que esas fuerzas, esas "fórmulas del pathos" no sólo son susceptibles de alcanzarnos, sino que nos afectan. Benjamin señala algo semejante cuando dice: "Los elementos actualmente mesiánicos aparecen en la obra de arte como contenido, los elementos retrógrados como forma. El contenido avanza hacia nosotros. La forma se fija, nos impide acercarnos." Nosotros decimos que en todas partes, en lo real mismo, en las propias palabras, en los mismos cuerpos, en los sonidos, las imágenes y los gestos, hay parecidos elementos de irreductibilidad donde las formas y la vida, el hombre y su mundo, la percepción y la acción, el ser y sus determinaciones, no se hallan separados. Marx, por ejemplo, es el nombre de una cierta irreductibilidad entre comunismo y revolución. Por todas partes las palabras se mezclan con afectos, los cuerpos con ideas, las percepciones con gestos. El modo de hablar de los hombres se entrelaza con la gramática de sus órganos de un modo fácilmente discernible. El sentido que ciertas palabras revisten para él proporciona las mejores indicaciones sobre su fisiología. Si lo dudáis os bastará ver lo que los Hauka filmados por Jean Rouch hacen con las intensidades cautivas en el *decorum* colonial. Nosotros llamamos a esos elementos formas-de-vida. Los llamamos así porque nada puede separar en ellos lo "individual" de lo relativo a la "especie". Cada forma-de-vida que afecta a un cuerpo, lo atraviesa cargada de una intensidad colectiva, pasada, presente o futura, saturada de un momento de la "vida de la especie" ("especie", ¡qué repugnante palabra!). Si el artesano puede ser una forma-de-vida, no lo es en el fondo sin evocar de algún modo la ciudad medieval y el orden gremial. Esa intensidad colectiva se encuentra presente tanto en la percepción misma que yo tengo del artesano como en su forma de estar en el mundo. Del mismo modo, el guerrero autónomo no aparece jamás sin hacer renacer las andanzas de tantas hordas salvajes. Y ningún niño juega a los indios sin algún tipo de peligro. No es que el pasado los aliente, sino que una misma forma-de-vida los reúne en una constelación, los nimba y transita por ellos. Cualquier cristiano capta un poco de la intensidad del compartir de tantas sectas judías que vivieron hace dos mil años, empezando por los esenios, así como la Jovencita neutraliza a su manera alguna ménade griega. Todo lo cual

hace que no se trate de una cuestión de historia puesto que hay canales de circulación sutil que vuelven presente, ya sea por fragmentos o en concentrados flotantes, el supuesto "pasado". El gesto mesiánico consiste en abrir paso a estas formas-de-vida que afloran incluso en el lenguaje más mezquino, en el ambiente más semiotizado, en las miradas más apagadas. Consiste en liberar de la estética el caos de las formas-de-vida.

Paradójicamente, el reino de la estética es, antes que nada, el reino de la anestesia general. Ya no se ve, sólo se reconoce. La época imperial consiste pues en una metódica conjuración de lo mesiánico. Es el tiempo de la cita, de la referencia, de la prudencia existencial. Todas las formas-de-vida se mantienen a raya: son posibilidades, arte, historia, pasado. Ciertas subjetividades se maquillan como tal o cual figura trasnochada. Se regodean con mundos enterrados pero tiemblan en cuanto amenazan con volver. Uno se pone a vivir "como en los tiempos de Mahoma". Otro como en los tiempos de los Templarios. Hay estética en la relación del trotskismo con la política como hay esnobismo en el vínculo que establece la ultrazquierda con los años 20. En general, la panoplia de subjetividades metropolitanas da la justa medida de lo que el esnobismo es capaz. En lugar de abrir el paso a las formas-de-vida, el esnob repite una y otra vez la operación estética de encarnar la forma que previamente cercenó de lo que vivía. "Lo que significa que aún hablando en adelante de una forma adecuada a todo lo que le es dado, el hombre post-histórico debe continuar separando las "formas" de sus "contenidos", no para transformar activamente estos últimos, sino con el fin de oponerse uno-mismo como una "forma" pura a sí-mismo y a los otros, tomados como 'contenidos' cualquiera." Así es como Kojève describe la hipótesis de un fin de la historia esnob, a la japonesa, un fin de la historia estético. "La conciencia estética no elige", confirma el pobre Vattimo, "se limita a liberar el objeto que toma en consideración de todo lo que lo liga al mundo real, en tanto que mundo del saber y de la decisión, transfiriéndolo a la esfera de la pura apariencia". La estética es el tiempo de la síntesis infernal. El tiempo de la sociabilidad⁽³⁾. El reino de los espectros.

3. Simmel ofrece en 1910 un análisis magistral de esta plaga de la época actual: la sociabilidad. El artículo aborda la sociabilidad como "forma lúdica de la asociación", como "estructura sociológica particular, correspondiente a las del arte y el juego, que extraen sus formas de una realidad que, sin embargo, dejan atrás", lo que está perfectamente a la altura de la utopía cool de una "sociedad de conversación". "En la conversación puramente sociable, la palabra es un fin en sí mismo, no está al servicio de ningún contenido; no tiene más objetivo

que perpetuar la interacción, evitando los temas delicados, a la vez que gozar de la excitación del juego de relaciones (...). La asociación y el intercambio estimulante mediante los cuales se realizan todo el peso y todas las tareas de la vida, son consumidos aquí en un juego artístico, en la simulación y la dilución simultáneas de las fuerzas de la realidad que no aparecen más que a distancia, mientras su gravedad se difumina como por encantamiento."

El imperio como religión sensible

Una etimología tramposa hace derivar el término religión del latín *religare* (vincular), insinuando que la religión tendría por vocación vincular a los hombres entre ellos y a estos con lo divino, y no de *relegere* (recoger, recolectar en el sentido de “volver sobre lo que uno ha hecho, retomar por el pensamiento o la reflexión, redoblar de atención y de diligencia”), que es de lo que se trata en cualquier ritual donde las formas deben repetirse escrupulosamente. Toda religión, haciendo existir una esfera específica de lo sagrado, se erige en guardiana de la separación de esta con respecto al “mundo sensible”. Es decir que produce el mundo sensible en tanto que mundo sensible. El hecho de que termine persiguiendo todo lo que, fuera y dentro de ella, se mantiene en la in-separación entre “sensible” y “suprasensible” –mago, brujo, místico, mesías o convulsionario–, se desprende lógicamente de su definición. Así puede comprenderse mejor el malestar que se apoderó de la totalidad del mundo profano con la “muerte de Dios”. Desertado el lugar de lo divino, el mundo profano descubriría de pronto que tampoco era profano. Incluso la dulce inmersión en la inmanencia se perdía. ¿Qué hacer? El proyecto estético responde históricamente a esa situación y en primera línea el idealismo alemán. Lo atestigua este extraño fragmento de Hölderlin titulado *Communismus der Geister* (“Comunismo de los espíritus”). Extraño en primer lugar por su título: *Communismus* viene escrito con una “c”, es decir a la francesa, en una época (1798) donde los propios miembros del partido de Babeuf no osan llamarse otra cosa que no sea “comunitaristas”. Extraño, después, por el nombre de su primer párrafo: “Disposición”. En él leemos: “Es que justamente nosotros partimos del principio diametralmente opuesto, es decir de la universalidad del descreimiento, para justificar su necesidad en nuestro tiempo. Este descreimiento es parte integrante de la crítica científica de nuestra época, que anuncia y precede a la especulación positiva; no sirve de nada compadecernos de ello: lo que hace falta es remediarlo”. El descreimiento de que se trata aquí no es, en el fondo, el descreimiento en tal o cual religión, ni siquiera en Dios mismo. El descreimiento de que se trata –nuestros contemporáneos nos lo demuestran cada día; ellos, que son capaces de vivir su propia destrucción como si de un goce estético se tratase; ellos, que se imaginan en una película mientras se aproxima un tsunami–, es ni más ni

menos que la incapacidad de creer en lo que tenemos ante los ojos, en el propio mundo sensible. Esa especie de incredulidad azorada que se lee en tantos ojos, en tantos gestos, ese estado de ausencia irresuelta, esa crisis de la presencia, es precisamente lo que el proyecto estético, el imperio y sus dispositivos deben remediar.

Bajo el imperio, pues, el *designy* el urbanismo inscriben en las cosas mismas una unidad del mundo convertida en problemática. Dan forma al novísimo “mundo sensible”. Los mass media inventan *just in time* el lenguaje común de cada día. Los distintos “medios de comunicación” ponen a nuestra disposición, en cualquier momento, al conjunto de aquellos que siempre-ya hemos abandonado y a los que todavía llamamos, incomprensiblemente, “nuestros prójimos”. Finalmente, la cultura y los espectáculos nos garantizan la existencia de aquello que podríamos vivir y pensar, pero que sin embargo sólo logramos vislumbrar. Así es como localmente, cerebro por cerebro, hogar por hogar, barrio por barrio, se dispone la metrópolis imperial, se reconstruye un universo aparentemente estabilizado, verosímil, consensual, una *aisthesis*: una percepción común del mundo. El imperio es esa planetaria fábrica de lo sensible. Y del mismo modo que la religión pretendía unir a los hombres con lo divino manteniéndolos en realidad a distancia, la religión sensible del imperio, que pretende recomponer la unidad del mundo desde sus cimientos, desde lo local, no hace más que fijar en cada lugar y en cada ser una nueva separación: la separación entre el usuario y el dispositivo. La estética se impone así a escala global como imposibilidad de cualquier uso. El prospecto de una reciente exposición en Burdeos anunciaba, con un guiño cómplice al espectador: “Lo que se os vende en el supermercado, los artistas lo convierten en obra de arte”. La estética consigue por sus propios medios realizar la imposibilidad de uso contenida en toda mercancía, logrando convertirla, tras una vitrina o en el corazón de una instalación, en un puro valor de exposición. Últimamente, el pro-grama estético aspira a la extensión de esta escisión en el hombre mismo, pretende incorporarle el dispositivo, convirtiéndole en usuario de sí-mismo. Se comprende perfectamente por qué la disposición biopolítica a aprehenderse como cuerpo, o la espectacular a contemplarse como imagen, conspiran para hacer de nosotros los usuarios de nosotros mismos. Conspiran para hacer de nosotros meros sujetos estéticos.

Comunismo⁽⁴⁾ y magia

El ejecutivo solitario gritándole al auricular de su móvil, con la acreditación de representante colgando del maletín. El conductor maldiciendo al volante de su vehículo. El *clubber* flasheado en su *dance-floor* electro favorito. El comerciante de tienda col con su galimatías empresarial. Nuestros contemporáneos dan toda la sensación de estar embrujados. Los izquierdistas del mundo entero pueden aspirar a abrirles los ojos a propósito de la dimensión de la catástrofe, el empeño es vano y el asunto está perfectamente claro desde hace más de setenta años: no sirve de nada concienciar un mundo ya enfermo de conciencia. Porque este embrujo no es producto de una superstición o de una ilusión que bastaría con deshacer, sino un embrujo práctico: es su sujeción a los dispositivos, el hecho de que sólo acoplados a tal o cual dispositivo se experimentan como sujetos. Artaud llevaba razón cuando escribe, en enero de 1947: "mucho más que por su ejército, su administración, sus instituciones o su policía, la sociedad se sostiene mediante hechizos".

En cada uso reside una posible salida del embrujamiento. Porque cada uso libera las formas-de-vida contenidas en las cosas, en las palabras, en las imágenes. En el uso se establece una curiosa circulación entre "sujeto" y "objeto", entre "especies". El gesto cortocircuita la conciencia, suprime temporalmente la distancia entre el yo y el mundo, exige otras distancias. La mirada nos incorpora los movimientos y las formas percibidos. Algo sucede en nosotros y fuera de nosotros. "La coincidencia de la transformación del medio y de la actividad humana o de la transformación del hombre por sí mismo, no puede ser captada y comprendida racionalmente más que como praxis revolucionaria", dicen las Tesis sobre Feuerbach, pero puede ser captada y comprendida mágicamente como uso, por lo menos "si la magia es una comunicación constante del interior con el exterior, del acto con el pensamiento, de la cosa con la palabra, de la materia con el espíritu" (Artaud). El hecho de que la materia esté animada por innumerables formas-de-vida, que esté poblada de polarizaciones íntimas, es algo que el propio

Marx no ignoraba cuando escribió, en *La sagrada familia*: "Entre todas las cualidades inherentes a la materia, el movimiento es sin duda la primera y la más significativa, no sólo como movimiento mecánico y matemático, sino más aún como pulsión, dinamismo, como tormento de la materia, para emplear los términos de Jakob Böhme. Las formas primitivas de esta última son fuerzas esenciales, vivas, individualizantes, productoras de las diferencias específicas". A estas "formas primitivas" las hemos llamado formas-de-vida. Nos afectan, queramos o no, a través de todo aquello a lo que nos atamos, a través de todo aquello a lo que estamos atados. Nos cuesta mucho admitir que estamos atados, porque estamos poseídos por una idea estética de la libertad. Una idea de la libertad como desapego, como indeterminación, como sustracción a cualquier determinación.

Esta disposición intermediaria donde el alma no está determinada ni física ni moralmente y donde sin embargo está activa de ambas formas, merece particularmente el nombre de disposición libre, y si se denomina físico el estado de determinación sensible, y lógico y moral el estado de determinación razonable, se dará a ese estado de determinabilidad real y activo el nombre de estado estético [...]. Sin duda el hombre posee virtualmente esta humanidad antes de cada uno de los estados determinados por los que puede pasar; pero la pierde efectivamente en cada uno de los estados determinados por los que pasa, y es necesario, para que pueda volver a un estado contrario, que esta le sea devuelta por la vía estética. (Schiller, Cartas...)

Esta idea de la libertad es la libertad del directivo, que recorre el mundo de hotel de lujo en hotel de lujo, la del científico (sociólogo o físico, poco importa) que no está nunca en el mundo que describe, la del anarquista metropolitano que pretende poder hacer lo que quiera cuando quiera, la del intelectual que juzga cual soberano sobre cualquier cosa desde su despacho, o la del artista contemporáneo que hace de toda su vida una "obra de arte" y para quien, en palabras del infecto N. Borriaud, el único imperativo es "invéntate, prodúctete a ti mismo".

4. Basta con retomar la definición de comunismo de los Manuscritos económico-filosóficos de 1844, también conocidos como Manuscritos de París: "el comunismo es la verdadera solución al antagonismo entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y el hombre, la verdadera solución del conflicto entre la existencia y la esencia, entre la objetivación y la afirmación de sí, entre la libertad y la necesidad, entre

el individuo y la especie", para convencerse de que el gesto estético no está ausente del propio programa comunista. Es decir, que la fase actual, estética, del capital, donde este da forma conjuntamente a una nueva humanidad –los ciudadanos– y a un nuevo mundo sensible –la metrópoli–, nos impone revisar nuestra concepción misma de comunismo.

A esta idea estética de la libertad nosotros oponemos la evidencia materialista de las formas-de-vida. Decimos que los seres humanos no están simplemente determinados, que no hay un ser puro de toda determinación por un lado que serviría de mero ropaje al conjunto de sus atributos, de sus predicados y de sus accidentes –francés, varón, hijo de obrero, jugador de fútbol, con dolor de cabeza, etc. Lo que existe en realidad es el modo cómo cada ser habita sus determinaciones. Y en ese punto, la determinación y el ser son absolutamente indistinguibles, son formas-de-vida. Decimos que la libertad no consiste en deshacernos de todas nuestras determinaciones, sino en la elaboración del modo cómo habitamos tal o cual determinación. Que no consiste en liberarnos de todos los lazos, sino en el aprendizaje del arte de ligar y desligar. El hecho de que ese arte haya sido tildado de mágico durante mucho tiempo no nos produce embarazo alguno. Y asumimos el escándalo que pueda acarrear admitir la amenaza, en nosotros, fuera de nosotros, en todas partes, de la crisis de la presencia. Decimos incluso que si hay una igualdad efectiva entre los humanos esta se da justamente ante esa amenaza. Lo que hace de Kafka un gran comunista. Preferimos eso mil veces a la paradoja demasiado conocida por la

cual cuanto más se toma uno por un individuo, mejor reproduce las estructuras de comportamiento más toscamente propias a la “especie”, cuanto más se toma uno por un sujeto, más se abandona a las inclinaciones del conformismo más triste. Somos conscientes de que, por ahora, desde sus limbos, las formas-de-vida se debaten en el más temible caos. Y que es el sentimiento de ese caos, así como el apego de nuestros contemporáneos a esa estúpida idea de la libertad, lo que los arroja a las redes de los dispositivos. Pero también vemos la potencia de la que disponen aquellos que han aprendido el arte de ligar y desligar. Y nos imaginamos la fuerza terrible que tienen en sus manos aquellos que elaboran colectivamente el juego de las formas-de-vida que les afectan. No tememos llamar comunismo a la puesta en común, allí donde sea, de dicha fuerza. Porque entonces los humanos llegan a la madurez y tienen en sus gestos la soberanía del niño.

“Puede que el hombre de la edad de piedra dibujase el alce de manera tan incomparable porque la mano que manejaba la punta aún recordaba el arco con el cual había abatido al animal.”

El maná fluye, reinventemos la magia.

Traducción: Ramón Vilatovà Pigrau y Alida Díaz
Tomado del libro “Llamamiento y otros fognazos” Ediciones Acuarela y Machado Grupo de Distribución, S.L. 2009.

La Excavadora

Carlos A. Aguilera

La Estrategia Tichý: Apuntes sobre la decadencia checoslovaca

Toda la verdad sobre Tichý cabe en una línea: Miroslav Tichý era un hombre político. Es decir, todo lo contrario de lo que se ha escrito hasta ahora.

Su fotografía, esa que asombró al mundo a inicios de nuevo siglo, aunque sería más propio decir sus imágenes, deslumbraron a la mayoría de los expertos no sólo por su borradura y amateurismo, ambos conseguidos de manera natural y desde el no-artificio, sino, por el personaje mismo que las había hecho, esa suerte de "Tarzán en pensión" como él mismo se denominaba.

Travestismo —nadie más travesti que ese que no necesita disfrazarse— que a todas luces era una reacción contra el horror que a partir de 1948, precisamente cuando Tichý abandona la Academia de Bellas Artes de Praga, comienza a imperar en el antiguo país eslavo y, duraría, como ya sabemos, hasta la hoy reverenciada Revolución de Terciopelo.

Pero, ¿era Tichý, el peludo Tichý, el *homeless* Tichý, un artista ad usum? ¿Representaba alguna escuela o filosofía o ismo "radical"?

Si observáramos la pintura del checo, lo poco que se conserva de ella, veríamos que como pintor era uno más. Uno más intentando dominar las técnicas, los colores, el marco, la influencia, el trazo.

Uno más intentando encontrarse.

De hecho, su salida en 1948 de la academia, su autoexpulsión podríamos decir, y su posterior "demencia", estaba estrechamente ligada a esto que vengo diciendo...

Las autoridades checoslovacas prohíben el desnudo de las modelos en las escuelas de arte (el desnudo y por supuesto el cuerpo) e imponen el modelo-camarada como única solución. A partir de aquí, habrá que pintar a tractoristas y a sonrientes panaderas, a jefas de la industria metalúrgica y rudas agrimensoras, a rubicundas mujeres del Konsomol y estrábicas policías...



Pero cero "tetobio" y cero pubis más a partir de este momento, cosas que evidentemente volvían loco al joven Tichý (el tetobio, digo, no la prohibición...)

Cero olorcito a culo.

Y destaco lo del culo porque quizá Tichý sea uno de los fotógrafos más obsesos con el "orto" que existan. No sólo los pintó, aunque en los pocos cuadros que se conservan, es más el volumen que la forma lo que está en juego, sino que hizo miles de fotos de él:

Culos gordos y culos flacos.

Culos de viejas y culos de obrera ejemplar.

Culos de niñas que juegan en una piscina y culos respingones.

Culos que toman sol y culos que se ocultan tras una silla.

Culos embutidos en una saya y culos listos para la guerra.

Culos higiénicos y culos tartamudos.

Pinacoteca donde lo importante no es la mujer (¡habría que ver hasta qué punto en la historia cada vez que se representó a una mujer lo importante fue la ELLA en sí!), sino, ciertos atributos donde lo femenino se tuerce o ideologiza, donde deviene reflexión sociológica.

O lo que es lo mismo, donde “eso” prohibido por el estalinismo: las partes donde la ELLA va a ser más ELLA pero nunca del todo una ELLA, regresa en forma de doble vínculo.

Es decir:



—como aprendizaje y fisgoneo y fascinación y ajuste de cuentas con la juventud, como si el único ciclo de existencia fuese aquel donde alguna vez quedamos, psicoanálisis dixit, muertos (el pasado),

—como bofetada posterior, política, a un sistema que precisamente está prohibiendo eso que, si vamos al lugar adecuado (y un país lleno de piscinas y balnearios y gentes con deseo de mostrarse parece tener muchos lugares adecuados), podremos olisquear por todas partes (el presente).

¿No representó el comunismo, como bien muestran Milos Forman y Bela Tarr en algunas de sus primeras películas, sobre todo *La oveja negra* y *Nido familiar*, el lugar donde la asfixia hacía que precisamente todo —ese Todo que ni siquiera cabe en las censuras del sistema— se sublimara?

Las imágenes de Tichý, tan desgastadas y envejecidas como él mismo (instantáneas sin domicilio fijo pudiera decirse), representan, por el pasado semi-académico de Miroslav Tichý, por su decisión de “abandonarse”, de no formar parte de nada, de perder..., en un tiempo donde formar parte de algo significaba cuando menos no ser internado constantemente en manicomios y cárceles, el mejor archivo político que tengamos de la Checoslovaquia de los años 70s y 80s.

Un archivo donde, por supuesto, Praga o Kyjov, ciudad de donde procedía y adonde después regresará, no aparecen nunca: ¿quién quiere retratar una ciudad llena de emblemas ideológicos y que en cada esquina levanta culto al sovietismo faltón y ante-porta?

O los idiotas de siempre, claro. Pero no Tichý.

Su estrategia (es curioso que nunca se haya hablado de la estrategia Tichý, tal y como se habla de la estrategia-Havel o de estrategias puntuales en el ajedrez u otro deporte) fue la de observar y entender la sociedad como un acople de piezas malas, outsiders. Piezas que por sí mismas nunca echarían a andar al sistema, pero, por eso mismo, más tarde o más temprano, terminarían eliminándolo...

Deglutiéndolo.

¿No era esto, roedoramente, caninamente, lo que hacía el filósofo y sin dientes Tichý con sus fotos: deglutir?

Entonces: deglutir, rayar, desenfocar, manchar y echar al pudridero las imágenes que hacía. Literalmente. Tirarlas en una tina hasta que se humedecieran u oxidaran, y después dejarlas por años, en la mayoría de los casos, a merced de cualquier excremento, de las ratas.

Quizá una de las escenas más claras de la vida de Tichý, de su estética, sea precisamente aquella imagen en el documental que le hace Roman Buxbaum, en 2004, en la que él pelea contra las ratas. Cómo se queja de que dos ratas gordas le coman todo y orinen todo. Cómo se queja de que dos ratas gordas lo obliguen a vivir defendiéndose.

¿No representa esta queja, ab ovo, ab rattus, al límite, una queja política?

¿No era precisamente orine de rata aquello que dejaba caer de continuo el sistema socialista sobre la cabeza de sus conciudadanos, gota a gota, chorrito a chorrito, hasta que quedaban anestesiados?

¿Y no estaban rellenas de orine (de rata y ratón de Siberia) las balas de los tanques soviéticos que invadieron Praga en 1968?

Esos tanques que Koudelka, el mejor reportero de la invasión, supo captar de manera tan cinematográfica en sus fotos y suponemos que al greñudo Tichý casi volvieron loco —un poco más de lo que ya estaba—, ya que esa invasión representaba el segundo gran golpe estético operado por los comunistas en su vida.

Por una parte, la prohibición del desnudo, del cuerpo, como antes señalábamos, para gloria mayor del infame Realismo Socialista.

Por otra, la sovietización total.

Tichý, quien meses después de esta invasión comienza a construir sus cámaras, —año 1969/70—, y a captar fragmentos (con esa agresividad sutil que tienen los fetichistas), emprende, a mi entender, la mejor crítica que un artista podía hacerle a la situación agobiante en que se había enquistado el país en esos momentos...



Comienza a fotografiar la realidad, lo plano y banal y falso de la realidad checoslovaca, y empieza a hacerlo de manera "mala". No sólo por las imágenes, hechas con cámaras oxidadas y a medio camino entre la chatarra y lo filosófico (hay que ser muy filósofo para creer que se podrían hacer fotos con una cámara "preparada" a lo Tichý).

Sino, porque a esas imágenes, que muchas veces son sombras, fantasmas, contornos, recortes, *nofotos*, él le agrega manchas, lechazos, goterones, y para colmo, a muchas de ellas las embute en un marco de cartón, hecho por él mismo con trocitos de revistas o libretas de escuela, que le reforzaban aún más esa violencia precaria de su mirada, ese "atomismo" que según él había condicionado todo.

Una mirada, qué duda cabe, sucia, y a la vez de una limpieza visceral, como se representa a veces el ojo del alcohólico, del que está más allá de la recuperación con glucosa.

Una mirada, tan falsamente espontánea, que desajustó el juego de preguntas y respuestas desde el cual generalmente pensamos el arte donde aparecen mujeres y lolitas semidesnudas.



Si la obra de Tichý, *dirty* Tichý, *homeless* Tichý, tiene un mérito (y por supuesto tiene muchos) fue el de haber desmantelado, en actitud y estética, a una política mediocre que dictaba cómo debía funcionar un ser humano y qué debía pensar o hacer.

Y esta solución, culofilia incluida y desprecio incluido, es una solución política.

La única solución que aunque muchos quisieran nunca se atreverían a catalogar como exacta.

Nota. Más allá de lo dicho, tampoco hay que pensar que Miroslav Tichý no hizo fotos de mujeres vestidas. Las hizo, aunque en menor cantidad. Mujeres que siempre están haciendo algo o esperando algo, en movimiento, absortas, consumidas por la sinesperanza, como aquellas dependientas de la tienda Flogar que yo veía de niño cuando iba a buscar a mi abuela. Mujeres vacías, que sonríen o hablan, se pintorretean el piquito y siguen de largo, ajustándose sus camufladas tetas... En fin, personajes-Tichý en estado puro.

Pertinencias

Reflexiones alrededor del “Manifiesto por una Política Aceleracionista”

Antonio Negri

El “Manifiesto por una Política Aceleracionista” (MAP)⁽¹⁾ comienza con un amplio reconocimiento del dramático escenario de la crisis actual: el Cataclismo. La negación del futuro. Un apocalipsis inminente. ¡Pero no temáis! No hay nada político-teológico aquí. Cualquiera que se sienta cerca de algo así no debe leer este manifiesto. Tampoco aparecen ninguno de los shibboleths del discurso contemporáneo, mejor dicho, solo parece uno: el colapso del sistema climático planetario. Y aunque es importante, aquí está completamente subordinado a las políticas industriales, y solo es posible acercársele desde una base crítica en relación a estas. Lo que es el centro del Manifiesto es “el incremento de la automatización en los procesos de producción”, incluyendo la automatización de la “labor intelectual”, lo cual explicaría la crisis secular del capitalismo.⁽²⁾ ¿Catastrofismo? ¿Un malentendido alrededor de la noción de Marx de la tendencia a la baja de la renta?⁽³⁾ Yo no diría eso.

1. El “Manifiesto por una Política Aceleracionista” (2013) de Alex Williams y Nick Srnicek puede consultarse en <http://syntheticeedifice.wordpress.com/2014/03/13/accelerate-manifesto-for-an-accelerationist-politics/>

También en el número 2 de Carne Negra fanzine.

2. MAP 01.02.

3. La “tendencia a la baja de la renta” es un problema clásico de la economía política. Según la fórmula de Marx, describe la implosión potencial del capitalismo debido a la baja de la renta a largo plazo. Ver Karl Marx, *El Capital*, tomo 3, capítulo 13.

*En el número anterior del fanzine publicamos el *Manifiesto Por Una Política Aceleracionista*, en esta ocasión nos complacemos ofrecer algunas reflexiones de Antonio Negri sobre el particular. La versión al castellano, de Otari Oliva, se realizó sobre una previa versión al inglés de Matteo Pasquinelli, el texto original se redactó en italiano y fue publicado por Euronomade.

Aquí, la realidad de la crisis se identifica como la agresión neoliberal contra la estructura de las relaciones de clase que fue organizada en el estado de bienestar en los siglos diecinueve y veinte; y la causa de la crisis descansa en la obstrucción de la capacidad productiva por las nuevas formas que la dirección capitalista debe asumir contra las nuevas figuras del trabajo vivo. En otras palabras, el capitalismo debe reaccionar y bloquear, ante y contra el potencial político del trabajo post-fordista.

A esto le sigue una dura crítica a las fuerzas gubernamentales de derecha, y a una buena parte de lo que queda de la Izquierda –últimamente con frecuencia ilusionada (en el mejor de los casos) con una nueva e imposible de resistencia keynesiana, incapaz de imaginar alternativas radicales. Bajo estas condiciones, el futuro parece haber sido cancelado mediante la imposición de una total parálisis del imaginario político. No es posible salir de modo espontáneo de esta condición. Únicamente un acercamiento sistemático basado en las clases sociales para la construcción de la nueva economía, junto con una nueva organización política obrera, hará posible la reconstrucción de la hegemonía y pondrá en manos proletarias un posible futuro.

¡Aún hay lugar para saberes subversivos!

El inicio de este manifiesto es congruente con la misión del comunismo en el presente. Representa un decidido y decisivo salto hacia delante –necesario si deseamos entrar en el terreno de la reflexión revolucionaria-. Pero sobre todo, da una nueva "forma" al movimiento, con "forma", significando aquí, un aparato constitutivo pleno de potencialidad, que apunta a quebrar el horizonte represivo y jerárquico del capitalismo contemporáneo apoyado por el estado. No trata sobre una regresión general de la forma-estado, antes refiere potencialidad contra el poder –biopolítica contra biopoder-. Es bajo esta premisa que la posibilidad de un futuro emancipador se opone a la actual dominación capitalista. Y aquí podemos experimentar con la fórmula "Uno se divide en Dos" que constituye hoy la

única premisa racional de las praxis subversivas (antes que su conclusión)⁽⁴⁾.

Dentro y Contra las Tendencias Capitalistas

Demos una mirada a como la teoría del MAP se desarrolla. Su hipótesis es que la liberación del potencial del trabajo *contra* el bloqueo determinado por el capitalismo debe ocurrir *dentro* de la evolución del mismo capitalismo. Trata perseguir el crecimiento económico y el desarrollo tecnológico (ambos acompañados del crecimiento de las desigualdades sociales) en interés de provocar una inversión total de las relaciones de clase. *Dentro y contra*: el tradicional refrán del Obrerismo regresa.⁽⁵⁾ El proceso de liberación solo puede suceder acelerando el desarrollo del capitalismo, pero –y esto es importante- sin confundir *aceleración* con *velocidad*,⁽⁶⁾ porque aquí la aceleración tiene todas las características de un mecanismo, de un proceso experimental de descubrimiento y creación dentro del marco de posibilidades determinadas por el capitalismo.

En el Manifiesto, la concepción marxiana de "tendencia" es acompañada con un análisis espacial de los parámetros de desarrollo: una insistencia en el territorio como "*terra*", en lo relativo a todos los procesos de territorialización y desterritorialización, típicos de Deleuze y Guattari. La cuestión fundamental aquí es el poder del trabajo cognitivo que está determinado y reprimido por el capitalismo; constituido por el capitalismo pero reducido dentro del crecimiento de la automatización algorítmica de la dominación; ontológicamente valorizado (ello incrementa la producción de valor), pero desvalorizado desde un punto de vista monetario y disciplinario (no solo dentro de la crisis actual sino también a todo lo largo de la historia del desarrollo y la gestión de la forma-estado). Con todo el debido respeto a todos aquellos que cómicamente aún creen que las posibilidades revolucionarias deben relacionarse con el renacimiento de la clase obrera del siglo XX, tal potencialidad clarifica que aún estamos

4. La expresión "Uno se divide en Dos" se refiere a la irreversible división en clases que ocurre en el capitalismo. El término se originó específicamente en la China de Mao durante los 60's para criticar cualquier recombinación con el capitalismo ("Dos se combinan en Uno"). Ver Mladen Dólar, "One Divides into Two", *e-flux journal* 33 (marzo 2012) <http://www.e-flux.com/journal/one-divides-into-two/>

5. Desde que Mario Tronti escribiera su ensayo sobre la llamada fábrica social ("La fabbrica e la società", *Quaderni Rossi*, no.2 [1962], y a través de toda la tradición del Obrerismo Italiano, la expresión "dentro y contra el capital" significa que la lucha de clases opera dentro de las contradicciones que el desarrollo capitalista produce. La clase obrera no está "fuera del capital", tal como la lucha de clases es el verdadero motor del desarrollo capitalista.

6. MAP 02.02.

lidiando con una clase, aunque diferente, y una dotada con un poder mayor. Es la clase del trabajo cognitivo. Esta es la clase a liberar, esta es la clase que debe liberarse a sí misma.

En ese sentido, la recuperación del concepto de *tendencia* del marxismo y el leninismo es total. Cualquier ilusión "futurista", por así decirlo, ha sido eliminada, desde que la lucha de clases es lo que determina, no solo el movimiento del capitalismo, sino también la capacidad de transformar su máxima abstracción en una sólida máquina de guerra.

El argumento del MAP está completamente basado en esta capacidad de liberar las fuerzas productivas del trabajo cognitivo. Debemos remover cualquier ilusión de regreso al trabajo fordista, debemos sujetar, por último, la forma de la hegemonía del trabajo material a la hegemonía del trabajo inmaterial. Por lo tanto, considerando el control del capital sobre la tecnología, es necesario atacar "el incremento de la aproximación retrógrada del capital hacia la tecnología."⁽⁷⁾ Las fuerzas productivas se encuentran limitadas bajo el mando del capital. La cuestión central consiste, entonces, en liberarla las fuerzas productivas *latentes*, tal como el materialismo revolucionario siempre ha hecho. Es en esta "latencia" que debemos habitar hoy.

Pero antes de hacerlo, debemos notar como el Manifiesto vuelve su atención con insistencia al tema de la organización. El MAP despliega una fuerte crítica contra las concepciones de "horizontalidad" y "espontaneidad" desarrolladas dentro de los movimientos contemporáneos y contra el entendimiento de la "democracia como proceso."⁽⁸⁾ De acuerdo con el Manifiesto, estas son meras determinaciones fetichistas de la democracia que no tienen consecuencias efectivas (destituyentes o constituyentes) sobre las instituciones que gobiernan el capitalismo. Esta última afirmación resulta quizás excesiva, considerando el actual movimiento de oposición (aunque no posee ni alternativas ni herramientas adecuadas) contra el capitalismo financiero y sus materializaciones

institucionales. Cuando esto llegue a ser una transformación revolucionaria, ciertamente no podremos evitar una fuerte transición institucional, una más fuerte que la que cualquier horizontalismo democrático pudo nunca proponer. La planificación es necesaria –tanto antes como después del salto revolucionario– en orden de transformar nuestro conocimiento abstracto de la *tendencia* en un poder constituyente de instituciones postcapitalistas y comunistas por venir. De acuerdo con el MAP, tal "planificación" ha dejado de constituir el mando vertical del estado sobre la sociedad de la clase trabajadora; en cambio, hoy, esto debe asumir la forma de convergencia entre capacidades productivas y direccionales dentro de la Red. Lo siguiente debe ser asumido como una tarea a elaborar posteriormente: planear la lucha viene antes de planear la producción. Discutiremos esto más adelante.

La Reapropiación del Capital Constante

Regresemos a nuestro asunto. Antes que nada, el "Manifiesto por una Política Aceleracionista" trata sobre liberar el poder del trabajo cognitivo sacándolo de su latencia: "¡Aún no sabemos con seguridad qué puede hacer un cuerpo tecnosocial moderno!" Aquí el Manifiesto insiste en dos elementos. El primer elemento es lo que yo llamaría "reapropiación del capital constante" y la consecuente transformación antropológica del sujeto trabajador.⁽⁹⁾ El segundo elemento es sociopolítico: esa nueva potencialidad de nuestros cuerpos es esencialmente colectiva y política. En otras palabras, la plusvalía añadida en la producción se deriva principalmente de la *cooperación socialmente productiva*. Este sea quizás el pasaje más crucial del Manifiesto.⁽¹⁰⁾ Con una actitud que atenúa el humanismo presente en la crítica filosófica, el MAP insiste en las cualidades materiales y técnicas de la reapropiación *corpórea* del capital constante. Cuantificación productiva, modelización económica, enormes análisis de datos, y los más abstractos modelos cognitivos son todos apropiados por los sujetos trabajadores a través de la educación y la ciencia. El uso de modelos y algoritmos matemáticos no

7. MAP 03.03.

8. MAP 03.13.

9. En Marx (y tradicionalmente dentro de la economía política), "capital fijo" se refiere al dinero invertido en activos fijos, tales como edificios, maquinaria e infraestructura (en oposición al "capital circulante", que incluye la materia prima y el salario de los trabajadores). En el post-

fordismo este capital puede incluir información tecnológica, medios de comunicación personal, tanto como bienes intangibles como software, patentes y formas de conocimiento colectivo. La "reapropiación del capital fijo" se refiere por tanto a la reapropiación de la capacidad productiva (también bajo la forma de valor y bienestar) por los colectivos obreros.

10. MAP 03.06.

hace de ellos una característica propia del capital. No es un problema de las matemáticas –es un problema de poder-.

Sin dudas hay cierto optimismo en el Manifiesto. Esa percepción optimista del cuerpo tecnosocial no es muy útil para la crítica de las complejas relaciones entre el hombre y la máquina, sin embargo, este maquiavélico optimismo nos ayuda a sumergirnos en la discusión sobre la organización, lo cual es lo más urgente hoy en día. Una vez que la discusión ha sido traída de vuelta al tema del *poder*, ello conduce directamente al tema de la organización. . Dice el MAP: la izquierda debe desarrollar hegemonía socio-tecnológica –“plataformas materiales de producción, finanzas, logística y consumo pueden ser y serán reprogramadas y reformateadas hacia fines post-capitalistas.”⁽¹¹⁾ Sin duda, hay aquí una sólida confianza en la objetividad y la materialidad, una suerte de *Dasein* del desarrollo –y consecuentemente cierto menosprecio de elementos sociales, políticos y cooperativos que asumimos cuando coincidimos en el protocolo básico de “Uno se divide en Dos”. No obstante, este menosprecio no debe impedirnos reconocer la importancia de adquirir las mejores técnicas empleadas por el mando capitalista, tanto como el trabajo abstracto, en interés de devolverlas a una administración comunista actuada por “las cosas en sí”. Entiendo el pasaje sobre hegemonía tecnopolítica en este sentido: primero debemos madurar todo el complejo de potencialidades productivas del trabajo cognitivo en pos de avanzar hacia una nueva hegemonía.

Una Ecología de Nuevas Instituciones

En este punto, el problema de la organización está apropiadamente planteado. Como ya se ha dicho, una nueva configuración entre red y planificación es propuesta contra un extremo horizontalismo. Contra cualquier pacífica concepción de la democracia como proceso, una nueva atención muda de los medios (el voto, la representación democrática, el estado constitucional, etc.) hacia los fines (emancipación colectiva y autogobierno). Obviamente, los autores no repiten ilusiones nuevas sobre el centralismo y reinterpretaciones vacías sobre la “dictadura del proletariado”. El MAP no pierde la oportunidad de aclarar esto proponiendo una suerte de

“ecología de organizaciones”, insistiendo en un cuadro de múltiples voces que entran en resonancia unas con otras y por lo tanto se las arreglan para producir mecanismos de toma de decisiones colectivas lejos de todo sectarismo.⁽¹²⁾ Uno puede tener dudas sobre esa propuesta, uno puede reconocer dificultades que son mayores que las felices opciones que se nos están ofreciendo. Sin embargo esta es una dirección a explorar. Resulta más claro incluso hoy, al final del ciclo de lucha que comenzó en 2001, que nos ha mostrado a todos sus límites insuperables con relación a sus formas de organización en sus enfrentamientos con el poder, a pesar de su fuerza y de su nuevo contenido revolucionario.

El MAP propone tres objetivos urgentes que son apropiados y realistas para los tiempos que corren: primero que nada, construir una nueva infraestructura intelectual que apoye un nuevo proyecto ideal y el estudio de nuevos modelos económicos. Segundo, organizar una fuerte iniciativa en el terreno de los medios de comunicación dominantes: la Internet y las redes sociales indudablemente han democratizado la comunicación y han sido muy útiles en las luchas globales, pero la comunicación aún permanece subyugada a sus formas más tradicionales. Este objetivo se transforma en un enfocarse en recursos substanciales y toda la energía posible en orden de poner en nuestras manos medios de comunicación adecuados. El tercer objetivo es activar toda forma institucional posible de poder de clase (transitorias y permanentes, políticas y unionistas, globales y locales). Una constitución unitaria del poder de clase solamente es posible mediante el ensamblaje e hibridación de todas las experiencias desarrolladas hasta ahora, y de todas aquellas que están por inventarse.

Una aspiración de la Ilustración –“el futuro necesita construirse”–recorre todo el Manifiesto.⁽¹³⁾ También resuena una política prometeica y humanista. Este humanismo, sin embargo, va más allá de los límites impuestos por la sociedad capitalista, está abierto a utopías post-humanas y científicas, reviviendo los sueños de exploración espacial del sigloXXo concibiendo barreras inexpugnables contra la muerte y los accidentes de la vida. La imaginación racional debe ser acompañada por fantasías colectivas sobre nuevos mundos, organizando una sólida *auto-valorización*

11. MAP 03.11.

13. MAP 03.24

12. MAP03.15.

del trabajo y la sociedad. La época más moderna que hemos experimentado nos ha mostrado que en ella no hay nada más que un *Dentro* de la globalización, que no existe más un *Afuera*. Hoy, sin embargo, reformulando nuevamente la cuestión de reconstruir el futuro, tenemos la necesidad – y también la posibilidad- de traer el *Afuera* hacia adentro, de insuflar una poderosa vida en el *Adentro*.

¿Qué podemos decir sobre este documento? Algunos de nosotros lo perciben como un complemento aglosajón de la perspectiva de post-obrerismo –menos inclinado a revivir un humanismo socialista que a desarrollar un nuevo humanismo positivista-. El término "aceleracionismo" es ciertamente desafortunado, en tanto inscribe un sentido de "futurismo" en algo que no es futurista en lo más mínimo. El texto es indudablemente oportuno, no solo en su crítica a la "real" socialdemocracia y el socialismo, sino también en su análisis de los movimientos sociales desde 2011. Plantea, con extrema solidez, el tema de la tendencia en el desarrollo capitalista, y la necesidad de su reapropiación y ruptura. Sobre esta base, intenta la construcción de un programa comunista. Estas son unas piernas fuertes con las cuales se puede avanzar mucho.

En el Umbral de las Tecno-políticas

Algo de crítica puede ser útil en este punto para reabrir la discusión y empujar el argumento adelante, hacia puntos de encuentro. Primeramente, hay demasiado determinismo en este proyecto, tanto político como tecnológico. La relación con la historicidad (o, si se prefiere, con la historia, la contemporaneidad, la praxis) está probablemente distorsionada por algo que no nos inclinamos a llamar teología, pero que luce como la teología. La relación con las singularidades y, por lo tanto, la capacidad de entender la tendencia como determinación virtual (implicando singularidades), y materiales (que presiona la tendencia hacia adelante) como un poder de subjetivación, me parece que se ha subestimado. La tendencia puede ser definida solamente como una relación abierta, como una relación constitutiva que se encuentra animada por sujetos de clase. Puede objetarse que esta insistencia en lo abierto puede guiar hacia efectos perversos, por ejemplo, a un marco tan heterogéneo que se torne caótico y por tanto irresoluble –una multiplicidad hipertrofiada y tan gigantesca que constituya una mala infinitud-. Indudablemente tal "mala infinitud" es lo que el

post-obrerismo e incluso *A Thousand Plateaus* parecen muchas veces proponer. Este es un punto difícil y crucial. Vamos a ahondar posteriormente al respecto.

Para este problema, el MAP ha propuesto una buena solución cuando ubica una antropología transformativa de los cuerpos de los obreros justo en el centro de la relación entre sujeto y objeto (lo que yo llamaría la relación entre la *composición técnica* y la *composición política* del proletariado, estando tradicionalmente acostumbrado a otra terminología)⁽¹⁴⁾. De esa manera la deriva del pluralismo hacia una "mala infinitud" puede ser evitada. No obstante, si deseamos seguir en este tema –lo cual creo es útil y decisivo- debemos romper con la implacable progresión de la tensión productiva con la que el Manifiesto cuenta. Tenemos que identificar los umbrales del desarrollo y consolidar tales umbrales –lo que Deleuze y Guattari podrían llamar *agenciamientos colectivos*-. Estas consolidaciones son la reapropiación del capital constante y la transformación del poder del trabajo, consisten en antropologías, lenguajes y actividades. Estos umbrales, históricamente constituidos, surgen en la relación entre la composición técnica y política del proletariado. Sin esas consolidaciones, un programa político –por transitorio que pueda ser- es imposible. Precisamente, porque no podemos clarificar la relación entre la composición política y técnica del proletariado, es que nos encontramos metodológicamente desamparados y políticamente sin poder. Recíprocamente, estas son las determinaciones de un umbral histórico y la conciencia de una modalidad específica de relaciones tecno-políticas, que permiten la formulación de un proceso organizacional y un apropiado programa de acción.

Advertencia: plantear este problema implica elevarlo a cómo definir mejor el proceso en el cual la relación entre lo singular y lo común crece y se consolida (confirmando la naturaleza progresiva de la tendencia productiva). Necesitamos especificar *qué es lo común* en cualquier ensamblaje tecnológico, mientras desarrollamos un estudio específico de antropología de la producción.

14. La noción de composición de la clase fue introducida por el Obrerismo Italiano para superar el trillado debate sobre la "conciencia de clase" típico de los 60's. La composición técnica se refiere a todo forma material y cultural que adquiere el trabajo en un régimen económico específico; la composición política se refiere al choque con estas formas y su transformación en un proyecto político. Una composición técnica dada no conduce automáticamente a una virtuosa recomposición política.

La Hegemonía de la Cooperación

Regresando a la cuestión de la reapropiación del capital constante: como he señalado, en el MAP, la dimensión cooperativa de la producción (y particularmente la producción de subjetividades) está subestimado en relación al criterio tecnológico. Poniendo a un lado los parámetros técnicos de la producción, el aspecto material de la producción, de hecho, describe la transformación antropológica del poder del trabajo. Insisto en este punto. El elemento cooperativo se torna central y conducente a una posible hegemonía dentro de un conjunto de lenguajes, algoritmos, funciones y saberes tecnológicos que constituyen el proletariado contemporáneo. Esta declaración proviene de notar que la estructura en sí de la explotación capitalista ha cambiado. El capital continúa *explotando* pero, paradójicamente en formas limitadas –comparado con su poder de *extracción* del plus trabajo de la sociedad como un todo-. De todos modos, cuando nos volvemos conscientes de esta nueva determinación, comprendemos que el capital constante (i.e. la parte del capital directamente invertida en la producción de plusvalía) se establece esencialmente en una *plusvalía determinada por la cooperación*. Esta cooperación es algo inconmensurable: como dijo Marx, no es la suma de la plusvalía de dos o más trabajadores sino la plusvalía producida por el hecho de que trabajan juntos (en dos palabras, la plusvalía que está más allá de la suma).¹⁵

Si asumimos la primacía del *capital extractivo* sobre el capital explotativo (incluyendo naturalmente lo más reciente sobre lo más antiguo) podemos llegar a algunas conclusiones interesantes. Brevemente mencionaré una. La transición entre el fordismo y el post-fordismo fue una vez descrita como la aplicación de la "automatización" a la fábrica y la "informatización" a la sociedad. Lo último es de tremenda importancia en el proceso que lleva a una completa (real) subsunción de la sociedad dentro del capital –la informatización está, de hecho, interpretando y liderando esta tendencia-. La informatización es, de hecho, más importante que la automatización, la cual, por

sí misma, en ese momento histórico específico, se las arregló para caracterizar una nueva formación social en un modo parcial y precario. Tal como el Manifiesto aclara y la experiencia confirma, hoy hemos rebasado ese punto. La sociedad productiva aparece no solo globalmente informatizada, este mundo social computarizado está en sí mismo reorganizado y automatizado de acuerdo al nuevo criterio de manejo del mercado laboral y los nuevos parámetros jerárquicos en el manejo de la sociedad. Cuando la producción está socialmente generalizada mediante el trabajo cognitivo y el saber social, la informatización permanece como la forma más valuable de capital constante, mientras la automatización deviene en el cimiento de la organización capitalista, enlazando a ambos, la informática y la sociedad de la información, consigo mismo. La tecnología informática se encuentra entonces subordinada a la automatización. El gobierno de algoritmos capitalistas está marcado por esta transformación de la producción.

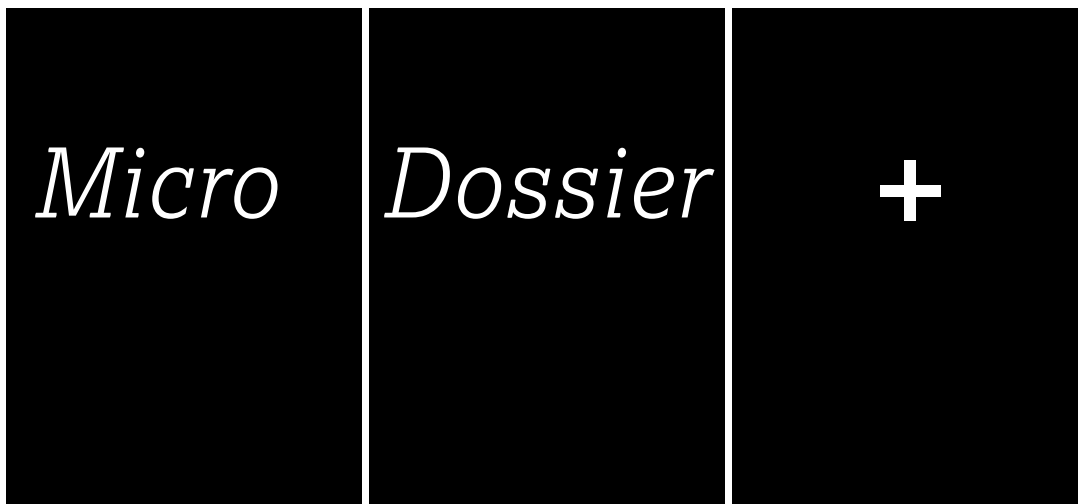
Nos hallamos, por tanto, en un nivel más alto de subsunción. Entonces, el gran rol jugado por las logísticas, después de haber sido automatizadas, comienza a configurar cualquier y toda dimensión territorial del gobierno capitalista, y a establecer jerarquías internas y externas en el espacio global, tal como lo hace la maquinaria algorítmica que centraliza y manda, mediante grados de abstracción y ramas del saber, con variables de frecuencia y función –ese complejo sistema de conocimiento que desde Marx nos hemos acostumbrado a llamar Intelecto General-. Ahora, si el capitalismo extractivo expando su poder de explotación *extensivamente* a cualquier infraestructura social e *intensivamente* a cualquier grado de abstracción de la máquina productiva (a cualquier de las finanzas globales, por ejemplo) será necesario reabrir el debate sobre la reapropiación del capital constante dentro de un espacio teórico y práctico apropiado. La construcción de nuevas luchas será medida de acuerdo a tal espacio. El capital constante puede ser, potencialmente, reapropiado por el proletariado. Es este potencial el que debe ser liberado.

15. Un ejemplo canónico: "La suma total de la fuerza mecánica ejercida por obreros aislados difiere de la fuerza social que es desarrollada cuando muchos brazos cooperan operación indivisa". Karl Marx, *El Capital*, tomo 1 (London: Penguin, 1976), 443.

La Moneda del Común y la Rehúsa al Trabajo

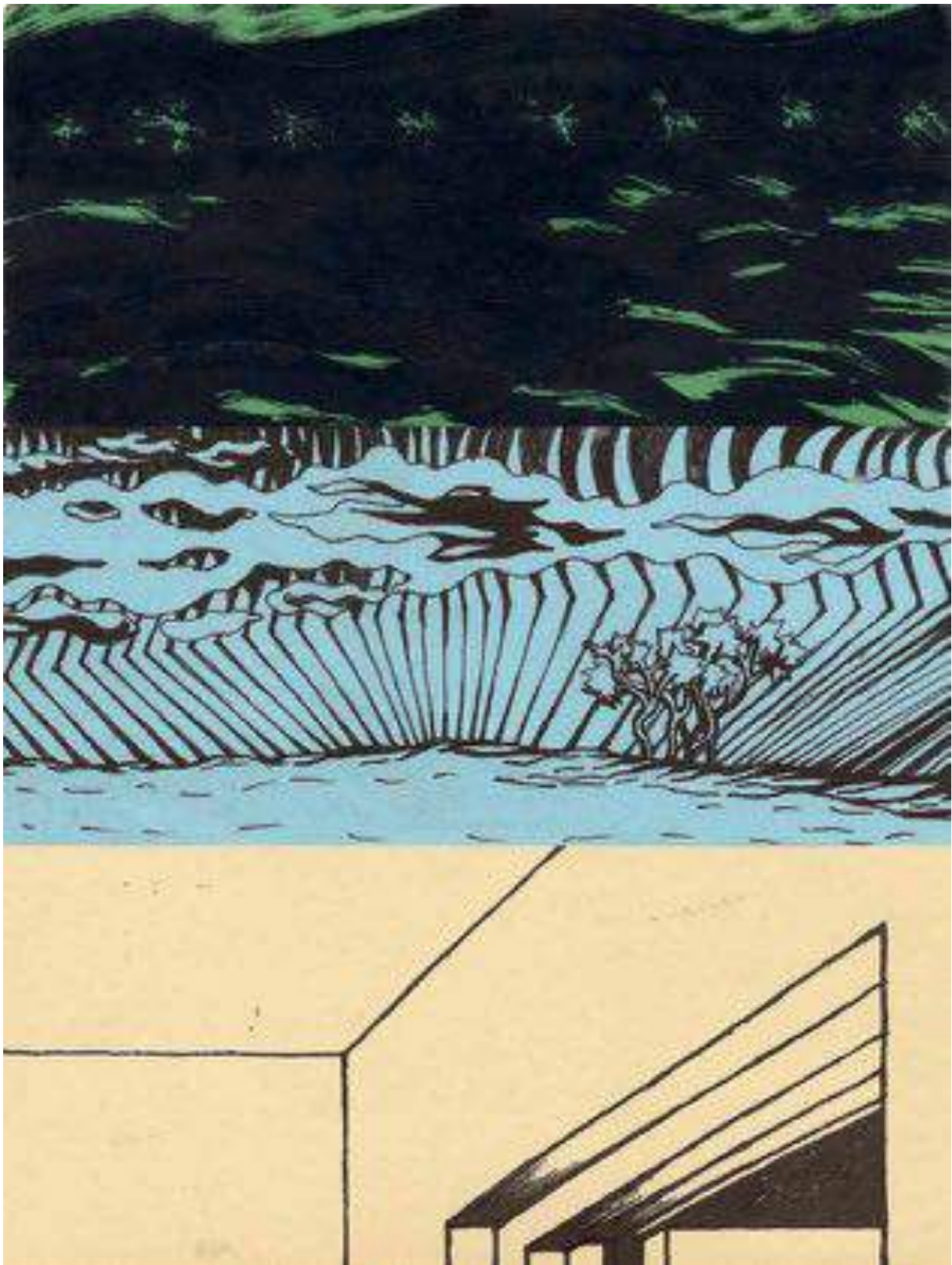
Un último tema –omitido en el MAP pero enteramente congruente con su argumentación teórica– es "la moneda del común". Los autores del Manifiesto está muy al tanto de que hoy, el dinero tiene la función particular –como mecanismo abstracto– de ser la forma suprema de medición del valor extraído de la sociedad mediante la subsunción real de la sociedad actual por el capital. El mismo esquema que describe la extracción/explotación del trabajo social nos fuerza a reconocer el dinero como: medida-dinero, jerarquía-dinero, planificación-dinero. Esta abstracción monetaria, como tendencia del devenir-hegemónico del capital financiero, también apunta a formas potenciales de resistencia al mismo nivel de altura. El programa comunista para un futuro post-capitalista debe ser llevado sobre este terreno, no solo avanzando en la reapropiación proletaria de la riqueza, sino construyendo un poder hegemónico –así trabajamos nosotros sobre "el común" que es la base tanto de la más alta extracción/abstracción del valor del trabajo como de su universal en dinero. Este es hoy el significado de "la moneda del común". Nada utópico, es en cambio una indicación programática y paradigmática de cómo anticipar, dentro de las luchas, un ataque a la medición del trabajo impuesta por el capital, a las jerarquías del trabajo excedente (impuestas directamente por los jefes), y a la distribución social y general de las ganancias impuestas por el estado capitalista. Al respecto hay todavía una gran cantidad de trabajo por hacer.

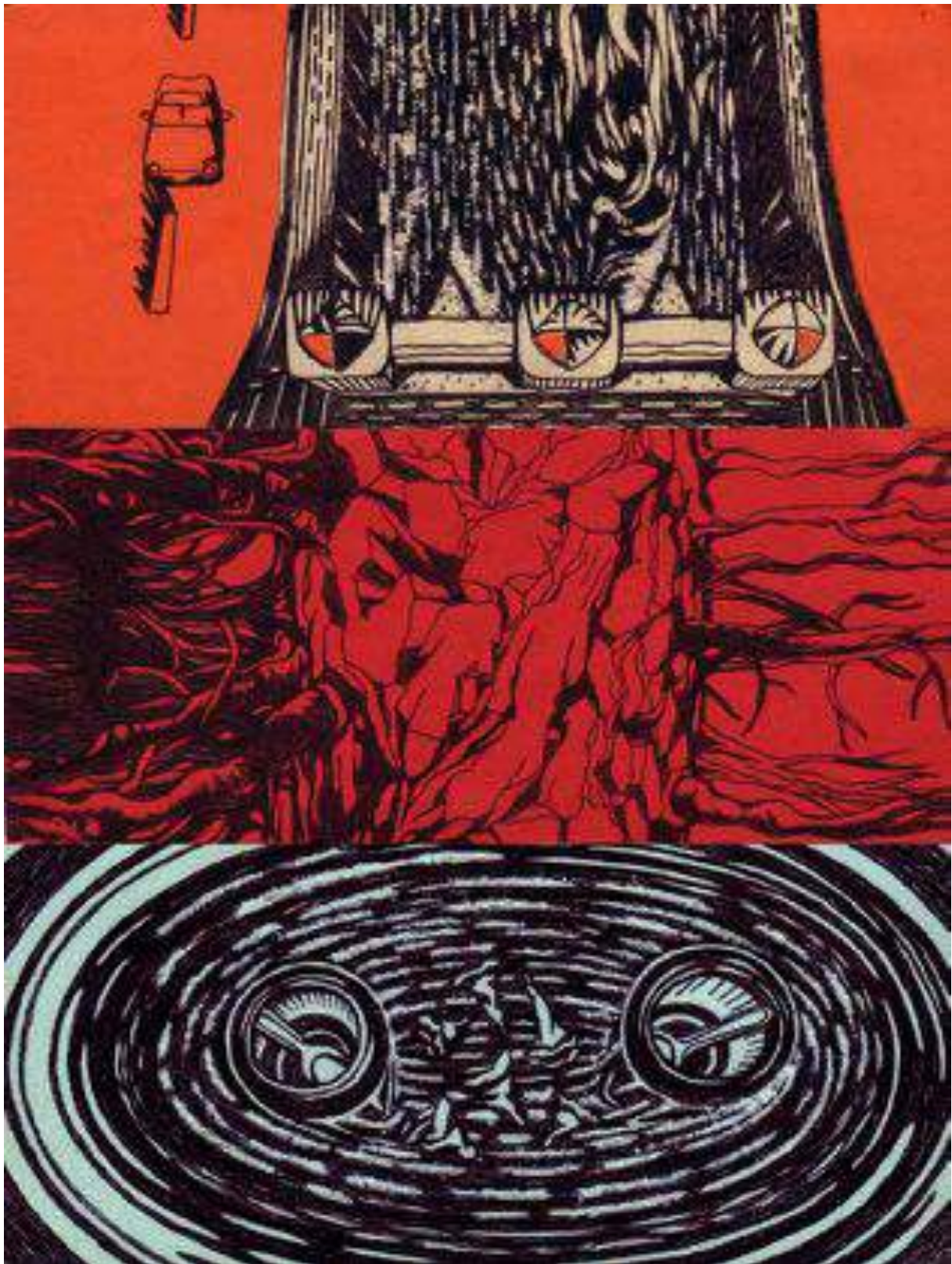
Para concluir, (¡pienso que aún quedan tantas cosas por discutir!), ¿qué significa atravesar la tendencia capitalista de rabo a cabo y derrotarlo en el proceso? Pongamos solo un ejemplo: eso significa, hoy, renovar el eslogan de "Rehúsa al Trabajo". La lucha contra la automatización algorítmica debe captar positivamente el incremento de la productividad que se encuentra determinada por ella, y esto, entonces debe forzar reducciones drásticas del tiempo del trabajo disciplinado o controlado por las máquinas y, al mismo tiempo, esto debe significar una aceleración substancial del aumento salarial. Por un lado, el tiempo al servicio de autómatas debe ser nivelado de forma equitativa para todos. Por otro lado, un salario mínimo ha de ser instituido de forma tal que traduzca cualquier cantidad de trabajo en un reconocimiento de una participación equitativa de todos en la construcción de la riqueza colectiva. De esta manera, cualquiera será capaz de incrementar libremente su mejor capacidad para su propia *joie de vivre* (recordando la apreciación que Marx hacía de Fourier). Todo esto debe ser inmediatamente reclamado mediante la lucha. En este punto no debemos olvidar abrirnos a otro tema: la producción de subjetividad, el uso agonístico de las pasiones, y las dialécticas históricas que esto abre contra el gobierno del capitalismo y los soberanos.

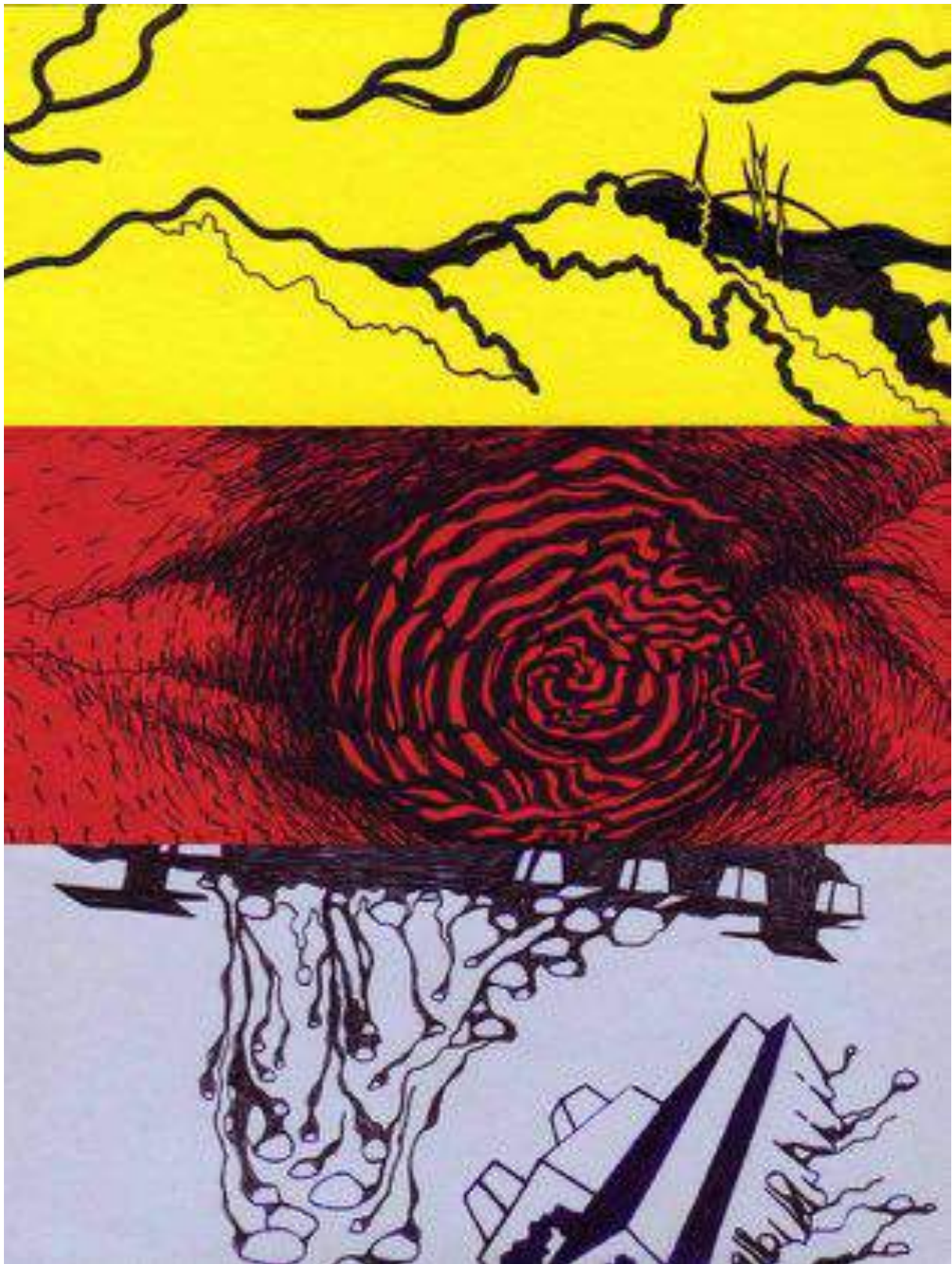


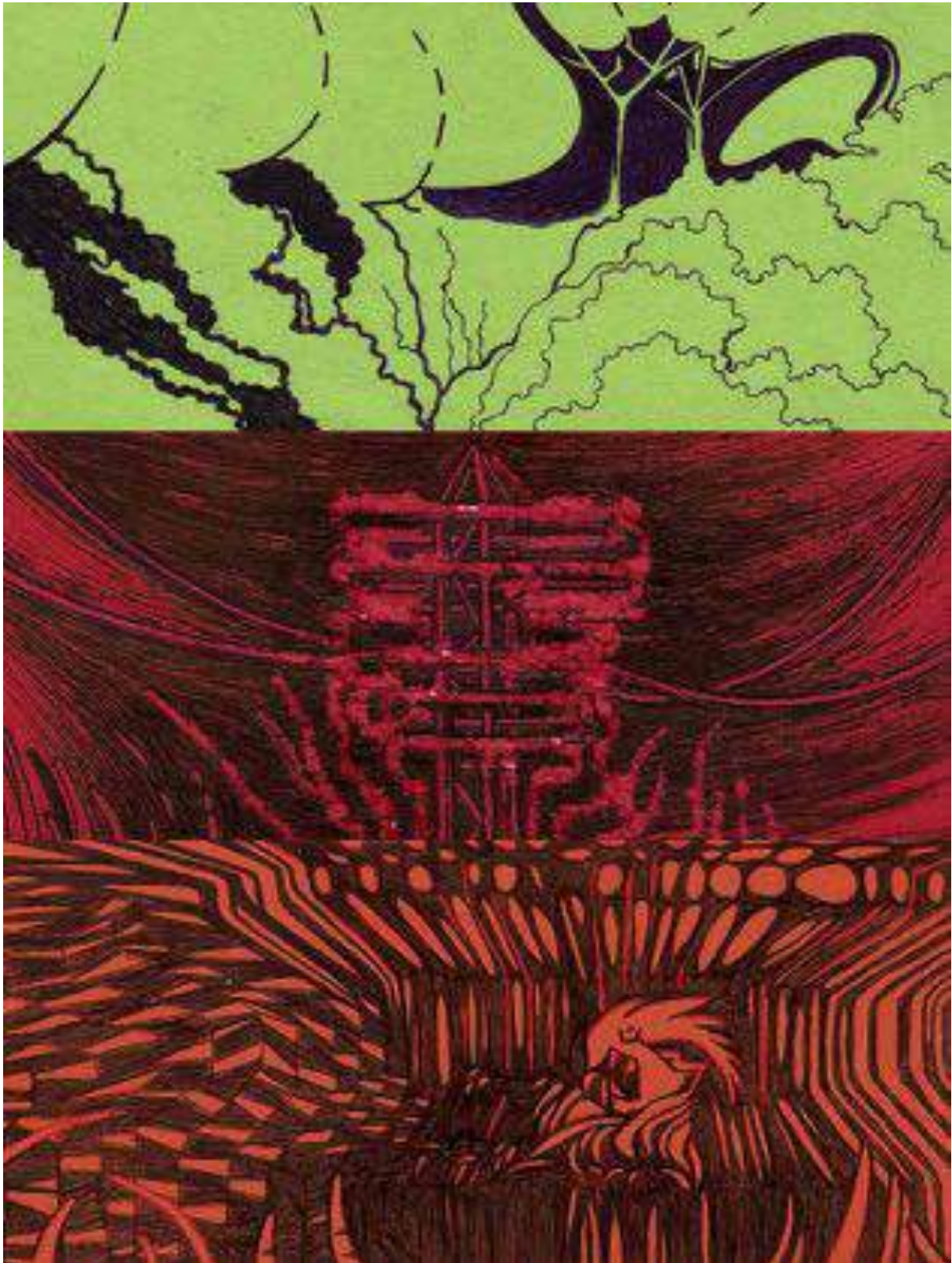
Juan Carlos Gómez Millo

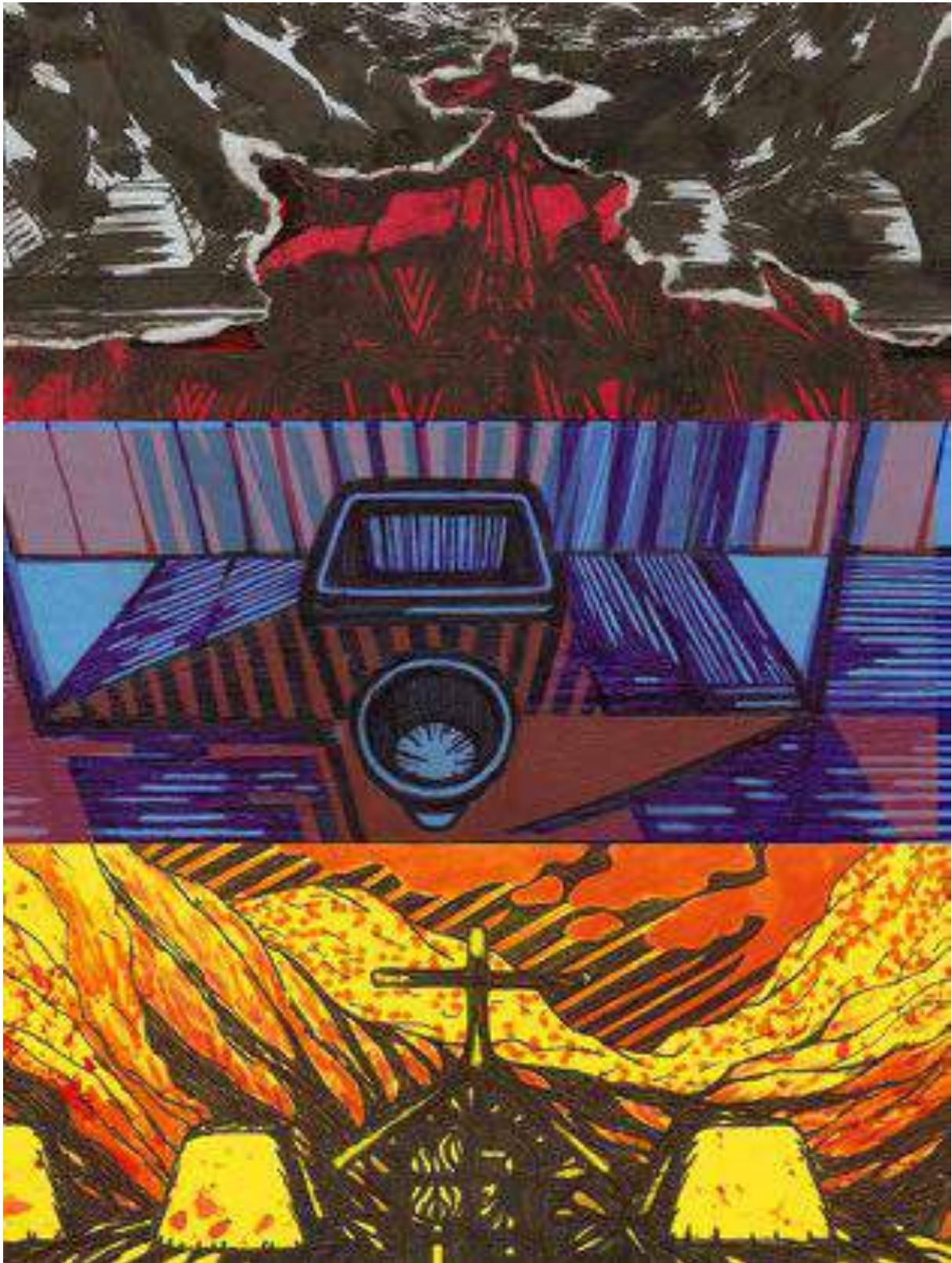
El niño sordo













Convocatoria

A todos y (a) todas:

1. El proyecto Carne Negra Fanzine abre de manera permanente su convocatoria para autores interesados.
2. Estaremos recepcionando todo el material de las colaboraciones para revisarlo e insertarlo en función de su conciliación con nuestros principios editoriales. Los documentos de texto deberán emplear la lengua castellana y no rebasarán las 10 cuartillas, aunque valoraremos toda excepción. Solicitamos que si el documento viene acompañado de imágenes su número no sea mayor de cuatro. La autoría puede consignarse tanto con nombres propios como seudónimos, es importante proveer el envío de la información necesaria para poder establecer un contacto con quien se adjudique la responsabilidad de la autoría.
3. Los coordinadores se comprometen a notificar el destino de los materiales enviados y a no hacer otro uso de ellos que aquel que se declara en esta convocatoria. Los materiales que no sean publicados por inadecuación con el sentido del fanzine serán eliminados de nuestros archivos.
4. El fanzine se distribuirá vía PDF, además de ser colgado en nuestro sitio-web: carnenegra.com
5. Los materiales deberán enviarse a la siguiente dirección: carnenegrafanzine@gmail.com



Coordinadores:

Carlos A. Aguilera
Héctor Antón
Jazmín Valdés
Otari Oliva
Liber May
Clara Astiasarán
Alvaro Alvaro

Agradecimientos:

Gean Moreno
Jaime Iregui (blog esfera-publica.org)
Ezequiel Suárez
Hamlet Lavastida

Contacto:

carnenegrafanzine@gmail.com
carnenegra.com
cristosalvadorgaleria.com

Enero 2015

Carne Negra fanzine.
No-territorio.
Ningún derecho reservado.