

que observan aquello que sus competencias pueden producir en un contexto nuevo, ante otros espectadores. Los artistas, al igual que los investigadores, construyen la escena en la que la manifestación y el efecto de sus competencias son expuestos, los que se vuelven inciertos en los términos del idioma nuevo que traduce una nueva aventura intelectual. El efecto del idioma no se puede anticipar. Requiere de espectadores que desempeñen el rol de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse la "historia" y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores.

Soy consciente de que de todo esto es posible decir: palabras, otra vez y solamente palabras. No lo recibiría como un insulto. Hemos oído a tantos oradores que hacían pasar sus palabras por algo más que palabras, por la fórmula de ingreso a una vida nueva; hemos visto tantas representaciones teatrales que pretendían ser no sólo espectáculos sino ceremonias comunitarias; e incluso hoy, a pesar de todo el escepticismo "posmoderno" para con el deseo de cambiar la vida, vemos tantas instalaciones y espectáculos transformados en misterios religiosos, que no es necesariamente escandaloso oír decir que las palabras son sólo palabras. Despachar a los fantasmas del verbo hecho carne y del espectador vuelto activo, saber que las palabras son solamente palabras y los espectadores solamente espectadores puede ayudarnos a comprender mejor el modo en que las palabras y las imágenes, las historias y las performances pueden cambiar algo en el mundo en el que vivimos.

Las desventuras del pensamiento crítico

Sin duda no soy el primero en cuestionar la tradición de la crítica social y cultural en la que se formó mi generación. Muchos autores han declarado que su tiempo había pasado: antaño uno podía entretenerse denunciando la sombría y sólida realidad escondida detrás del brillo de las apariencias. Pero hoy ya no habría ninguna realidad sólida que oponer al reino de las apariencias ni ningún sombrío reverso que oponer al triunfo de la sociedad de consumo. Digámoslo de una vez: no es a ese discurso al que pretendo prestar mi voz. Me gustaría mostrar, a la inversa, que los conceptos y procedimientos de la tradición crítica no están para nada en desuso. Todavía funcionan muy bien, incluso en el discurso de aquellos que declaran su caducidad. Pero su uso presente testimonia una total inversión de su orientación y de sus supuestos fines. De modo que es necesario tomar en cuenta la persistencia de un modelo de interpretación y la inversión de su sentido si queremos emprender una verdadera crítica de la crítica.

Con esta finalidad examinaré algunas manifestaciones contemporáneas que ilustran, en los dominios del arte, de la política y de la teoría, la inversión de los modos de descripción y de demostración propios de la tradición crítica. Partiré para ello del dominio en el que todavía hoy esa tradición es la más vivaz, el del arte, y especialmente el de las grandes exposiciones internacionales donde la presentación de las obras se inscribe cómodamente en el marco de una reflexión global



Josephine Meckseper,
Sin título, 2005.

sobre el estado del mundo. Es así como en 2006, el comisario de la Bienal de Sevilla, Kozui Enwezor, había consagrado esa manifestación a desenmascarar, en la hora de la globalización, “las maquinarias que diezman y arruinan los lazos sociales, económicos y políticos”.¹ En la primera fila de las maquinarias devastadoras se hallaba desde luego la máquina de guerra norteamericana, y se entraba en la exposición por las salas consagradas a las guerras de Afganistán y de Irak. Junto a imágenes de la guerra civil en Irak, se podían ver fotografías de las manifestaciones contra la guerra hechas por una artista alemana instalada en Nueva York, Josephine Meckseper.

1. El título exacto de la muestra era: *The Unhomely. Phantom Scenes in the global World*.

Una de esas fotografías retenía la atención: en segundo plano se veía a un grupo de manifestantes llevando pancartas. El primer plano, por su parte, estaba ocupado por un recipiente para la basura cuyo contenido desbordaba y se esparcía por el suelo. La foto se titulaba simplemente *Sin título*, lo cual, en ese contexto, parecía querer decir: no hace falta título, suficientemente lo dice la imagen por sí misma.

Podemos comprender lo que decía la imagen comparando la tensión entre las pancartas políticas y el basurero con una forma artística particularmente representativa de la tradición crítica en arte, la del *collage*. La fotografía de la manifestación no es un *collage* en el sentido técnico del término, pero su efecto juega sobre los elementos que hicieron la fortuna artística y política del *collage* y del fotomontaje: el impacto sobre una misma superficie de elementos heterogéneos, incluso conflictivos. En la época del surrealismo, el procedimiento servía para manifestar, bajo el prosaísmo de la cotidianeidad burguesa, la realidad reprimida del deseo y del sueño. El marxismo lo cooptó después para hacer perceptible, por el encuentro incongruente de elementos heterogéneos, la violencia de la dominación de clase oculta bajo las apariencias de lo ordinario y cotidiano, y de la paz democrática. Ése fue el principio de la extrañeza brechtiana. Y todavía era, en los años 70, el de los fotomontajes realizados por una artista comprometida norteamericana, Martha Rosler, en su serie titulada *Bringing the War Home*, que pegaba sobre imágenes de felices interiores norteamericanos imágenes de la guerra de Vietnam. Así, un montaje titulado *Balloons* nos mostraba, sobre el fondo de una espaciosa residencia en la que aparecían, en un rincón, varios globos inflables, a un vietnamita llevando en sus brazos a un niño muerto, matado por las balas del ejército norteamericano. Se suponía que la conexión de las dos imágenes produjera un doble efecto: la conciencia del sistema de dominación que ligaba la felicidad doméstica norteamericana con la violencia de la guerra imperialista, pero también un sentimiento de complicidad culpable dentro de ese sistema. Por un lado, la imagen decía: ésta es la realidad oculta que ustedes no saben ver, deben tomar conocimiento de ella y actuar de acuerdo con



Martha Rosler,
*Bringing the War
Home: Ballons*,
fotomontaje,
1967-1972.

ese conocimiento. Pero no existe evidencia de que el conocimiento de una situación acarree el deseo de cambiarla. Es por eso que la imagen decía otra cosa. Decía: ésta es la realidad obvia que ustedes no quieren ver, porque ustedes saben que son responsables de ella. El dispositivo crítico apuntaba así a un efecto doble: una toma de conciencia de la realidad oculta y un sentimiento de culpabilidad en relación con la realidad negada.

La foto de los manifestantes y del basurero pone en juego los mismos elementos que aquellos fotomontajes: la guerra lejana y el consumo doméstico. Josephine Meckseper es tan hostil a la guerra de George Bush como Martha Rosler a la de Nixon. Pero el juego de los contrarios en la fotografía funciona de otra manera: no vincula el hiperconsumo norteamer-

ricano a la guerra lejana para reforzar las energías militantes hostiles a la guerra. Más bien arroja ese hiperconsumo a las piernas de los manifestantes que otra vez pretenden traer la guerra a casa. Los fotomontajes de Martha Rosler acentúan la heterogeneidad de los elementos: la imagen del niño muerto no podía integrarse en el bonito interior sin hacerlo explotar. A la inversa, la fotografía de los manifestantes junto al basurero subraya su homogeneidad fundamental. Las latas que desbordan del basurero sin duda han sido arrojadas allí por los manifestantes. La fotografía nos sugiere entonces que su marcha misma es una marcha de consumidores de imágenes e indignaciones espectaculares. Esta manera de leer la imagen está en armonía con las instalaciones que hicieron célebre a Josephine Meckseper. Esas instalaciones, que hoy pueden verse en muchas exposiciones, son pequeñas vitrinas, muy semejantes a vitrinas comerciales o publicitarias, en las que ella reúne, como en los fotomontajes de ayer, elementos que supuestamente pertenecen a universos heterogéneos: por ejemplo, en una instalación titulada "En venta", un libro sobre la historia de un grupo de guerrilleros urbanos ingleses que habían querido, justamente, llevar la guerra a las metrópolis imperialistas, en medio de artículos de moda masculina; en otra, un maniquí de lencería femenina junto a un afiche de propaganda comunista, o el eslogan de Mayo del 68 "No trabaje jamás" sobre frascos de perfume. Estas cosas aparentemente se contradicen pero se trata de mostrar que pertenecen a la misma realidad, que la radicalidad política es, también ella, un fenómeno de moda joven. Es lo que la fotografía de los manifestantes testimoniaría a su manera: ellos protestan contra la guerra llevada adelante por el imperio del consumo que deja caer sus bombas sobre las ciudades de Medio Oriente. Pero esas bombas son una respuesta a la destrucción de las torres, que a su vez había sido puesta en escena como el espectáculo del derrumbamiento del imperio de la mercancía y del espectáculo. La imagen parece decirnos: esos manifestantes están ahí porque han consumido las imágenes de la caída de las torres y las de los bombardeos en Irak. Y otra vez es un espectáculo lo que ellos nos ofrecen en las calles. En última

instancia, terrorismo y consumo, protesta y espectáculo son remitidos a un mismo y único proceso gobernado por la ley mercantil de la equivalencia.

Pero si esta demostración visual fuese llevada hasta las últimas consecuencias, debería conducir a la abolición misma del procedimiento crítico: si todo no es sino exhibición espectacular, la oposición de la apariencia a la realidad que fundaba la eficacia del discurso crítico cae por sí misma, y, con ella, toda culpabilidad con respecto a los seres situados del lado de la realidad oscura o negada. En este caso, el dispositivo crítico mostraría simplemente su propia caducidad. Pero no es así. Las pequeñas vitrinas que mezclan propaganda revolucionaria y moda joven persiguen la doble lógica de la intervención militante de ayer. Nos dicen una vez más: ésta es la realidad que ustedes no saben ver, el reino sin límite de la exposición mercantil, el horror nihilista del modo de vida pequeñoburgués de hoy; pero también: ésta es la realidad que ustedes no quieren ver, la participación de sus pretendidos gestos de revuelta en el proceso de exhibición de signos de distinción gobernado por la exhibición mercantil. El artista crítico, pues, se propone siempre producir el cortocircuito y el conflicto que revelan el secreto escondido por la exhibición de las imágenes. En Martha Rosler el conflicto debía revelar la violencia imperialista detrás de la feliz ostentación de los bienes y de las imágenes. En Josephine Meckseper la ostentación de las imágenes demuestra ser idéntico a la estructura de una realidad en la que todo es expuesto a la manera de una ostentación mercantil. Pero se trata siempre de mostrar al espectador lo que no sabe ver y de avergonzarlo de lo que no quiere ver, a riesgo de que el dispositivo crítico se presente a su vez como una mercancía de lujo perteneciente a la lógica que él mismo denuncia.

De modo que hay una dialéctica inherente a la denuncia del paradigma crítico: ésta no nos manifiesta su agotamiento sino para reproducir su mecanismo, a riesgo de transformar la ignorancia de la realidad o la negación de la miseria en ignorancia del hecho de que la realidad y la miseria han desaparecido, de transformar el deseo de ignorar aquello que torna culpable en deseo de ignorar que no hay nada de lo que haya que sentir-

se culpable. Ése es, en lo sustancial, el argumento defendido no ya por un artista sino por un filósofo, Peter Sloterdijk, en su libro *Espumas*. Tal como él lo describe, el proceso de la modernidad es un proceso de antigravitación. El término se refiere en primer lugar, desde luego, a las invenciones técnicas que le han permitido al hombre conquistar el espacio y a las que pusieron las tecnologías de la comunicación y de la realidad virtual en el lugar del sólido mundo industrial. Pero expresa también la idea de que la vida habría perdido mucha de su gravedad de antaño, entendiendo por ello su carga de sufrimiento, de amargura y de miseria, y con ella su peso de realidad. En consecuencia, los procedimientos tradicionales del pensamiento crítico fundados sobre "las definiciones de la realidad formuladas por la ontología de la pobreza" ya no tendrían lugar de ser. Si subsisten, según Sloterdijk, es porque la creencia en la solidez de lo real y el sentimiento de culpabilidad en relación con la miseria sobreviven a la pérdida de su objeto. Sobreviven en la modalidad de la ilusión necesaria. Marx veía a los hombres proyectar en el cielo de la religión y de la ideología la imagen invertida de su miseria real. Nuestros contemporáneos, según Sloterdijk, hacen lo contrario: proyectan en la ficción de una realidad sólida la imagen invertida de ese proceso de aligeramiento generalizado: "Cualquiera sea la idea que se expresa en el espacio público, es la mentira de la miseria la que redacta el texto. Todos los discursos están sometidos a la ley que consiste en retraducir a la jerga de la miseria el lujo arribado al poder".² El abochornamiento culpable que se experimenta ante la desaparición de la gravedad y de la miseria se expresaría a la inversa en la restauración del discurso miserabilista y victimario.

Este análisis nos invita a liberarnos de las formas y del contenido de la tradición crítica. Pero no lo hace sino al precio de reproducir su lógica. Nos dice, una vez más, que somos víctimas de una estructura global de ilusión, víctimas de nuestra

2. Peter Sloterdijk, *Écumes*, París, Maren Sell, 2005, p. 605 [trad. cast.: *Esferas III: Espumas*, Barcelona, Siruela, 2005].

ignorancia y de nuestra resistencia frente a un proceso global irresistible de desarrollo de las fuerzas productivas: el proceso de desmaterialización de la riqueza cuya consecuencia es la pérdida de las creencias y de los ideales antiguos. Fácilmente reconocemos en la argumentación la indestructible lógica del *Manifiesto Comunista*. No es casualidad que el pretendido posmodernismo haya debido adoptar su fórmula canónica: "Todo lo sólido se disipa en el aire". Todo se volvería fluido, líquido, gaseoso, y sólo restaría reírse de los ideólogos que todavía creen en la realidad de la realidad, de la miseria y de las guerras.

Por muy provocadoras que se pretendan, estas tesis no dejan de estar encerradas en la lógica de la tradición crítica. Permanecen fieles a la tesis del proceso histórico ineluctable y de su efecto necesario: el mecanismo de inversión que transforma la realidad en ilusión o la ilusión en realidad, la pobreza en riqueza o la riqueza en pobreza. Continúan denunciando una incapacidad de conocer y un deseo de ignorar. Y señalan siempre una culpabilidad en el corazón de la negación. Esta crítica de la tradición crítica emplea siempre, pues, sus conceptos y sus procedimientos. Pero algo, es verdad, ha cambiado. Todavía ayer esos procedimientos se proponían suscitar formas de conciencia y energías encaminadas hacia un proceso de emancipación. Ahora están, ya sea enteramente desconectadas de ese horizonte de emancipación, o bien claramente vueltas contra su sueño.

Es este contexto lo que la fábula de los manifestantes y el basurero ilustra. Sin duda, la fotografía no expresa ninguna desaprobación de los participantes de la marcha. Después de todo, ya en la década de 1960, Godard ironizaba sobre los "hijos de Marx y de Coca-Cola". Sin embargo marchaba con ellos, porque, cuando marchaban contra la guerra de Vietnam, los hijos de la era de la Coca-Cola combatían o en todo caso pensaban que combatían junto a los hijos de Marx. Lo que ha cambiado en cuarenta años no es que Marx haya desaparecido, absorbido por Coca-Cola. No desapareció. Ha cambiado de lugar. Ahora se aloja en el corazón del sistema como su voz ventrilocua. Se ha convertido en el fantasma infame o el padre

infame que testimonia la infamia común de los hijos de Marx y de Coca-Cola. Ya Gramsci había caracterizado la revolución soviética como revolución contra *El Capital*, contra el libro de Marx que se había convertido en la Biblia del cientificismo burgués. Lo mismo podría decirse del marxismo en cuyo seno se formó mi generación: el marxismo de la denuncia de las mitologías de la mercancía, de las ilusiones de la sociedad de consumo y del imperio del espectáculo. Se suponía, hace cuarenta años, que ese marxismo denunciara las maquinarias de la dominación social para ofrecer armas nuevas a aquellos que la enfrentaban. Hoy se ha convertido en un saber desencantado del reino de la mercancía y del espectáculo, de la equivalencia de todas las cosas con todas las demás y de cada cosa con su propia imagen. Esta sabiduría posmarxista y postsituacionista no se conforma con dar una pintura fantasmagórica de una humanidad enteramente sepultada bajo los desechos de su frenético consumo. También pinta la ley de la dominación como una fuerza que se apodera de todo lo que pretende impugnarla. Hace de toda protesta un espectáculo y de todo espectáculo una mercancía. Hace de ello la expresión de una vanidad pero también la demostración de una culpabilidad. La voz del fantasma ventrilocuo nos dice que somos dos veces culpables, culpables por dos razones opuestas: porque todavía nos aferramos a esa antigualla de la realidad y de la culpabilidad, fingiendo ignorar que ya no hay nada de lo que haya que sentirse culpable; pero también porque contribuimos, mediante nuestro propio consumo de mercancías, de espectáculos y de protestas, al reino infame de la equivalencia mercantil. Esta doble inculpación implica una notable redistribución de las posiciones políticas: por un lado, la vieja denuncia de izquierda del imperio de la mercancía y de las imágenes se ha vuelto una forma de consentimiento irónico o melancólico a ese imperio inevitable. Por el otro, las energías militantes se han encaminado hacia la derecha, donde nutren una nueva crítica de la mercancía y del espectáculo cuyos perjuicios se ven tipificados como crímenes de los individuos democráticos.

Por un lado, entonces, está la ironía o la melancolía de izquierda. Ella nos compele a confesar que todos nuestros

deseos de subversión obedecen también a la ley del mercado y que con ello no hacemos otra cosa que complacernos en el nuevo juego disponible en el mercado global, el de la experimentación sin límites de nuestra propia vida. Nos muestra abortos en el vientre de un monstruo en el que incluso nuestras capacidades de práctica autónoma y subversiva, y la red de interacción que podríamos utilizar contra ella, sirven a la nueva potencia de la bestia, la de la producción inmaterial. La bestia, dicen, ejerce su influencia sobre los deseos y las capacidades de sus enemigos potenciales ofreciéndoles al mejor precio la más preciada de las mercancías: la capacidad de experimentar la propia vida como un espacio de infinitas posibilidades. Así le ofrece a cada uno lo que él puede anhelar: *reality shows* para los cretinos y posibilidades acrecentadas de autovalorización para los pícaros. Ésa, nos dice el discurso melancólico, es la trampa en la que han caído aquellos que creían derribar el poder capitalista y le han dado, al contrario, los medios para rejuvenecerse nutriéndose de las energías contestatarias. Este discurso encontró su alimento en *El nuevo espíritu del capitalismo* de Luc Boltanski y Eve Chiapello. Según estos sociólogos, las consignas de las revueltas de los años 60 y particularmente del movimiento estudiantil de Mayo del 68 habrían proporcionado al capitalismo, en dificultades después de la crisis del petróleo en 1973, los medios para regenerarse. Mayo del 68, en efecto, habría preferido los temas de la “crítica artista” del capitalismo –la protesta contra un mundo desencantado, las reivindicaciones de autenticidad, de creatividad y de autonomía– en contra de su crítica “social”, propia del movimiento obrero: la crítica de las desigualdades y de la miseria, y la denuncia del egoísmo destructor de los lazos comunitarios. Son esos temas los que habrían sido integrados por el capitalismo contemporáneo, ofreciendo a esos deseos de autonomía y de creatividad auténtica su nueva “flexibilidad”, su encuadre dúctil, sus estructuras ligeras e innovadoras, su llamado a la iniciativa individual y a la “ciudad por proyectos”.

La tesis es poco sólida en sí misma. Abundan los discursos para seminarios de *managers* que le otorgan su materia

a la realidad de las formas contemporáneas de dominación del capitalismo, donde la “flexibilidad” del trabajo significa mucho más la adaptación forzada a formas de productividad acrecentadas, so pena de despidos, cierres y relocalizaciones, que la apelación a la creatividad generalizada de los hijos de Mayo del 68. A fin de cuentas, el interés por la creatividad en el trabajo estaba muy lejos de las consignas del movimiento de 1968, que la emprendió, a la inversa, contra el tema de la “participación” y contra la invitación hecha a la juventud instruida y generosa de participar en un capitalismo modernizado y humanizado, los cuales se hallaban en el corazón de la ideología neocapitalista y del reformismo estatal de los años sesenta. La oposición de la crítica artista y la crítica social no se apoya en ningún análisis de las formas históricas de oposición. Se contenta, conforme a la lección de Bourdieu, con atribuir a los obreros la lucha por los lazos comunitarios y contra la miseria, y el deseo individualista de creatividad autónoma a los hijos pasajeraamente rebeldes de la burguesía grande y pequeña. Pero la lucha colectiva por la emancipación obrera no ha estado jamás separada de una experiencia nueva de vida y de capacidad individuales, ganadas a la coacción de los antiguos lazos comunitarios. La emancipación social ha sido al mismo tiempo una emancipación estética, una ruptura con las maneras de sentir, de ver y de decir que caracterizaban la identidad obrera en el orden jerárquico antiguo. Esta solidaridad de lo social y de lo estético, del descubrimiento de la individualidad para todos y del proyecto de colectividad libre ha constituido el corazón de la emancipación obrera. Pero ha significado, al mismo tiempo, ese desorden de clases y de identidades que la visión sociológica del mundo ha rechazado constantemente, y contra el cual se construyó ella misma en el siglo XIX. Ella volvió a encontrarla en forma totalmente natural en las manifestaciones y las consignas de 1968, y uno comprende su preocupación por liquidar de una vez la perturbación que ese desorden trae al buen reparto de las clases, de sus maneras de ser y de sus formas de acción.

De modo que no es ni la novedad ni la fuerza de la tesis lo que ha podido seducir, sino la manera en que ella vuelve a

poner en funciones el tema “crítico” de la ilusión cómplice. Así daba alimento a la versión melancólica del izquierdismo, que se nutría de la doble denuncia del poder de la bestia y de las ilusiones de aquellos que la sirven creyendo combatirla. Es verdad que la tesis de la recuperación de las revueltas “artísticas” abre el camino a diversas conclusiones: era en su momento la proposición de una radicalidad que sería al fin radical: la defección en masa de las fuerzas del Intelecto general absorbidas hoy por el Capital y el Estado, defección preconizada por Paolo Virno, o la subversión virtual opuesta al capitalismo virtual, por Brian Holmes.³ Nutre también la proposición de un militanismo invertido, aplicado no ya a destruir sino a salvar a un capitalismo que habría perdido su espíritu.⁴ Pero su estiaje normal es el de la constatación desencantada de la imposibilidad de cambiar el curso de un mundo en el que faltaría todo punto sólido para oponerse a la realidad devenida gaseosa, líquida, inmaterial de la dominación. ¿Qué pueden, en efecto, los manifestantes/consumidores fotografiados por Josephine Meckseper, frente a una guerra descrita de esta manera por un eminente sociólogo de nuestros días? “La técnica fundamental del poder es hoy esquiva, el desvío, la elisión, la evitación, el rechazo efectivo de todo aislamiento territorial, con sus pesados corolarios de un orden a edificar, de un orden a mantener, y la responsabilidad de las consecuencias así como la necesidad de pagar sus costos [...]. Golpes asestados por furtivos aviones de combate y por inteligentes misiles autodirigidos

3. Véanse Paolo Virno, *Miracle, virtuosité et “dèjà-vu”*. *Trois essais sur l'idée de “monde”*, Éditions de l'Éclat, 1996, y Brian Holmes, “The Flexible Personality. For a New Cultural Critique”, en *Hieroglyphs of the Future. Art and Politics in a networked era*, Broadcasting Project, París/Zagreb, 2002 (disponible igualmente en www.geocities.com/CognitiveCapitalism/holmes1.html), así como “Réveiller les fantômes collectifs. Résistance réticulaire, personnalité flexible” (www.republicart.net/disc/artsabotage/holmes01_fr.pdf).

4. Bernard Stiegler, *Mécréance et discrédit 3; L'esprit perdu du capitalisme*, París, Galilée, 2006.

de cabeza buscadora –asestados por sorpresa, desde ninguna parte, y de inmediato sustraídos a la mirada– han reemplazado a las avanzadas territoriales de las tropas de infantería y al esfuerzo por despojar al enemigo de su territorio [...] La fuerza militar y su estrategia de *hit-and-run* prefiguraban, encarnaban y presagiaban aquello que en realidad era la cuestión principal del nuevo tipo de guerra en la era de la modernidad líquida: no ya conquistar un nuevo territorio sino derribar los muros que detenían a los nuevos poderes globales y fluidos.”⁵ Este diagnóstico se publicó en el año 2000. Habría sido difícil considerarlo plenamente verificado por las acciones militares de los ocho años que siguieron. Pero la predicción melancólica no se apoya en hechos verificables. Ella simplemente nos dice: las cosas no son lo que parecen ser. Ésa es una proposición que no corre el riesgo de ser refutada jamás. La melancolía se nutre de su propia impotencia. Le alcanza con poder convertirla en impotencia generalizada y con reservarse la posición del espíritu lúcido que arroja una mirada desencantada sobre un mundo en el que la interpretación crítica del sistema se ha convertido en un elemento más del sistema.

Frente a esa melancolía de izquierda, hemos visto desarrollarse un nuevo furor de derecha que reformula la denuncia del mercado, de los medios de comunicación y del espectáculo como una denuncia de los estragos del individuo democrático. La opinión dominante entendía antaño bajo el nombre de democracia la convergencia entre una forma de gobierno fundada en las libertades públicas y un modo de vida individual basado en la libre elección ofrecida por el libre mercado. Mientras duró el imperio soviético, esa opinión oponía tal democracia al enemigo llamado totalitarismo. Pero el consenso sobre la fórmula que identifica a la democracia con la suma de los derechos del hombre, el libre mercado y la libre elección individual se ha disipado con la desaparición de su

5. Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000, pp. 11-12 (la traducción me pertenece).

enemigo. En los años que siguieron a 1989 hubo campañas intelectuales cada vez más furiosas que denunciaban el efecto fatal de la conjunción entre los derechos del hombre y la libre elección de los individuos. Sociólogos, filósofos políticos y moralistas se han relevado para explicarnos que los derechos del hombre, como bien lo había visto Marx, son los derechos del individuo egoísta burgués, los derechos de los consumidores de toda mercancía, y que esos derechos empujaban hoy a esos consumidores a quebrar toda traba a su frenesí y a destruir por lo tanto todas las formas tradicionales de autoridad que imponían un límite al poder del mercado: escuela, religión o familia. Allí, han dicho, reside el sentido real del término “democracia”: la ley del individuo preocupado únicamente por la satisfacción de sus deseos. Los individuos democráticos quieren la igualdad. Pero la igualdad que ellos quieren es aquella que reina entre el vendedor y el comprador de una mercancía. Lo que ellos quieren, pues, es el triunfo del mercado en todas las relaciones humanas. Y cuando más apasionados son de la igualdad, más ardientemente contribuyen a este triunfo. Sobre esta base, ha sido fácil demostrar que los movimientos estudiantiles de los años sesenta, y más particularmente el de Mayo del 68 en Francia, apuntaban únicamente a la destrucción de las formas de autoridad tradicional que se oponían a la invasión generalizada de la vida por la ley del Capital, y que su único efecto ha sido transformar nuestras sociedades en agregados libres de moléculas desligadas, privadas de toda afiliación, enteramente disponibles para la ley única del mercado.

Pero esta nueva crítica de la mercancía debía dar un paso más, presentando como consecuencia de la sed democrática de consumo igualitario no sólo el reino del mercado sino la destrucción terrorista y totalitaria de los lazos sociales y humanos. Antaño se oponía el individualismo al totalitarismo. Pero en esta nueva teorización, el totalitarismo viene a ser la consecuencia del fanatismo individualista de la libre elección y del consumo ilimitado. En el momento de la caída de las torres, un eminente psicoanalista, jurista y filósofo, Pierre Legendre, explicaba en *Le Monde* que el ataque terrorista era el retor-

no de lo reprimido occidental, la sanción de la destrucción occidental del orden simbólico, resumida en el matrimonio homosexual. Dos años más tarde, un eminente filósofo y lingüista, Jean-Claude Milner, le daba un giro más radical a esta interpretación en su libro *Las inclinaciones criminales de la Europa democrática*. El crimen que él imputaba a la Europa democrática era simplemente el exterminio de los judíos. La democracia, argumentaba, es el reino de la ilimitación social, esta animada por el deseo de expansión sin fin de ese proceso de ilimitación. Como el pueblo judío es, a la inversa, el pueblo fiel a la ley de la filiación y de la transmisión, representaba pues el único obstáculo a esa tendencia inherente a la democracia. Por eso ésta tenía necesidad de eliminarlo y resultó la única beneficiaria de esta eliminación. Y en los motines de los suburbios franceses de noviembre de 2005, el vocero de la *intelligentsia* mediática francesa, Alain Finkielkraut, veía la consecuencia directa del terrorismo democrático del consumo desenfrenado: “Esas personas que destruyen escuelas –declaraba– ¿qué están diciendo en realidad? Su mensaje no es un pedido de ayuda ni un reclamo de más escuelas o de mejores escuelas; es la voluntad de liquidar a los intermediarios entre ellos y los objetos de su deseo. ¿Y cuáles son los objetos de su deseo? Es simple: el dinero, las marcas, y a veces las jóvenes [...] lo quieren todo ahora, y lo que quieren es el ideal de la sociedad de consumo. Es lo que ven en la televisión”.⁶ Como el mismo autor afirmaba que esos jóvenes habían sido empujados al motín por fanáticos islamistas, finalmente la demostración llevaba a una única figura: democracia, consumo, puerilidad, fanatismo religioso y violencia terrorista. La crítica del consumo y del espectáculo se identificaba en última instancia con los temas más crudos del choque de civilizaciones y de la guerra contra el terror.

He opuesto este furor derechista de la crítica poscrítica a

6. Alain Finkielkraut, entrevista concedida al *Haaretz*, 18 de noviembre de 2005, traducción de Michel Warschawski y Michèle Sibony.

la melancolía de izquierda. Pero son las dos caras de la misma moneda. Las dos ponen en obra la misma inversión del modelo crítico que pretendía revelar la ley de la mercancía como verdad última de las bellas apariencias a fin de armar a los combatientes de la lucha social. La revelación va siempre a su ritmo. Pero ya no se supone que proporcione arma alguna contra el imperio al que denuncia. La melancolía de izquierda nos invita a reconocer que no hay ninguna alternativa al poder de la bestia y a confesar que estamos satisfechos con eso. El furor de derecha nos advierte que cuanto más intentamos quebrar el poder de la bestia, más contribuimos a su triunfo. Pero esta desconexión entre los procedimientos críticos y su finalidad les arrebató a cambio toda esperanza de eficacia. Los melancólicos y los profetas se visten con los hábitos de la razón esclarecida que descifra los síntomas de una enfermedad de la civilización. Pero esa razón esclarecida se presenta a sí misma como privada de todo efecto sobre unos enfermos cuya enfermedad consiste en no saberse tales. La interminable crítica del sistema se identifica a fin de cuentas con la demostración de las razones por las cuales esa crítica está privada de todo efecto.

Desde luego, semejante impotencia de la razón esclarecida no es accidental. Es intrínseca a esa figura de la crítica poscrítica. Los mismos profetas que deploran la derrota de la razón de las Luces frente al terrorismo del "individualismo democrático" ponen bajo sospecha esa misma razón. En el "terror" que denuncian, ven la consecuencia de la libre flotación de los átomos individuales, desligados de los lazos de las instituciones tradicionales que mantienen a los humanos unidos: familia, escuela, religión, solidaridades tradicionales. Por lo demás ese argumento tiene una historia muy bien identificable. Se remonta al análisis contrarrevolucionario de la Revolución Francesa. Según éste, la Revolución Francesa había destruido el tejido de las instituciones colectivas que congregaban, educaban y protegían a los individuos: la religión, la monarquía, los lazos feudales de dependencia, las corporaciones, etc. Esta destrucción era para ella el producto del espíritu de las Luces, que era el del individualismo protestante. En consecuencia,

aquellos individuos desligados, desculturizados y privados de protección habían quedado disponibles al mismo tiempo para el terrorismo de masas y para la explotación capitalista. La campaña antidemocrática actual retoma abiertamente aquel análisis del vínculo entre democracia, mercado y terror. Pero si puede relacionarlo con el análisis marxista de la revolución burguesa y del fetichismo de la mercancía es porque éste había nacido de ese mismo suelo, que le había suministrado más de un nutriente. La crítica marxista de los derechos del hombre, de la revolución burguesa y de la relación social alienada se había desarrollado, efectivamente, a partir de esa tierra abonada por la interpretación posrevolucionaria y contrarrevolucionaria de la revolución democrática como revolución individualista burguesa que habría desgarrado el tejido de la comunidad. Y con toda naturalidad, el vuelco crítico de la tradición crítica surgida del marxismo nos vuelve a conducir allí.

De manera que es falso decir que la tradición de la crítica social y cultural esté agotada. Goza de buena salud, bajo su forma invertida que ahora estructura el discurso dominante. Simplemente ha sido devuelta a su terreno original: el de la interpretación de la modernidad como la ruptura individualista del lazo social y de la democracia como individualismo de masas. Al mismo tiempo se la remitió a la tensión originaria entre la lógica de esta interpretación de la "modernidad democrática" y la lógica de la emancipación social. La actual desconexión entre la crítica del mercado y del espectáculo, y toda intención emancipadora es la forma última de una tensión que ha habitado el movimiento de la emancipación social desde su origen.

Para comprender esta tensión, hay que volver al sentido original de la palabra "emancipación": la salida de un estado de minoridad. Ahora bien, ese estado de minoridad del que los militantes de la emancipación social han querido salir es, en su principio, lo mismo que ese "tejido armonioso de la comunidad" con el que soñaban, hace dos siglos, los pensadores de la contrarrevolución y con el que hoy se enternecen los pensadores posmarxistas del lazo social perdido. La comunidad armoniosamente tejida que conforma el objeto de esas nostal-

gias es aquella en la que cada uno está en su sitio, en su clase, ocupado en la función que le corresponde y dotado del equipamiento sensible e intelectual que conviene a ese sitio y a esa función: la comunidad platónica en la que los artesanos deben permanecer en su sitio porque el trabajo no espera —no deja tiempo para ir a parlotear en el ágora, deliberar en la asamblea y contemplar sombras en el teatro—, pero también porque la divinidad les ha dado el alma de hierro —el equipamiento sensible e intelectual— que los adapta y los fija en esa ocupación. Es lo que yo llamo la división policial de lo sensible: la existencia de una relación “armoniosa” entre una ocupación y un equipamiento, entre el hecho de estar en un tiempo y un espacio específicos, de ejercer en ellos ocupaciones definidas y de estar dotado de las capacidades de sentir, de decir y de hacer adecuadas a esas actividades. La emancipación social ha significado, de hecho, la ruptura de este acuerdo entre una “ocupación” y una “capacidad” que significaba la incapacidad de conquistar otro espacio y otro tiempo. Ella ha significado el desmantelamiento de ese cuerpo trabajador adaptado a la ocupación del artesano que sabe que el trabajo no espera y cuyos sentidos han sido modelados por esa “ausencia de tiempo”. Los trabajadores emancipados se formaban *hic et nunc* otro cuerpo y otra “alma” de ese cuerpo: el cuerpo y el alma de aquellos que no están adaptados a ninguna ocupación específica, que ponen en obra las capacidades de sentir y de hablar, de pensar y de actuar, que no pertenecen a ninguna clase particular, que le pertenecen a cualquiera.

Pero esta idea y esta práctica de la emancipación se vieron históricamente mezcladas con una idea totalmente distinta de la dominación y de la liberación y finalmente sometidas a ella: la que ligaba la dominación a un proceso de separación y la liberación, en consecuencia, a la reconquista de una unidad perdida. Según esta visión, ejemplarmente resumida en los textos del joven Marx, el sujetamiento a la ley del Capital era la consecuencia de una sociedad cuya unidad había sido quebrada, cuya riqueza había sido alienada, proyectada por encima o enfrente de sí. La emancipación no podía aparecer, entonces, sino como la reapropiación global de un bien perdido por la

comunidad. Y esa reapropiación no podía sino ser el resultado del conocimiento del proceso global de tal separación. Desde este punto de vista, las formas de emancipación de aquellos artesanos que se hacían un cuerpo nuevo para vivir aquí y ahora en un nuevo mundo sensible no podían sino ser ilusiones, producidas por el proceso de separación y por la ignorancia de ese proceso. La emancipación no podía sobrevenir sino como el final del proceso global que había separado a la sociedad de su verdad.

A partir de allí, la emancipación ya no se concebía como la construcción de nuevas capacidades: era la promesa de la ciencia a aquellos cuyas capacidades ilusorias no podían sino ser la otra cara de su incapacidad real. Pero la lógica misma de la ciencia era la del aplazamiento indefinido de la promesa. La ciencia que prometía la libertad era también la ciencia del proceso global cuyo efecto es producir indefinidamente su propia ignorancia. Es por ello que necesitaba aplicarse incesantemente a descifrar las imágenes engañosas y desmascarar las formas ilusorias de enriquecimiento de sí que no podían sino encerrar un poco más a los individuos en la trampa de la ilusión, del sometimiento y de la miseria. Sabemos qué niveles de frenesí pudo alcanzar, entre la época de las *Mitologías* de Barthes y la de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, la lectura crítica de las imágenes y el develamiento de los mensajes engañosos que ellas disimulaban. También sabemos cómo ese frenesí de desciframiento de los mensajes engañosos de toda imagen se invirtió en la década de 1980 con la afirmación desengañada de que ya no había, de allí en más, lugar para distinguir entre imagen y realidad. Pero esta inversión no es más que la consecuencia de la lógica original que concibe el proceso social global como un proceso de autodisimulación. El secreto escondido no es otro, finalmente, que el funcionamiento obvio de la máquina. He allí la verdad del concepto de espectáculo tal como lo estableció Guy Debord: el espectáculo no es la ostentación de las imágenes que ocultan la realidad. Es la existencia de la actividad social y de la riqueza social como realidad separada. La situación de aquellos que viven en la sociedad del espectáculo es entonces

idéntica a la de los prisioneros atados en la caverna platónica. La caverna es el lugar en el que las imágenes son tomadas por realidades, la ignorancia por un saber y la pobreza por una riqueza. Y cuanto más capaces imaginen ser los prisioneros de construir su vida individual y colectiva de otra forma, más se atascan en la servidumbre de la caverna. Pero esta declaración de impotencia se vuelve contra la ciencia que la proclama. Conocer la ley del espectáculo equivale a conocer la manera en que éste reproduce indefinidamente la falsificación que es idéntica a su realidad. Debord resumió la lógica de este círculo en una fórmula lapidaria: "En el mundo realmente invertido, lo verdadero es un momento de lo falso".⁷ Así, el conocimiento mismo de la inversión pertenece al mundo invertido, y el conocimiento del sujetamiento al mundo del sujetamiento. Por eso es que la crítica de la ilusión de las imágenes ha podido ser revertida en crítica de la ilusión de realidad, y la crítica de la falsa riqueza en crítica de la falsa pobreza. El pretendido giro posmoderno no es otra cosa, en ese sentido, que una vuelta más dentro del mismo círculo. No hay ningún pasaje teórico de la crítica modernista al nihilismo posmoderno. Sólo se trata de leer en otro sentido la misma ecuación de la realidad y de la imagen, de la riqueza y de la pobreza. El nihilismo que se atribuye al ánimo posmoderno bien podría haber sido desde el comienzo el secreto escondido de la ciencia que decía revelar el secreto escondido de la sociedad moderna. Esa ciencia se nutría de la indestructibilidad del secreto y de la reproducción indefinida del proceso de falsificación que denunciaba. La desconexión presente entre los procedimientos críticos y toda perspectiva de emancipación tan sólo revela la disyunción que moraba en el corazón del paradigma crítico. Se puede burlar de sus ilusiones, pero reproduce su lógica.

Es por eso que una verdadera "crítica de la crítica" no puede ser más una inversión de su lógica. Ella pasa por un re-examen de sus conceptos y de sus procedimientos, de su

7. Guy Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 6.

genealogía y de la manera en que se han entrelazado con la lógica de la emancipación social. Pasa, en particular, por una mirada nueva a la historia de la imagen obsesionante alrededor de la cual se produjo la inversión del modelo crítico, la imagen, totalmente gastada y siempre lista para el uso, del pobre cretino de individuo consumidor, sumergido por el torrente de las mercancías y de las imágenes, y seducido por sus promesas falaces. Esta preocupación obsesiva en relación con la ostentación maléfica de las mercancías y de las imágenes, y esta representación de su víctima ciega y complaciente no nacieron en los tiempos de Barthes, Baudrillard o Debord. Se impusieron en la segunda mitad del siglo XIX en un contexto muy específico. Era el tiempo en que la fisiología descubría la multiplicidad de los estímulos y de los circuitos nerviosos en lugar de lo que había sido la unidad y la simplicidad del alma, y en que la psicología, con Taine, transformaba el cerebro en un "polípero de imágenes". El problema es que esa promoción científica de la cantidad coincidía con otra: con la de la multitud popular que era el sujeto de la forma de gobierno llamada democracia, con la de la multiplicidad de esos individuos sin cualidad que la proliferación de los textos y de las imágenes reproducidos, de las vitrinas de la calle comercial y de las luces de la ciudad pública transformaban en habitantes plenos de un mundo compartido de conocimientos y de goces.

En ese contexto es donde empezó a elevarse el rumor: había demasiados estímulos desencadenados, demasiados pensamientos e imágenes que invadían los cerebros no preparados para dominar su abundancia, demasiadas imágenes de placeres posibles librados a la vista de los pobres de las grandes ciudades, demasiados conocimientos nuevos arrojados en el débil cráneo de los niños del pueblo. Esta excitación de sus energías nerviosas era un peligro serio. Lo que resultaba de ello era un desencadenamiento de apetitos desconocidos que producía, a corto plazo, nuevos asaltos contra el orden social, a largo plazo el agotamiento de la raza trabajadora y sólida. El lamento por el exceso de mercancías y de imágenes consumibles fue parte, de entrada, de la descripción de la sociedad democrática como sociedad en la que hay demasiados indivi-

duos capaces de apropiarse de palabras, imágenes y formas de experiencia vivida. Tal fue, en efecto, la gran angustia de las elites del siglo XIX: la angustia ante la circulación de esas formas inéditas de experiencia vivida, capaces de darle a cualquiera que pasara por ahí, a cualquier visitante o lectora, los materiales susceptibles de contribuir a la reconfiguración de su mundo vivido. Esta multiplicación de los hallazgos inéditos era también el despertar de capacidades inéditas en los cuerpos populares. La emancipación, es decir, el desmantelamiento de la vieja división de lo visible, lo pensable y lo factible, se nutrió de esa multiplicación. La denuncia de las seducciones mentirosas de la "sociedad de consumo" provino en primer lugar de esas elites embargadas de pavor ante las dos figuras gemelas y contemporáneas de la experimentación popular de nuevas formas de vida: Emma Bovary y la Asociación Internacional de los Trabajadores. Por supuesto, ese espanto adquiere la forma de la solícita preocupación paternal por la pobre gente cuyos frágiles cerebros eran incapaces de dominar esa multiplicidad. Dicho de otro modo, esa capacidad de reinventar las vidas fue transformada en incapacidad de juzgar las situaciones.

Esta preocupación paternal y el diagnóstico de incapacidad que implicaban fueron retomados generosamente por aquellos que quisieron utilizar la ciencia de la realidad social para permitir que los hombres y las mujeres del pueblo tomaran conciencia de su situación real disfrazada por las imágenes mentirosas. Los asumieron porque concordaban bien con su propia visión del movimiento global de la producción mercantil como producción automática de ilusiones para los agentes que les estaban sometidos. De tal suerte, asumieron también esa transformación de capacidades peligrosas para el orden social en incapacidades fatales. Los procedimientos de la crítica social, en efecto, tienen la finalidad de curar a los incapaces, a los que no saben ver, a los que no comprenden el sentido de lo que ven, a los que no saben transformar el saber adquirido en energía militante. Y los médicos tienen necesidad de esos enfermos a curar. Para curar las incapacidades, necesitan reproducirlas indefinidamente. Por otra parte, para

asegurar esta reproducción, basta con el giro que, periódicamente, transforma la salud en enfermedad y la enfermedad en salud. Hace cuarenta años, la ciencia crítica nos hacía reír de los imbéciles que tomaban las imágenes por realidades y se dejaban seducir así por sus mensajes ocultos. Entretanto, los "imbéciles" fueron instruidos en el arte de reconocer la realidad detrás de la apariencia y los mensajes ocultos en las imágenes. Y ahora, desde luego, la ciencia crítica reciclada nos hace sonreír ante esos imbéciles que todavía creen que hay mensajes ocultos en las imágenes y una realidad distinta de la apariencia. La máquina puede funcionar así hasta el final de los tiempos, capitalizando la impotencia y la crítica que devalúa la impotencia de los imbéciles.

De modo que no he querido añadir una vuelta a estos retornos que mantienen interminablemente la misma maquinaria. Más bien he sugerido la necesidad y la dirección de un cambio de trayectoria. En el corazón de esta trayectoria, reside el intento de desanudar el lazo entre la lógica emancipadora de la capacidad y la lógica crítica de la captación colectiva. Salir del círculo es partir de otros presupuestos, de supuestos seguramente no razonables con respecto al orden de nuestras sociedades oligárquicas y a la lógica presuntamente crítica que es su doble. Uno presupondría, así, que los incapaces son capaces, que no hay ningún oculto secreto de la máquina que los mantiene encerrados en su posición. Uno supondría que no hay ningún mecanismo fatal que transforma la realidad en imagen, ninguna bestia monstruosa que absorbe todos los deseos y energías en su estómago, ninguna comunidad perdida a restaurar. Lo que hay son simplemente escenas de disenso, susceptibles de sobrevenir en cualquier parte, en cualquier momento. Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Por eso, toda situación es susceptible de ser hendida en su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación. Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las

incapacidades. El disenso pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común. En eso consiste un proceso de subjetivación política: en la acción de capacidades no contadas que vienen a escindir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para diseñar una nueva topografía de lo posible. La inteligencia colectiva de la emancipación no es la comprensión de un proceso global de sujetamiento. Es la colectivización de las capacidades invertidas en esas escenas de disenso. Es la puesta en obra de la capacidad de cualquiera, atributo de las cualidades de los hombres sin cualidades. Son éstas, ya lo he dicho, hipótesis no razonables. Sin embargo, creo que hay más por buscar y más por encontrar hoy en la investigación de ese poder que en la interminable tarea de desenmascarar los fetiches o la interminable demostración de la omnipotencia de la bestia.

Las paradojas del arte político

Pasado el tiempo de la denuncia del paradigma modernista y del escepticismo dominante en cuanto a los poderes subversivos del arte, se ve nuevamente afirmada, aquí y allá, su vocación de responder a las formas de la dominación económica, estatal e ideológica. Pero también se ve esta vocación reafirmada adoptar formas divergentes, incluso contradictorias. Algunos artistas transforman en estatuas monumentales los íconos mediáticos y publicitarios para hacernos tomar conciencia del poder de esos íconos sobre nuestra percepción, otros entierran silenciosamente monumentos invisibles dedicados a los horrores del siglo; los unos se atienen a mostrarnos los "sesgos" de la representación dominante de las identidades subalternas, otros nos proponen afinar nuestra mirada ante imágenes de personajes de identidad flotante o indescifrable; algunos artistas hacen las banderas y las máscaras de los manifestantes que se alzan contra el poder mundializado, otros se introducen, bajo identidades falsas, en las reuniones de los grandes de este mundo o en sus redes de información y de comunicación; algunos hacen en los museos la demostración de nuevas máquinas ecológicas, otros colocan en los suburbios en dificultades pequeñas piedras o discretos signos de neón destinados a crear un medio ambiente nuevo, deteniendo nuevas relaciones sociales; uno traslada a los barrios desheredados las obras maestras de un museo, otros llenan las salas de los museos con desechos que dejan sus visitantes;