

ESPACIO  
y  
CAPITAL

Carlos Oliva Mendoza



UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO



# ESPACIO Y CAPITAL

CÁTEDRA DE FILOSOFÍA Y LITERATURA JOSÉ REVUELTAS  
COLECCIÓN ESTUDIOS FILOSÓFICOS Y LITERARIOS

# ESPACIO Y CAPITAL



CARLOS OLIVA MENDOZA



UNIVERSIDAD  
DE GUANAJUATO



*Espacio y capital*

1ª edición, 2016

D.R. © *De la presente edición:*

Universidad de Guanajuato, Lascuráin de Retana, núm. 5,  
Centro, C. P. 36000, Guanajuato, Gto.

D.R. © *Del texto:* Carlos Oliva Mendoza

ISBN: 978-607-441-419-6

Este libro forma parte de la Cátedra José Revueltas de los Departamentos de Filosofía y Letras Hispánicas de la División de Ciencias Sociales y Humanidades del Campus Guanajuato.

Todos los derechos reservados. Se prohíbe estrictamente la reproducción total o parcial, por cualquier medio, sin el consentimiento previo y por escrito del editor.

Este libro forma parte del proyecto Cátedra José Revueltas de Filosofía y Literatura, apoyado por la *Convocatoria Institucional para Fortalecer la Excelencia Académica 2015*, de la Dirección de Apoyo a la Investigación y al Posgrado de la Universidad de Guanajuato. Colección Estudios Filosóficos y Literarios.

Cuidado editorial: Ernesto Sánchez Pineda

Diseño de forros: Lilian Bello-Suazo

Fotografía de forros: Rafael Luna

Impreso en México / *Printed in Mexico*

## *Contenido*

Mónadas	11
Capital y monadología	
I. Economía política y capital	37
II. Nación, Estado y capital	77
III. La tecnología del capital	93
Arte, erotismo y monadología	
I. El fetiche erótico	115
II. El artista y el general	125
III. Estética de la guerra	139
IV. El fin del arte	156
Coda: arte y monadología	195
I. Fractales	203
Bibliografía	207

*Para Artemio y Lucio, en los días en que todo cambia*

*Vivir me parece un error metafísico de la  
materia, un descuido de la inacción.*

PESSOA



## MÓNADAS

*Cada porción de la materia puede ser concebida como un jardín lleno de plantas y como un estanque lleno de peces. Pero cada rama de la planta, cada miembro del animal, cada gota de sus humores es, a su vez, otro jardín y otro estanque.*

LEIBNIZ

### 1

Podemos pensar la vida humana como un momento que acontece en un cruce de líneas de tiempo y de espacio. En ese breve instante, donde hipotéticamente sucede la existencia, no sólo la vida surgiría de forma intermitente –cada vez que hay ese cruce–, sino a tal velocidad que sería impensable entender los mismos fenómenos espaciales y temporales con independencia de nuestras acciones. Existir sería simplemente un acto. Estar aquí y ahora se convierte así en algo impensable; sólo un suceso, una acción que podemos contemplar a la distancia como un

momento, como una fotografía que tiene un dejo imborrable de accidentalidad y azar, de fortuna o de desgracia.

Quizá, tendríamos dos posibilidades de fracturar ese momento artificial. Una sería encadenar el suceso al recuerdo de lo pasado o al deseo de lo porvenir; la otra sería la experiencia insólita –no cotidiana– que podría trozar la constante del aquí y del ahora.

Una de estas experiencias posibles para fracturar el transcurso de los minutos, las horas, los días o los años, es el ejercicio de escribir y, necesariamente, el hecho de pensar para escribir. Escribir, no así leer, es una actividad extraña, casi siempre mortificante. Escribir no es solamente comunicar algo a alguien, eso es una forma del habla que salva la distancia con una tecnología, la escritura que todos deberíamos de poseer. *Escribir es crear una tensión que rompe la conjunción del tiempo y del espacio.* La lectura, en cambio (y por esto es más importante que la escritura), es la recomposición de esa fisura; hasta el momento en que el lector o la lectora entran en un punto muy complejo, el punto donde leer es reescribir.

Escribir, supongamos entonces, es romper el flujo inconsciente del espacio y del tiempo; al hacerlo, generamos una temporalidad muy compleja, como en la mayoría de las percepciones de las artes o, en términos menos intrincados, al iniciar una nueva jornada que cambia la rutina de nuestras vidas, en los momentos insólitos y sorprendentes de convivencia o acaso también en las formas de amar y de temer. El ritmo de la escritura se densifica porque trae, casi de forma desnuda, el fenómeno de pensar, de razonar y de crear sentido. Más complejo aún es cuando en ese proceso se imagina y se alimenta una ficción. Este ritmo radicaliza a tal grado el fenómeno del tiempo que imbrica y crea la existencia de muchos tiempos soldados: el ahora de quien escribe; el ahora de quien lee; el ahora del lenguaje y sus formas; el ahora de los conocimientos subterráneos y abiertos de un habla y su tradi-

ción; el ahora de la mentira, del sueño, de la verdad; el ahora del mundo que, como si quedara atrapado en una lámpara mágica, queda atrapado en una sentencia, en un párrafo, en un libro.

El tiempo se magnifica hasta llegar al punto en que se pierde –se desvanece– y lo que queda es el espacio de la escritura. Después, ese extraño ser, ¡oh *zoon politikón!*, vuelve a regresar el texto al flujo del tiempo, no sólo a través de la lectura o la aún más compleja transmisión oral, donde se da un proceso intrincado de reintegración de la experiencia crucial de ruptura hacia el demiurgo de lo cotidiano, sino a través de procesos más violentos, como el olvido o la destrucción de lo escrito. No sigo, lo importante aquí es un ejemplo, uno entre muchos, de las posibilidades no sólo de romper una aparente conjunción entre espacio y tiempo, sino quizá más radicalmente de recordarnos que el tiempo y el espacio no se encuentran unidos, sino que sólo los unimos, y quizá inventamos, en la ficción cotidiana y vital que sirve como trasfondo para crear eso que llamamos *experiencias de vida*.

## 2

El tiempo y el espacio no parecen ser dos experiencias que se puedan separar, por lo menos no en nuestra experiencia cotidiana, en nuestros actos conscientes e inconscientes; sin embargo, tampoco parecen ser dos líneas que se entrecruzan. Ésta es una idea, una analogía geométrica que nos permite entender, vislumbrar y creer que nosotros somos ese punto real que siempre testifica la conjunción entre el tiempo y el espacio. Este punto ficcional más que real es lo que llamamos ahora o aquí pero que, realmente, sólo *comprendemos* al desplegar una acción.

¿Qué puede ser entonces el tiempo y el espacio? Ésta pertenece al tipo de preguntas que como señalara Agustín hace siglos no tienen respuesta. Son fenómenos que están ahí y que condi-

cionan o permiten, en buena medida, la existencia de otros fenómenos. Más interesante es señalar que la experiencia humana, por lo menos la experiencia tematizada en gran parte de la literatura occidental a lo largo de su historia, nos muestra que quizá la analogía geométrica no es correcta. El tiempo y el espacio no serían dos inmensos vectores que existen por sí mismos y de los que sólo sabemos a través de nuestra experiencia personal. Por el contrario, nuestra vida cotidiana *no* nos permite ver esa experiencia personal. Ésta, “nuestra vida”, sólo se hace clara cuando rompe tal cruce y nos arroja hacia la percepción del *espacio*.

El ejemplo tratado intenta señalar que, en su constitución, el espacio es similar a la escritura. Es la formación de una topografía y topología, de un intrincado acuerdo que permite la codificación. Por esta misma razón, cuando poseemos o vemos escrituras secretas, como un mapa o una partitura, intuimos que ahí están concentrados muchos flujos del tiempo y que necesitamos la llave que los muestre. Lo mismo sucede con una lengua que nos es extraña. La lengua extranjera nos parece, en su escritura, un inmenso magma de tiempos ajenos; por esto su ruptura, la verdadera ruptura de la comprensión de una lengua, debe ser oral. El flujo del ritmo de una lengua no es el más certero, como cree el poeta, pero sí es el más transparente, el que devela la inmanente temporalidad de toda lengua. Esto nos permite romper, de manera breve, el encanto del espacio que es, finalmente, el misterio de la significación. Puede compartirse el sentido de una melodía al repetirla, al cantar a coro, y permanecer en el misterio de la incomprensión del significado. En verdad, lo que se muestra al compartir una melodía o una tonada es el hilo de tiempo que adelgaza la fuerza de la constitución espacial... que diluye la fuerza del significante.

Podemos decir que escribir es crear una mónada que encierra flujos del tiempo en el misterioso despliegue del espacio. Las mónadas, dice Leibniz, son sustancias simples, esto es, sustancias sin partes. Al no tener partes, no tienen extensión ni figura ni divisibilidad: son “Átomos de la naturaleza” o “Elementos de las cosas”. No pueden disolverse pero tampoco entrar en combinatorias o formar nuevas composiciones. Comienzan y acaban una sola vez. Su comienzo es por creación, su término por aniquilación. Así queda hecha la escritura en el momento de su constatación central, la lectura. Se crea y, luego, por su cambio, mutación, recreación u olvido, se aniquila.

“Las Mónadas no tienen ventanas por las que puedan entrar o salir”, por esto mismo no se comportan como especies sensibles, ni las rige la accidentalidad o el azar; sin embargo, sí tienen cualidades porque de lo contrario serían todas equivalentes e indistinguibles. Su primera cualidad es la *diferencia*, una de otra son diferentes porque cada una es particular. Su segunda cualidad es el *cambio*, pues al ser creadas están sujetas a la transformación; no son esencias dadas, ni ideas inmanentes a los seres o a algún creador o creadora divina. Nunca hay que olvidar que son una sustancia material simple que tiene un principio interno, el cual es diferente en cada una y, además, es sometido al cambio.

Las mónadas son entidades que perciben (aunque, claro, tienen una percepción cerrada, que siempre se internaliza y les impide volverse un animal sensible). Para que el cambio exista, necesitan que algo permanezca como índice de identidad y, por lo tanto, desarrollan en su interior un “pormenorizado” estado transitorio, un constante proceso, que “envuelve y representa una multitud en la unidad o sustancia simple”. Un párrafo cambia y *percibe* en la latencia múltiple de la significación de las palabras, incluso, de las sílabas, pero no se vuelve un animal

sensible, permanece *como muerto* en su escritura. Leibniz señala que el error de los cartesianos es no entender que hay percepciones que no llegan a nuestra conciencia pero están ahí. Este error los conduce a creer que los seres espirituales sólo son mónadas o sustancias simples, y a creer en una muerte definitiva. La tradición inglesa comete un error semejante pero lo atenúa, sobre todo en Hume, al insistir en que no todo el intervalo sensible es percibido por un yo espiritual. ¿Qué es el yo, se pregunta Hume? Una variación cotidiana entre el orgullo y la humildad, responde. Así, no sólo hay un intervalo que nos es ajeno, que está encerrado monádicamente, sino, además, nuestra percepción de las cosas varía según el estado de ánimo del *yo* –animal que fluctúa entre el orgullo y la humildad– como si éste fuera un estado del tiempo que repele o atrae, que se enajena o es indiferente frente al intervalo ajeno... extraño.

Pero, ¿qué pone en acción a una mónada, por qué contiene un principio de cambio, un endiablado principio que implica la diferencia? Los modernos, prácticamente todos, han contestado que el principio de acción es el *deseo*. Los antiguos, jamás hay que olvidarlo, hubieran dicho que es el *placer*. La idea del deseo debe de entenderse en toda su radicalidad: lo creado es deseo y lo que se aniquila también y esto sólo puede ser entendido en el ámbito de las percepciones. Ninguna razón es suficiente para entender a plenitud la multiplicidad que causa esa sustancia simple, *el deseo*:

Hay que reconocer [...] que la *percepción* y de lo que de ella depende es *inexplicable* por *razones mecánicas*, es decir, por medio de las figuras y los movimientos. Porque, imaginémosnos que haya una máquina cuya estructura la haga pensar, sentir y tener percepción, podremos concebirla agrandada, conservando las mismas proporciones, de tal manera que podamos entrar en ella como en un molino. Esto supuesto, si la inspeccionamos por dentro, no hallaremos más que piezas que se impelen unas a otras, pero nunca nada con

que explicar una percepción. Así, pues, es necesario buscar la percepción en la sustancia simple, no en el compuesto o en la máquina. Más aún, no cabe hallar en la sustancia simple otra cosa excepto esto, es decir, excepto las percepciones y sus cambios. Y también solamente en esto pueden consistir todas las *Acciones internas* de las sustancias simples.<sup>1</sup>

#### 4

Las mónadas son entelequias, sustancias simples y creadas. En ellas hay perfección, aun cuando sea, formalmente, un principio perfectivo que emana de su negación y clausura hacia lo externo. Son espacios sin ventanas, donde las percepciones se encuentran y, seguramente, se repelen y atraen. Poseen un principio de suficiencia: no necesitan de nada más para continuar en su diferencia y en su permanente cambio. Sus acciones son el apetito o el deseo de todo aquello que tiene un principio material de existencia, en este caso, llevado al extremo de las percepciones materiales encerradas en el espacio.

Pero qué y cómo es ese espacio, si las mónadas no tienen extensión ni figura ni divisibilidad; son “Átomos de la naturaleza” o “Elementos de las cosas”. Generalmente, cuando oímos la palabra mónada, nuestra imaginación remite a una esfera, a una circunferencia negra o transparente que no contiene cosa alguna sino un aire cristalino... o una esfera negra que lo contiene, como un Aleph, todo; una totalidad que nos está vedada pero que intuimos se percibe a sí misma, como un átomo en la naturaleza. Según Borges:

Seis siglos antes de la era cristiana, el rapsoda Jenófanes de Colofón, harto de los versos homéricos que recitaba de ciudad en ciudad, fustigó a los poetas que atribuyeron rasgos antropomórficos

<sup>1</sup> Leibniz, Gottfried, *Monadología. Principios de filosofía*, edición de Julián Velarde, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, p. 109.

a los dioses y propuso a los dioses un solo Dios, que era una esfera eterna.<sup>2</sup>

Después Parménides siguió la analogía que atribuye la perfección a la esfera y, posteriormente, la recoge Platón en el *Timeo*. Borges sigue, en el pequeño ensayo “La esfera de Pascal”, buscando la metáfora de la circularidad y consigna que en la “biblioteca ilusoria” de Hermes Trismegisto, recogida en el *Corpus Hermeticum*, se descubrió un texto que ya no se olvidaría y que puede ser interpretado como un desarrollo de la idea de Jenófanes: “Dios es una esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”. La misma idea, insiste Borges, vuelve a aparecer en el capítulo final del último libro de *Pantagruel*: “esa esfera intelectual, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”, eso es lo “que llamamos Dios”. Borges acierta al decir que para la “mente medieval” no hubo problema en convivir por muchos siglos con esta idea dogmática de una mónada incognoscible en un su interior:

Dios está en cada una de las criaturas, pero ninguna Lo limita. ‘El cielo, el cielo de los cielos, no te contiene’, dijo Salomón (I Reyes, 8, 27); la metáfora geométrica de la esfera hubo de parecer una glosa de esas palabras.<sup>3</sup>

Borges muestra, con la maestría que sólo él alcanzó en el siglo XX, cómo una idea, en este caso el principio de perfección que suponemos en el mundo, alcanza cada uno de nuestros hábitos, terrores y esperanzas. Sin decirlo, muestra lo que nos ha quedado, o lo que se ha develado, del ensueño de las esferas: hace ver que la imaginación de la unidad, que remite a lo monadológico, lo monotemático, a lo uno y perfecto del sentido, se transformó en horror. Después de hablar de Dante y Copérnico, recae en un

<sup>2</sup> Borges, Jorge Luis, “La esfera de Pascal”, en *Obras completas 2*, Emecé, España, 1989, p. 14.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 14.

libro al que siempre acudió, la *Cena de las cenizas* de Giordano Bruno. En ese texto, como recuerda el autor del *Aleph*, Bruno señala que la idea de lo infinito, recogido en una forma, quizá en una esfera, era un principio esperanzador. La divinidad es lo más próximo “pues está dentro de nosotros más aún de lo que nosotros mismos estamos dentro de nosotros”. Recuerda Borges que, en *De la causa*, Giordano Bruno escribiría una idea que después será cara a Leibniz y los barrocos: “podemos afirmar con certidumbre que el universo es todo centro, o que el centro del universo está en todas partes y la circunferencia en ninguna”. Esto se escribía con exultación, dice Borges, en 1584, “todavía a la luz del Renacimiento”:

setenta años después, no quedaba un reflejo de ese fervor y los hombres se sintieron perdidos en el tiempo y en el espacio. En el tiempo, porque si el pasado y el futuro son infinitos, no habrá realmente un cuándo, en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde. Nadie está en algún día, en algún lugar, nadie sabe el tamaño de su cara. En el Renacimiento, la humanidad creyó haber alcanzado la edad viril, y así lo declaró por boca de Bruno, de Campanella y de Bacon. En el siglo XVII la acobardó la sensación de vejez; para justificarse, exhumó la creencia de una lenta y fatal degeneración de todas las criaturas, por obra del pecado de Adán.<sup>4</sup>

Es probable que Borges pensara que nadie sintetiza mejor aquella derrota sino Pascal, quien sintió “el peso incesante del mundo físico, sintió vértigo, miedo y soledad, y lo puso en otras palabras: ‘La naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.’”<sup>5</sup>

Borges termina su texto sobre la esfera señalando que la edición crítica de Turneur (París, 1941), donde se reproduce el original del texto de Pascal, revelaría que hay otra escritura: “Una

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 16.

esfera espantosa, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”.

5

Una hipótesis general puede ser que el pensamiento sobre la unidad que contiene lo múltiple, representado en la esfera perfecta, colisiona en nuestra historia con el terror de descubrir que eso, *lo perfecto*, se encuentra encapsulado y muy lejos de nuestra conciencia y de nuestros actos cotidianos. Este terror ya se intuía en las críticas que Platón elaboró contra los sofistas, aquellos hombres que forjarían los estamentos primeros y que someterían el conocimiento a una relación fundamental entre saber y poder o saber y adquisición mercantil de ese saber. Ahí, se empaña la confianza en lo esférico y se señala que *esta perfección nos es ajena*. Frente a la perfección pública de lo clásico, empieza a larvarse la creencia sublime, posteriormente romántica, de que *lo perfecto es privativo* y de que se necesita una educación sentimental y después racional para acceder a esos mundos monádicos. La ruptura definitoria estaría dada en la impronta cristiana y romana del mundo occidental.

Bolívar Echeverría, por ejemplo, señala que si pensamos la modernidad occidental “como un período de larga duración” existiría una ruptura entre el cristianismo y la filosofía patrística con la filosofía griega:

[...] el esquema de la modernidad tal como se planteaba desde la época de los griegos, una combinación de la *techne* griega y de la lógica del mercado, va a sufrir un correctivo muy fuerte cuando aparezca el mestizaje con la identidad judía, que es lo que va a fundar propiamente todo lo que es Europa, en verdad. Va a convertir el occidente en el occidente europeo. Es decir, es la impronta del cristianismo.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Oliva Mendoza, Carlos, “Occidente, modernidad y capitalismo. Entrevista con Bolívar Echeverría”, *La Jornada Semanal*, No. 805, México, 8 de agosto.

Sin embargo, esta violenta y radical impronta, que atenúa la idea de un arte o técnica de comprensión del cosmos y que exacerba la lógica del mercado, no colapsa algo central en la modernidad occidental: la tensión permanente entre la idea utópica de una comunidad perfecta, representada siempre en la idea esférica y solar, y el nihilismo mesiánico de toda tradición oriental que, aún mestizado y diluido, permanece en el imaginario occidental. Por esta razón, lo judío siempre es colateral al discurso central de occidente: “[...] habría las dos formas de presencia de lo judío, lo judío mestizado a partir de San Pablo. Formando ya parte consustancial de la modernidad europea. Y lo otro que sería la permanencia del pueblo judío de la diáspora, como acosando desde afuera a este esquema civilizatorio que ya tiene al judaísmo dentro de sí mismo”.<sup>7</sup>

Tendríamos entonces un primer relato que, en el fondo, no craquila el propio referente mítico. Lo uno, lo que tiene sentido en sí mismo, nos incluye. No obstante, habría otro relato que se va forjando en el pensamiento antiguo y que llega, podríamos decir ya maduro, a la edad media, el cual se radicaliza en la idea cristiana de Dios y en el reencuentro con lo oriental, donde se funde una trinidad incomprensible en sí misma, que nos es dada sólo por interpretación. Hasta ahí, el anuncio de las mónadas que, pese a opacarse, continúa con el relato mítico de la esfericidad. El punto de quiebre, como lo ve Borges, se encuentra en “la época madura de la humanidad”, en un Renacimiento que ya distante de una divinidad única señala, claramente, que lo monádico está en la naturaleza; con esto tienen que lidiar los modernos, Locke, Hume, Descartes, Hobbes, Spinoza o Pascal.

to de 2010, p. 8, disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2010/08/08/sem-carlos.html>

<sup>7</sup> Ídem.

“La esencia del hombre, dice Spinoza, no envuelve la existencia necesaria, esto es, a partir del orden de la Naturaleza puede ocurrir tanto que exista este o aquel hombre como que no exista”<sup>8</sup> En tanto Sustancia, Dios y la Naturaleza son sinónimos, se puede decir que ninguna de estas entelequias tiene un fin preestablecido, “todas las causas finales nada son sino ficciones humanas”<sup>9</sup>

La apuesta radical de Spinoza es recolocar el sentido en un solo universo, al precio, incluso, de que ese universo no tenga un orden preestablecido y que lo esencial quede desvinculado de lo existente. Si el Dios está en todas partes, como lo está la Naturaleza, nada puede subsumirlo ni preformarlo, ni él mismo puede comprender por qué está dentro de una sola sustancia infinita. Como recuerda Gaos:

Originaria, así, del judaísmo religioso y filosófico, y modificada por la escolástica cristiana y las filosofías del Renacimiento y las primeras grandes filosofías modernas, resultó la de Spinoza un sistema cuyos principales filosofemas son: la singularidad, unicidad o monismo de la sustancia divina, o el panteísmo; la relación del alma y el cuerpo concebida como el llamado paralelismo psicofísico; la relación del hombre con la sustancia divina o Dios por medio del dominio del entendimiento sobre los efectos o libertad, en el amor intelectual de Dios.<sup>10</sup>

Similar a Leibniz y realmente distante de Descartes, Spinoza cree en una sustancia monádica pero, a diferencia del terror pascaliano o del barroquismo de Leibniz que sostiene la existencia múltiple de las mónadas, piensa que esa sustancia es infinita y se

<sup>8</sup> Spinoza, Baruch, *Ética*, prólogo y traducción de José Gaos, UNAM, México, 1983, p. 60.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>10</sup> Gaos, José, “Prólogo del traductor”, en Baruch Spinoza, *Ética*, *op. cit.*, pp. XIV-XV.

encuentra en todas las cosas y seres que pueblan el universo, que lo han poblado y poblarán. Ninguno niega que la Naturaleza finalmente guarde un sentido, lo que está en juego es nuestra relación con este sentido; para Spinoza, Leibniz o Pascal podría ser tan sólo una ficción, podría ser una infinidad de sentidos, podría ser el puro terror. En cambio, la otra gran vía moderna, donde coinciden los sajones y cartesianos, es la que señala que, por un lado, la sustancia pensante (*res cogitans*) norma la sustancia extensa (*res extensa*) y, por otro, que está fuera de nuestro alcance el preguntarnos por una entelequia o cosa divina. Para estas tradiciones, no tiene caso detenerse más en el problema de las esferas o de las oscuras mónadas, sino en la subjetividad y sus formas de comprender, actuar y diagramar el mundo.

Los dioses y diosas de las tradiciones francesas e inglesas y del idealismo alemán son montados y desmontados, son parte de la historia de la humanidad. Por ejemplo, recuerda Gaos, “El Dios de Hegel está desmontado y vuelto a montar en todas sus piezas dentro de la cabeza del filósofo, el Dios de Spinoza es un misterio infinito dentro del cual nos movemos, vivimos y somos”.<sup>11</sup>

## 7

Podemos señalar ahora que no sólo es sospechoso el relato de la unidad entre el tiempo y el espacio, sino que pueden ser dos entidades originariamente separadas. La tradición del pensamiento materialista, condenada a buscar el sentido de la “forma natural”, a la vez debe reinsertar sus mónadas en la representación espacial, para crear así un artificio temporal. Este artificio puede ser desde el simple proceso de diálogo, que intenta demostrar furiosamente que tras nuestra constitución como hablantes hay formas de sentido; por ejemplo: la cultura, el lenguaje, el gesto, el ritmo, la entonación, hasta los complejos relatos históricos de

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. VIII.

la modernidad, pasando por la radicalidad de las filosofías y ficciones del placer y del deseo que siempre buscan el referente material. El mismo Spinoza lo recordaba en una tesis circular: “El *deseo* es la esencia del hombre, en cuanto se concibe como determinada a actuar sobre algo, merced a cualquier afección dada en la propia esencia”.<sup>12</sup> Porque para Spinoza, como para Leibniz las percepciones y sensaciones, la afección es la “constitución de la propia esencia”. Es lo que está cerrado en sí mismo y que se constituye como sentido, allende nuestra subjetividad. No importa, dirá Spinoza contra las tradiciones cartesianas, que a esta esencia “ora se la conciba como innata, ora como adventicia, sea que se le conciba por el propio atributo del pensamiento, sea por el solo atributo de la extensión, sea, en fin, que se le refiera simultáneamente a ambos”.<sup>13</sup>

De hecho, esto es tan poco relevante que vuelven a surgir los principios monádicos de Leibniz, el principio de cambio y el de diferencia. La inmensa materialidad del pensamiento de Spinoza, su llamado panteísmo heredero de Scoto y Eckard, lo lleva a concebir que en esa unidad materializada en el todo se encuentra un principio de perfección y que el ser humano vive en analogía con ese principio (como lo cree también Hume y la tradición inglesa que habla de la empatía con la Naturaleza). Así, para Spinoza hay sólo tres estados que definen nuestras afecciones o la concreción de nuestra esencia, el *deseo*, la *alegría* y la *tristeza*. El *deseo* es el movimiento mismo de la vida, la *alegría* es tan sólo el paso de una perfección menor a una mayor y la *tristeza* el movimiento inverso. Así puede, por ejemplo, definir materialmente todos los movimientos de nuestra alma.

<sup>12</sup> Spinoza, *op. cit.*, p. 201.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 202.

## Excursio 1: Spinoza y los estados de ánimo

He seleccionado algunos ejemplos de los movimientos fundamentales que se desprenden de los estados básicos concebidos por Spinoza y que, en cierta forma, están capturados dentro de una mónada o un movimiento monádico. Son los siguientes:

“La *admiración* es la imaginación de una cosa en la que permanece fija la mente, porque esta imaginación singular no tiene conexión con las restantes”.

\*\*\*

“El *desprecio* es la imaginación de una cosa que afecta tan poco a la mente, que ésta misma se ve influida por la presencia de la cosa para imaginar no tanto lo que hay en la propia cosa, cuanto lo que no hay”.

\*\*\*

“El *amor* es la alegría acompañada de la idea de una causa externa”.

\*\*\*

“El *odio* es la tristeza acompañada de una causa externa”.

\*\*\*

“La *esperanza* es una alegría insegura surgida de la idea de una cosa futura o pretérita de cuya realización dudamos en alguna medida”.

\*\*\*

“La *seguridad* es una alegría nacida de la idea de una cosa futura o pretérita, cuya causa de duda ha desaparecido”.

\*\*\*

“La *desesperación* es una tristeza nacida de la idea de una cosa futura o pretérita, cuya causa de duda ha desaparecido”.

\*\*\*

“El *gozo* es la alegría acompañada de la idea de una cosa pretérita que se realizó sin que se le esperara”.

\*\*\*

“Los *remordimientos de conciencia* son la tristeza acompañada de la idea de una cosa pretérita que se realizó sin que se le esperara”.

\*\*\*

“El *arrepentimiento* es la tristeza acompañada de la idea de una cosa que creemos haber efectuado por un libre decreto de la mente”.

\*\*\*

“La *abyección* es sentir respecto de sí, por tristeza, menos de lo justo”.

\*\*\*

“La *crueldad* o *sevicia* es el deseo que empuja a alguien a inferir un mal a aquel que amamos o del que tenemos conmiseración”.

\*\*\*

“La *humanidad* o la *moderación* es el deseo de hacer lo que place a los hombres y de omitir lo que les displice”.

\*\*\*

“La *embriaguez* es el deseo inmoderado y el amor de beber”.

\*\*\*

“La *libidinosidad* es el deseo inmoderado y el amor de la unión de los cuerpos”.<sup>14</sup>

Es muy probable que ante las descripciones que hace Spinoza de nuestros sentimientos (aquí he consignado sólo algunos) sólo se pueda reconocer la apertura de fe ante el sentido oculto y eterno que debe de guardar la Naturaleza, pero es más seguro que nos entregue a una dicha incierta que, aun confesándose negativa, permanece como algo que podríamos definir como el *amor a la vida*: una *alegría* que se acompaña de una causa externa que es *triste*. O en palabras de Onetti:

<sup>14</sup> Todas las definiciones de este apartado corresponden a la Ética de Spinoza, *op. cit.*, pp. 203-219.

Me gusta todo, me gusta ser feliz con todo. Eso pasa cuando uno se entera a tiempo, y se entera de veras, de que nada importa y de que las comprensiones posibles son infinitas e inseguras. Me gusta vivir.<sup>15</sup>

## 8

En el intento de entender lo que encierra una mónada (por ejemplo, en el intento de definición de las afecciones del alma que hace Spinoza) se necesita crear un espacio. Sin embargo, así sea el espacio elemental de la palabra o el espacio denso de la escritura conceptual, tal como lo hace Spinoza, implica un relato en el tiempo. En su caso, un perfecto relato matemático y deductivo de las pasiones del alma. Existen un sin número de intentos de crear este artificio espacial y su correlato temporal en la historia del pensamiento, no obstante, sin duda, un lugar destacado, *primus inter pares*, guarda la imagería sobre Dios. Leibniz, fiel a su idea de que hay una multiplicidad de mónadas, sustancias simples e indivisibles, sólo puede entender la existencia de la divinidad a través de un principio de razón suficiente, el cual constata que hay un principio necesario. En otras palabras, se refiere a lo que Spinoza llama ficciones humanas o roza con aquello que el genio de Descartes señalara: se puede pensar al Dios como bondad o como un ser esencialmente maligno. Todos son, en este sentido, herederos de la locura de las divinidades, de la incertidumbre de lo sacro. Porque ¿no es acaso lo sacro un misterio que el ser humano jamás puede comprender por completo?

Leibniz insiste, entonces, en la suficiencia de la razón para constatar la existencia de Dios:

<sup>15</sup> Onetti, Juan Carlos, *Dejemos hablar al viento*, Seix barral, Mexico, 1984, pp. 175-176.

La razón última de los cosas debe de estar en una sustancia necesaria, en la que la pormenorización de los cambios no esté sino eminentemente, como en su origen. Y esto es lo que llamamos *Dios*.

Ahora bien, al ser esta sustancia una razón suficiente de toda esa pormenorización que, a su vez, está totalmente entrelazada, *no hay más que un Dios y este Dios basta*.<sup>16</sup>

La debilidad del argumento no emana de sí mismo, sino de la prueba contra-fáctica de la existencia del mal, puesto que es demasiada la evidencia empírica de que el mal existe, mientras el montaje o “entrelazamiento” del que habla Leibniz parece estar perdido en la realidad. Podemos remitirnos al padre de los titánicos modernos, figura paterna desde el XVI hasta los inicios del XVIII: Agustín, el cual señala en las *Confesiones* que si existe una imagen de todas las cosas en la mente, entonces, también debe de existir la imagen del olvido y ese olvido podría ser incluso el olvido del Dios.<sup>17</sup> Podemos pensar este olvido fulminante en dos sentidos: por un resquicio, podría ser que existe una mónada que tendría la cualidad central de generar su identidad a partir del olvido; por el otro, no menos aterrador, una mónada jamás podría saber y recordar lo que sucede en otra mónada, por lo que el principio de razón suficiente es menesteroso frente a la realidad.

Sin embargo, no por esto podemos deducir que en la realidad se alberga el mal o, por el contrario, un Dios bondadoso. Barrocamente, tanto en Spinoza como en Leibniz late la idea de la potencia infinita de lo material y esa potencia está más allá de

<sup>16</sup> Leibniz, *op. cit.*, p. 116.

<sup>17</sup> Como en muy pocos autores, la idea del olvido de Dios ha sido radicalizada en la aforística de Fernando Pessoa. Este escritor ha logrado mostrar en ese olvido una fuente, a la par, de ludismo y desgracia. Cito algunos ejemplos: “Dios es que existamos y que eso no sea todo”. “Que no haya dioses es un dios también”. “Haya o no dioses, de ellos somos siervos”. Véase *Aforismos y aforismos*, traducción y prólogo de Rodolfo Alonso, Emecé Editores, Buenos Aires, 2005; también, las distintas versiones de *El libro del desasosiego*.

los mundos morales. En su maravilloso libro *El lado oscuro de Dios*, Isabel Cabrera recuerda una historia que viene a colación:

Al parecer, existe un parásito comúnmente llamado “la duela de hígado” que habita en los hígados de los rumiantes. Frente al problema de garantizar un huésped para su descendencia, la naturaleza ha diseñado la siguiente estrategia: la duela pone sus huevos en el intestino del rumiante y estos salen al exterior por medio de los excrementos. Luego algunos de ellos se hospedan en el caracol que se alimenta de los restos vegetales de las heces de los rumiantes; los huevos se desarrollan en el interior del caracol y, ya convertidos en larvas, salen al exterior por los orificios respiratorios del molusco, envueltas en bolas de mucus. Allí quedan hasta ser ingeridos por alguna hormiga, en cuyo interior terminan su gestación. La duela de hígado, ya lista para su huésped definitivo, se abre camino hacia el cerebro de la hormiga, cuya programación invierte totalmente. La hormiga enloquecida se desvía de su ruta habitual y sube a la punta de un tallo de hierba, donde se encarama con las mandíbulas en espera de algún hambriento rumiante.<sup>18</sup>

Cabrera dice que este “mecanismo extraño y truculento” expresa la multiplicidad de las formas de la vida y no concluye pensando en el sentido de la Naturaleza, sino en lo enigmático de este sentido:

La naturaleza nos rebasa con mucho. Es ingenuo pensar que somos la finalidad principal de la creación y que el único Dios que merece existir es aquel que satisface nuestras expectativas morales. No hay que olvidar que, frente a los lamentos de Job, Yahveh responde describiendo el vuelo del halcón, la fuerza del bisonte, la ruta del relámpago, la lluvia que cae en desiertos que no habita el hombre. La voz de Dios señala portentos y monstruos indómitos y hostiles al hombre que, sin embargo, han sido creados por Yahveh. Dios no habla de moral; sólo muestra el enigmático y eterno poder crea-

<sup>18</sup> Cabrera, Isabel, *El lado oscuro de Dios*, PAIDÓS/UNAM, México, 1998, p. 164.

dor. La creación no existe para o por el hombre; más allá de las exigencias de la moral palpita la vida misma en su majestad y su esplendor. ¿Por qué no va a testificar ella el poder incalculable de lo divino?<sup>19</sup>

9

*En la historia, sólo lo malo es irrevocable: las posibilidades que no se realizaron, la felicidad que se dejó escapar, el asesinato con o sin procedimiento judicial, aquello que el poder infiere a los hombres. Lo demás se halla siempre en peligro.*

HORKHEIMER

Al estar condenados a crear un artificio espacial y, en consecuencia, un artificio temporal, a partir de algo tan elemental como las percepciones, las sensaciones o las afecciones, nos condenamos, a la par, a entregarnos a una forma muy peculiar de entender el mundo y la vida. No habría un relato preestablecido, un decurso temporal donde las cosas, los hombres y las mujeres encuentren el sentido y la identidad de sus actos. Por el contrario, un pensamiento que parte de dislocar una utópica sincronía del fenómeno espacial, nos arroja a la constante creación y aniquilación de formas. La idea central de toda monadología es ésta: *el espacio y el tiempo sólo tienen una estabilidad formal y efímera, nada nos es dado de manera sustancial, no existen ideas trascendentes al tiempo y, mucho menos, nada es trascendente a su aparición en el espacio social, comunitario y cotidiano de nuestras vidas.*

Los barrocos intuyeron esto y replantearon la idea del alma. Las mónadas y las almas, sostiene Leibniz, sólo se diferencian

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 165.

porque en el alma se aloja la memoria. La memoria sería el sustrato que abre y posibilita la espacialidad de las cosas *en el mundo del tiempo*. Las mónadas y las almas, sin embargo, son similares en el desmayo o en el sueño profundo, el sueño que no permite la ensoñación. Ahí, la memoria se difumina y el alma se muestra como una mónada más. Estos estados no son nihilistas, no vienen de la nada, sobrevienen por la gran multitud de percepciones que acarrea el desvanecimiento, el sueño y la indistinción; no obstante, tanto el alma regresa, y a través de la memoria recupera el mundo, como la mónada lo hace y dentro de todas sus percepciones encuentra la unidad simple que encierra lo múltiple. Este estado, dichosos ellos, se los depara la muerte a los animales por cierto tiempo, sostiene Leibniz; después, podemos conjeturar, la especie regresa y quizá refunde su alma y su principio perceptivo monádico. Algunos seres humanos no alcanzamos esta dicha; pensamos que al morir nuestras almas se difuminan y las percepciones mueren con nosotros.

Curiosamente, tras esta manera de entender el sentido se revela otra, en la que toda muerte se supera, a menos que la muerte sea una sensación que ya lo gobierne todo:

[...] es evidente que, si no tuviéramos en nuestras percepciones nada distinguido y, por así decir, relevante y de gusto sobresaliente, estaríamos en un perpetuo aturdimiento. Y éste es el estado de las Mónadas completamente desnudas.<sup>20</sup>

Esta cruel idea de la muerte que no acontece nunca de manera definitiva –ya aturdida la mónada desnuda no podría ni siquiera percibir la muerte, porque en ésta también se despiertan un cúmulo de percepciones– nos permite entender los elementos centrales de toda monadología y postular, incluso, un tercer principio. Estos son los elementos:

<sup>20</sup> Leibniz, *op. cit.*, p. 116.

- a. Las mónadas son sustancias simples, sustancias sin partes.
- b. No tienen extensión ni figura ni divisibilidad.
- c. No pueden disolverse pero tampoco entrar en combinatorias o formar nuevas composiciones.
- d. Comienzan y acaban una sola vez. Su comienzo es por creación, su término por aniquilación.

Bajo estas primeras definiciones negativas, tendríamos que las mónadas son elementos materiales, átomos se llegó a decir, a las que podríamos definir como formas larvarias de la sensación a través de percepciones intransferibles. Sin embargo, esta misma materialización primaria les da una constitución formal, una apariencia y un principio de corporeidad. No necesariamente como una esfera perfecta pero sí como una forma que entendemos simplemente como creación o aniquilación. De ahí que un nacimiento o una muerte sean, ante todo, una catarsis de la percepción misma.

En su segundo momento de constitución aparecerían sus principios primarios:

- a. Tienen como cualidad la *diferencia*, una es distinta de la otra porque cada una es particular.
- b. Tiene como su otra cualidad el *cambio*, pues al ser creadas están sujetas a la transformación.

Sin perder su negatividad, alcanzan una primera forma que será, a la larga, lo que alimente las representaciones, los relatos históricos, las configuraciones espaciales de largo aliento, como, por poner un ejemplo, la idea de la *polis* o, en última instancia, las ideas conservadoras y revolucionarias del tiempo. En un tercer momento, en el que vuelven a radicalizar su negatividad, podemos encontrar que:

- a. Las mónadas no tiene ninguna ventana, su comunicación es perceptiva e interna. Son entidades que perciben e interiorizan las sensaciones.
- b. Se mueven y transforman por el apetito o deseo que despierta la materia en sus pliegues que entran en contacto.
- c. Desarrollan un índice de identidad en su interior a través de un “pormenorizado” estado transitorio, un constante proceso que “envuelve y representa una multitud en la unidad o sustancia simple”.
- d. Pueden transitar, a través de la memoria, a formas aparentemente sustanciales: las almas y forjar desde ahí el artificio exterior del tiempo.

Podemos decir ahora que las mónadas contienen, además de un *principio de diferencia* y un *principio de cambio*, un elemento central, un principio rector para poder pensar en ellas, para poder idear el universo con ellas, para poder entender, sin romper su misterio inmarcesible, a la Naturaleza o a la Materia. Rector en la monadología es su tercer principio, su *principio formal*. Ellas acaecen, en un hiato que hace visible su puro ser perceptivo, como una forma que nos es dada en el espacio y que el pensamiento reinserta y pone a jugar en el tiempo a través de la memoria.

## 10

Las mónadas tienden al todo, a lo infinito, impulsadas como los amantes de Aristófanes por un deseo y un placer encerrado, total, abrasivo, o bien, jaloneadas por las tecnologías de la memoria que hacen que la mónada prácticamente se diluya en la velocidad o lentitud que imprimen las almas al tiempo. Las mónadas tienden a devorar todo, a transfigurarse en la totalidad;

sin embargo, justo por estar sometidas a la percepción interna que limita sus cambios y marca su diferencia, no pueden volverse una percepción absoluta y total. Leibniz, jugando con la paradoja de sorites, nos recuerda al seguir la Teodicea en el párrafo 147 de su *Monadología* que:

[...] una misma ciudad, contemplada desde lados diferentes, parece completamente otra y queda como multiplicada por las perspectivas, así también sucede que, debido a la multitud infinita de sustancias simples, hay otros tantos universos diferentes que, sin embargo, no son sino las perspectivas de uno solo, según los diferentes puntos de vista de cada Mónada.<sup>21</sup>

Las mónadas, sustancias simples, sólo subsisten en un cuerpo, no pueden ser el todo, a menos, como en el caso de Spinoza, que el todo fuera ya una sola mónada; sin embargo, no importa la aproximación, nuestro objetivo siempre sería comprender el interior como forma. En un caso o en otro, la gran corporalidad de la totalidad o la multiplicidad de los cuerpos está siempre en flujo, unas partes entran en el cuerpo y otras salen y las mónadas deben de enloquecer en el interior de un cuerpo; por eso se genera el gobierno de la mónadas: los fármacos, las dietas, los placeres externos, el sueño, la vigilia, la razón, el insuflar y sustanciar los principios del alma, los relatos morales, las formas de la educación. Todo con el fin de evitar la absoluta reducción a los subterráneos mundos de la sensación y la percepción.

En este sentido, todas las mónadas están gobernadas e insertas en grandes relatos temporales (en épocas, eras, períodos, historias) y su constitución, permanente creación y aniquilación (finalmente permanente creación y aniquilación de las formas de percibir) no puede escapar al estudio formal del tiempo histórico que las alberga.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 122.

No son las mónadas similares en los magmas de Oriente y Occidente, ni en el helenismo y en el período romano, ni en Mesoamérica y en Europa, ni son unas las mónadas del americanismo, ni las que flotan en la época del nazismo.

El estudio de una mónada puede acontecer; el estudio de cómo las mónadas flotan, se mueven y colisionan en una época, también. Como lo indica el nombre de este libro: aquí (y ahora) se propone un estudio sobre el espacio, las formas monádicas, en el mundo del *Capital*.



# CAPITAL Y MONADOLOGÍA

## I. ECONOMÍA POLÍTICA Y CAPITAL

*Lucrecio fue un poeta épico verdaderamente romano, porque expresó la esencia del espíritu romano; en lugar de las imágenes serenas, vigorosas y plenas de Homero, encontramos en Lucrecio héroes sólidamente armados, invulnerables, guerra omnium contra omnes, duro egoísmo, una naturaleza sin dios, y dioses no mundanos.*

MARX

Las ideas más radicales de Marx muestran aún los rasgos fundamentales de la constitución del Estado y el trasfondo que juega, en la idea de Nación, esa compleja materialización histórica de la comunidad: el *Capital*. Una de estas ideas, una de las más poderosas y menos explorada, es aquella que sostiene que la economía política no es, propiamente, una *tecnología*. La referencia más precisa, que después se desplegará en muchos sentidos en el texto que encabeza el *Index librorum prohibitorum* neoliberal,

*El capital*, se encuentra en la “Introducción a la crítica de la economía política”. Dice ahí Marx:

Si no existe producción alguna en general, no existe tampoco producción general. La producción es siempre una rama de la producción *especial* –por ejemplo, la agricultura, la ganadería, la manufactura, etc.– o es la *totalidad* de ella. Sin embargo, *la economía política no es tecnología*.<sup>22</sup>

La cita puede interpretarse en los siguientes términos: si bien la producción sólo acontece como producción especial o como totalidad del sistema económico (totalidad del despliegue que presupone la distribución, circulación y consumo de mercancías) en ningún caso la misma producción alcanza un despliegue tecnológico, esto es, *el pleno acontecimiento de técnicas subordinadas a una racionalidad*. Lo anterior puede ejemplificarse en otros casos históricos, particularmente en formas constitutivas de la sociedad griega y del Imperio romano.

En la sociedad griega, un caso paradigmático, no existe una predominante económica, sino metafísica, y de ésta se desprende una tecnología que configura la *polis*; de hecho, en ese momento de la historia de la humanidad observamos una radicalización de la configuración tecnológica, de ahí la importancia de la creación (*poieté*), el arte (*techne*) y la representación (*mimesis*) en la configuración de sentido del mundo heleno.

El mundo griego despliega, para la comprensión de la metafísica o el mundo de sentido en que se encuentra inserta, una tecnología que hace comprensibles las determinaciones naturales sobre la vida humana. Quizá la obra donde esto se haya sintetizado de manera más importante sea la de Platón, la cual está constituida por una serie de textos que en la historia se encuen-

<sup>22</sup> Marx, Karl, “Introducción a la crítica de la economía política”, en *Grundrisse 1857-1858 I, Obras fundamentales vol. 6*, traducción de Wenceslao Roces, FCE, México, 1985, p. 3; (las cursivas son mías).

tran atravesados por la emergencia tecnológica de la sofística y circunscritos tanto a la influencia del eleatismo, el gran pensamiento determinista del mundo, como a las corrientes prácticas del pensamiento que desde los presocráticos, hasta Heráclito, insisten en pensar la inserción del pensamiento y la lengua en el sentido finalmente enigmático de la naturaleza. Todo esto se resuelve y continúa en la poderosa obra de Aristóteles; sin embargo, es en Platón donde se observa la fuerza y estructura de la tecnología del helenismo. Sólo hay que ver esta larga demostración que hace en el *Sofista*:

Extranjero: Bien. Comencemos por él [el pescador], y de este modo. Dime: ¿sostendremos que él posee una técnica o que, si carece de ella, tiene alguna otra capacidad?

Teeteto: No carece de técnica, sin duda.

E. –Pero, en realidad, hay dos Formas que incluyen la totalidad de las técnicas.

T. –¿Cómo?

E. –La agricultura y todo lo que tiene que ver con los cuerpos mortales, así como las que se refiere a las cosas compuestas y fabricadas –que denominamos manufacturas–, y, finalmente, también la imitación: justificadamente, todo esto podría quedar abarcado por un solo nombre.

T. –¿Cómo? ¿Cuál?

E. –Cuando alguien lleva a ser todo aquello que antes no era, es denominado “productor”, y lo que ha sido llevado a ser es llamado “producto”.

T. –Correctamente.

E. –Y todas las técnicas que hemos enumerados poseían la capacidad de hacer eso.

T. –La poseían, en efecto.

E. –Para reunir las a todas en un solo nombre, las llamaremos técnica productiva.

T. –Sea.

E. –Después de esta Forma está aquella que concierne a todo lo que se aprende y al conocimiento de lo que es propio de los nego-

cios, de la lucha y de la caza; ella no fabrica, en efecto, ninguna de estas cosas, sino que apresaa –o impide que sea apresado–, mediante razonamientos o acciones, todo lo que existe y ya está realizado, razón por la cual sería lo más adecuado abarcar a todas estas partes con el nombre de técnica adquisitiva.

T. –Sí, así convendría.

E. –Si todas las técnicas son adquisitivas o productivas, ¿en qué lugar colocamos al pescador de caña, Teeteto?

T. –Es evidente que en alguna sección de la adquisitiva.

E. –Pero la adquisitiva, ¿no tiene acaso dos Formas? Hay, por un lado, el intercambio mutuo voluntario mediante regalos, pagos y mercancías; pero lo restante, que se refiere a todo lo apresado por acciones o razonamientos, ¿no sería la técnica de la captura?

T. –Según lo dicho, parece que sí.

E. –Y bien. La técnica de la captura, ¿no debe, a su vez, cortarse en dos?

T. –¿De qué manera?

E. –Colocando, por un lado, cuando se hace abiertamente: es la lucha. Y, por el otro, todo lo que se hace a escondidas: es la caza.

T. –Sí.

E. –No sería ilógico dividir, a su vez, en dos a la técnica de la caza.

T. –Di de qué manera.

E. –Distinguimos, por un lado, la especie inanimada, y, por el otro, la animada.

T. –¿Por qué no, puesto que ambas existen?

E. –¿Cómo podrían no existir? Es preciso que prescindamos de la que se ocupa de lo inanimado, pues no tiene nombre, salvo algunas técnicas propias del oficio del buzo y otras cosas por el estilo, de escasa importancia. El resto, en cambio, que comprende la caza de los seres vivos y animados, se llama técnica de la caza de seres vivos.

T. –Sea.

E. –Pero ¿no tendríamos acaso derecho a decir que la caza de seres vivos tiene una Forma doble. Por un lado, la caza terrestre, que abarca las especies terrestres, y que se divide en muchas Formas

y nombres, y, por otro lado, toda caza flotante, que se refiere al ser vivo que nada?

T. –Absolutamente

E. –Y en lo que nada, ¿no distribuimos la raza volátil y la raza acuática?<sup>23</sup>

Este diálogo, que continuará subdividiendo a la “técnica adquisitiva” del pescador hasta llegar a la minucia de diferenciar al pescador que usa su caña para golpear y el que usa un anzuelo, tiene como objetivo llegar a definir qué clase de oficio tiene el sofista, esto es, “el que conoce” y trasmite su conocimiento: el “educador”, podríamos decir. Se trata de un sutil analogía donde el sofista utilizaría, para poder atrapar a los jóvenes, técnicas de adquisición similares a las del pescador que usa un anzuelo para engañar al pez. El sofista es el estudio de alguien que produce conocimiento o que adquiere conocimiento y que “apresa” a través de él, pero también de la clase de formas que utiliza y el destino que tienen estas formas en toda la configuración social. Se usa, en principio, el ejemplo baladí del pescador, pero en el fondo el asunto tiene un cariz político. El objetivo de Platón es mostrar cómo se divide el trabajo en la sociedad griega. No es aquí el lugar para explorar esto, lo que nos interesa es ver que el Sócrates platónico habla de dos Formas matrices que dividen la tecnología griega. La técnica de producción y la *técnica de consumo o adquisición*. Esta segunda técnica es donde, en un primer análisis, se configura o desconfigura la sociabilidad griega pues es el lugar de distribución y adquisición de conocimiento y poder.

Así, mientras en la esfera de la producción se trata de la agricultura –clara referencia al establecimiento de una sociedad sedentaria y que depende de un territorio–, de los “cuerpos mortales”, de las “cosas compuestas y fabricadas” y de la mimesis, como el lugar de todo “aquello que antes no era”, que ha sido “llevado

<sup>23</sup> Platón, *Sofista*, en *Obras completas V*, traducción de N. L. Cordero, Gredos, España, 2000, pp. 331-334.

a ser”; en la esfera de la adquisición o consumo se tratará del conocimiento de estos productos, de su aprehensión social, de las formas específicas de consumo y negociación, en suma, de cómo apresar o impedir que algo sea apresado “mediante razonamientos o acciones”. Uno podría pensar que aquí ya hay una primera gran concepción de una forma larvaria del movimiento del capital, puesto que, finalmente, esta parte de la sociedad que se independiza, a través de las tecnologías de consumo, es la que genera una matriz de valor extra: los estamentos de poder y sociabilidad. El fantástico libro de Platón estudia cómo estas técnicas de caza, o consumo, pueden subsumir, por ejemplo, las “técnicas amoratorias” o las tecnologías de la circulación mercantil, proyectando ya una sociedad dineraria que empieza a romper la idea del atesoramiento y transmisión de saberes, a través del juego de aquellos productos que *son* y *no son* en estricta dependencia con una transformación dialécticamente viciada entre el saber dado y el poder económico–social para adquirir el saber producido socialmente. Un oficio como la prostitución, donde se despliega al máximo la técnica adulatoria, por ejemplo, es mucho más digno, en este contexto, que el cobrar por enseñar qué es la virtud:

Dentro de la caza que se hace para ganar un salario, una parte consiste en conversar en privado sólo para agradar, teniendo al placer como atractivo, y el salario que se gana sirve sólo para subsistir, todos podríamos afirmar, según creo, que ésta es una técnica adulatoria.<sup>24</sup>

Por otro lado, es muy diferente pensar en los dividendos, las pérdidas y ganancias en la enseñanza de la moral:

Proclamar, en cambio, que se dan conferencias cuyo objeto es la virtud, y recibir, por hacerlo, una suma de dinero como salario, es propio de un género que tendría que recibir un nombre diferente.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>25</sup> *Ibidem.*

En efecto, lo que Platón empieza a ver es la ruptura de la constitución de sentido del mundo griego; ruptura que es dramatizada en los inicios del siglo IV antes de Cristo, una época en la que vive Sócrates, ha terminado la guerra del Peloponeso y se encuentra ya en crisis la democracia ateniense. Este sentido del mundo es una compleja tecnología en la que se vinculan *las formas de representación del mito con la lógica mercantil* de la ciudad (*polis*). De esta forma, si bien Platón anuncia ya en el *Sofista* la independencia del mundo mercantil –a través del énfasis de sentido que da a las “técnicas adquisitivas” o de consumo frente a las técnicas de producción– todavía puede mediante la sutil dialéctica socrática, en este caso conducida por el Extranjero, demostrar que la acción de consumo puede ser comprendida como una deriva de la Forma adquisitiva, o técnica de adquisición, que, por poder ser comprendida por medio de un ejercicio de razonamiento y deducción, puede ser situada en el marco social y, sobretodo, ser juzgada:

[...] según parece, la sofística pertenece a la técnica apropiativa, adquisitiva, y viene a ser una especie de caza que se ocupa de seres vivos, que caminan, terrestres, domésticos, humanos, en forma privada, por un salario, con intercambio de dinero, con apariencia de enseñanza, y que se ejerce sobre jóvenes adinerados y distinguidos.<sup>26</sup>

Pero Platón no se queda sólo en este punto descriptivo del juicio; es un pensador sobradamente audaz y, en este sentido, muestra toda la complejidad del despliegue tecnológico de la sociedad griega. Por un lado, a partir de la definición citada del sofista, continúa desarrollando un estudio de la nueva subjetividad que se gesta en el mundo heleno, pero al avanzar se da cuenta de la posibilidad real de que la diferencia entre las dos técnicas ma-

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 340.

trices esté ya rota. *En términos marxistas, de que acontezca una subsunción del mismo aspecto de la producción por el consumo:*

Extranjero: El sofista, entonces, se nos revela como alguien que posee una ciencia aparente sobre todas las cosas, pero no la verdad.

Teeteto: Completamente, y es muy probable que esto que acabamos de decir sea lo más correcto que se pueda afirmar sobre ellos.

E. –Y bien: utilicemos en lo que a ellos concierne, un ejemplo más claro.

T. –¿Cuál?

E. –Éste. E intenta poner en juego toda tu atención para responder.

T. –¿A qué?

E. –Si alguien afirma que sabe no sólo decir y contradecir, sino producir y hacer, con una sola técnica, todas las cosas...

T. –¿A qué llamas “todas”?

E. –Desconoces por completo el comienzo de lo dicho, pues me parece que no comprendes el significado de “todas las cosas”.

T. –Pues no.

E. –Me refiero a todas las cosas: a ti y a mí, y, aparte de nosotros, a los otros seres vivos y a los árboles.

T. –¿Cómo dices?

E. –Si alguien afirmara que podría producirnos a ti y a mí, y a todas las demás criaturas...

T. –¿De qué producción hablas? Pues no te refieres sólo a la del agricultor, ya que dices que produce también seres vivos.

E. –Eso digo, y también el mar, la tierra y el cielo, y los dioses, y todas las demás cosas. Y, además, una vez producidas rápidamente cada una de estas cosas, las vende por muy poco dinero.

T. –Hablas en juego...

E. –¿Y qué? Cuando alguien dice que sabe todo y que puede enseñar todo a los demás, por poco dinero y en poco tiempo, ¿no debemos pensar que se trata de un juego?

T. –Totalmente.

E. –¿Concibes una forma de juego más habilidosa y más divertida que la imitación?

T. –Ninguna. Has mencionado la forma más completa, la que reúne todo en una unidad y que es prácticamente la más variada.<sup>27</sup>

Una de las técnicas de la producción, como ha señalado Platón, es la mimesis o imitación. Diríamos, en términos de Benjamin, que propiamente la imitación es un principio constitutivo de la reproducción. Así, lo que anuncia Platón, a través del Extranjero, es la posibilidad de que las técnicas de consumo estén realmente basadas en una transformación substancial de las cosas producidas.<sup>28</sup> Alguien, un ser que no es un ser divino, puede producirnos a nosotros mismos, a los mares, a la tierra, a los cielos e incluso a los dioses. Aquí, Platón adelanta todo el tema del juego y la sublimación de lo real por parte de las técnicas aplicadas del razonamiento humano y, proyectando al brillante Agustín, planteará entonces que debe de estudiarse detenidamente la técnica imitativa en relación con las imágenes que produce. Así, el sofista, que ahora aparece con el símil de un mago, podría poseer una técnica simulativa (*phantastiké*) frente a la técnica figurativa (*eikastiké*). Entonces, el diálogo inicia una de las reflexiones fundamentales sobre el ser, la nada y el no-ser, sobre la diferencia y la identidad, y desemboca en una reflexión capital sobre el movimiento y su concreción en el lenguaje y en la constitución del discurso que termina con la última definición que se alcanza del sofista:

La imitación propia de la técnica de la discusión, en la parte irónica de su *aspecto* “erudito”, del género simulativo de la técnica –no divina, sino humana– de hacer imágenes, dentro de la producción,

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 365-366.

<sup>28</sup> En este sentido, puede entenderse una de las notas de Walter Benjamin: “El arte es una propuesta de mejoramiento dirigida a la naturaleza: un imitarla cuyo interior escondido es un ‘mostrarle cómo’. El arte es, con otras palabras, una mimesis perfeccionada”, en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, traducción de Andrés E. Wiekert, Ítaca, México, 2003. p. 117.

en la parte limitada a fabricar ilusiones en los discursos: quien dijera que ésta es “la estirpe y la sangre” del sofista, diría, según parece, la verdad máxima.<sup>29</sup>

Las interpretaciones de este *Diálogo* platónico, un texto en el que pueden rastrearse muchos de los desarrollos posteriores de la filosofía occidental, son múltiples; sin embargo, para ejemplificar la relación que guarda con parte central de la tecnología moderna, es suficiente enumerar una serie de notas que ya apuntan hacia la constitución monadológica del sentido en la época del capital:

- a. En tanto existe la hipótesis de una forma natural dada, en donde las cosas han sido sacra y misteriosamente producidas, el género humano está condenado a participar de esa creación, o de esas formas del ser, en su carácter de productor, a través de las técnicas de producción subordinadas a la naturaleza, como la agricultura, y en su fundamental carácter de consumidor, a través de las técnicas y poderes de adquisición.
- b. Las tecnologías de consumo o adquisición adquieren tal envergadura que afectan, claramente, la distribución o comercio de las “cosas producidas” y reconfiguran la sociabilidad por medio del movimiento mercantil de los objetos y de los saberes.
- c. El desarrollo de las técnicas de consumo subsume las relaciones a tal grado que desarrolla técnicas amoratorias y de seducción, tecnologías del yo o del cuidado de sí, técnicas de construcción política, como la ciudad y el Estado, técnicas de pillaje o de piratería y, fundamentalmente, tecnologías de guerra.
- d. Cuando el avance de estas técnicas de consumo alcanza un punto muy alto de sofisticación, incluso la misma certeza

<sup>29</sup> Platón, *op. cit.*, p. 472.

metafísica del mundo de sentido que genera la naturaleza o el sentido que genera la forma natural puede verse afectada, por medio de la radicalización de ciertas técnicas productivas, como la imitación y la reproducción.

Todo lo señalado nos hace ver cómo la tecnología de la metafísica griega, que también podemos llamar la metafísica de lo bello (*kalós*) o de la verdad que se muestra a sí misma (*apofánsis*), genera un mundo de sentido en permanente tensión, pero en el cual, todavía, se puede recurrir a una meta-forma del sentido que haga comprensible lo que sucede; en este caso al movimiento (*kineine*) y al lenguaje (*lógos*). El sofista, por ejemplo, aparece como una nueva forma de *subjetividad*, como un mercader del conocimiento que, realmente, no es un demonio en el sentido cristiano del término, sino el personaje que anuncia el abandono definitivo de las tecnologías (no olvidemos que *techne* quiere decir arte) del ser humano en la época clásica o, podríamos decir, de las artes de convivencia humana y natural del viejo mundo heleno.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Mientras Platón insiste en esta primera figura de la subjetividad mercantil, donde se rectifica el valor del sofista, Aristóteles apuntará ya al problema del valor en sí mismo. Marx ha hecho anotaciones muy profundas al respecto, aquí una muestra: “El propio Aristóteles nos dice, pues, en qué tropieza al llevar adelante su análisis. Tropieza en la carencia de un *concepto de valor*. ¿Dónde está *lo igual*, la sustancia común que *representa* la casa respecto a los lechos, en la expresión de valor de éstos? Semejante sustancia ‘*no puede existir, en rigor*’, dice Aristóteles. ¿Por qué? La casa representa respecto a los lechos un algo igual a la medida en que representa aquello que hay realmente de *igual* en ambos objetos, a saber, *trabajo humano*. Aristóteles no podía *descifrar* por sí mismo, analizando la forma del valor, el hecho de que en la forma de los valores de las mercancías todos los trabajos se expresan como *trabajo humano* igual, y por tanto *como equivalentes*, porque la sociedad *griega* estaba basada en el *trabajo de los esclavos* y tenía, por tanto, *como base natural la desigualdad entre los hombres y sus fuerzas de trabajo*. El secreto de la expresión de valor, *la igualdad y equiparación de valor de todos los trabajos*, en cuanto

Otro ejemplo, que no comentaré a detalle, es el de la época medieval, pues basta recordar que en sus etapas teológicas el sentido gira en torno a la develación del dogma que ha sido presupuesto y ese elemento produce una *tecnología hermenéutica* de alta complejidad que sustituye a la *tecnología erótica* del mundo griego. Sobre esto abundaré mediante una esquematización histórica que propongo más adelante.

## 2

*La competencia entre los asalariados había garantizado la prosperidad de los empresarios privados. En esos consistía la libertad de los pobres. La pobreza era al principio un estrato social, después se convirtió en pánico.*

HORKHEIMER

El problema del desarrollo de las técnicas y las tecnologías es fundamental, tanto en la obra de Marx como en la tradición de la teoría crítica moderna. La agudeza de Marx consistió en retomar, acariciando el lomo de la embravecida historia, en dirección contraria, la olvidada figura de Epicuro y centrar parte

---

son y por el hecho de ser todos ellos trabajo humano en general, sólo podía ser descubierto a partir del momento en que *la idea de la igualdad humana* poseyese ya la firmeza de un prejuicio popular. Y para esto era necesario llegar a una sociedad como la actual, en que la *forma-mercancía* es la forma general que revisten los productos de trabajo, en que, por tanto, la relación social preponderante es la relación de unos hombres con otros como *poseedores de mercancías*. Lo que acredita precisamente el genio de Aristóteles es el haber *descubierto en la expresión de valor* de las mercancías una *relación de igualdad*. Fue la limitación histórica de la sociedad de su tiempo la que le impidió desentrañar en qué consistía, ‘en rigor’, *esta relación de igualdad*”; en *El capital. Crítica de la economía política*, traducción de Wenceslao Roses, FCE, México, 1999, p. 26.

de sus investigaciones en el hedonismo, egoísmo y atomismo de las relaciones sociales en la historia, lo que terminaría en su importante teoría del fetichismo.<sup>31</sup> A diferencia de Hegel, como lo observa Mijaíl Lifshitz, que había indicado que el atomismo en la economía y la política destrozan la sociedad griega y que, por lo tanto –frente a este giro sublime que ha tomado la configuración clásica de la vida–, habría que pensar en la libertad no como una individualidad aislada, atómica y monádica, sino como una libertad interior, “distinta de la anarquía atomista” que sólo se plasmaba en el estoicismo y, posteriormente, en el cristianismo; Marx acentúa el estudio de las formas que, a partir de un atomismo radical –ególatra, hedónico y monádico–, conformarán la vida civil en el mundo de la economía política: “El fundamento de la vida griega –escribía Marx en sus notas– era la unidad de la naturaleza, y la historia de la antigüedad era en gran parte la historia de la destrucción de esa unidad”.<sup>32</sup> Esto lo recuerda Lifshitz, y concluye: “Todo lo simple se vuelve complejo, y todo lo complejo tiende a la desorganización”.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Louis Althusser exploró esto al final de su vida. En una entrevista realizada por Fernanda Navarro, Althusser habla de una extrema concepción del materialismo, *el materialismo aleatorio*, a partir de Epicuro y Demócrito: “Recordemos la tesis principal: que antes de la formación del mundo, una infinidad de átomos caía en el vacío, en forma paralela. Las implicaciones de esta afirmación son fuertes: 1] que antes que hubiera mundo, no existía absolutamente nada formado, y, al mismo tiempo, 2] que todos los elementos del mundo existían ya aislados, desde siempre, desde toda la eternidad, antes de que hubiera mundo. [...] Después sobrevino el *clinamen*: una desviación infinitesimal que ocurre sin saberse cómo, ni cuándo, ni dónde. Lo importante es que el *clinamen* provoca la desviación de un átomo en su caída en el vacío y ocasiona un *encuentro* con otro átomo... y de encuentro en encuentro –siempre y cuando sean duraderos, no fugaces– nace el mundo”; Althusser, Louis, *Filosofía y marxismo. Entrevista por Fernanda Navarro*, Siglo XXI, México, 2005, pp. 30-31.

<sup>32</sup> Lifshitz, Mijaíl, *La filosofía del arte de Karl Marx*, Traducción de Stella Mastrángelo, Siglo XXI, Colección mínima No. 78, México, 1981, p. 27.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

En cierta medida, la historia del materialismo en la cultura moderna occidental es esta permanente destrucción del orden natural. Por lo anterior, se puede sostener que el materialismo histórico es la última fase del capitalismo, la fase donde llegará a su final la historia de esa destrucción.

En este sentido, se ha llamado al marxismo “profético”, pero esto es incorrecto. No hay tal develación prometida, no se habla por los dioses, ni se anuncia su profecía; por el contrario, el marxismo es una prognosis de investigación, un juego y montaje crítico de datos y materias que apuntan a un pronóstico que se apoya en un hecho realmente metafísico pero no teológico: el conocimiento previo de lo que sucederá.<sup>34</sup>

Veamos un ejemplo: ahora, en el siglo XXI, hace esta prognosis o pronóstico Kojin Karatani al inferir el fin del capitalismo a partir del terremoto y tsunami que sacudieron Japón en 2011:

En medio de las ruinas del Japón de la postguerra, la gente reflexionó sobre el camino que ha tomado en los tiempos modernos. Enfrentando a las potencias occidentales, el Japón moderno luchó por obtener el estatus de potencia militar. La demolición de este sueño con la derrota militar de la nación supuso otra meta: convertirse en una gran potencia económica. El colapso final de esta ambición se ha puesto de relieve con el reciente terremoto. Y aun sin el terremoto, su destino era la destrucción. En verdad, no es sólo la economía japonesa lo que se está desmoronando. A

<sup>34</sup> El marxismo se parece en esto a ciertas estrategias barrocas de resistencia en la Modernidad, pues al ser la prognosis un adelanto de lo que sucederá, que además tiene pretensiones prácticas y en algunas ocasiones científicas, actúa como lo hacen los escritores barrocos. Recuerda Bolívar Echeverría: “Si, como decía Sarduy, es posible que ‘el eco preceda a la voz’, que lo dado sea un ‘efecto retroactivo de lo por venir’, no lo es menos que la certeza, que debería ser el efecto de la verdad en el recinto de la mente, sea la causa, si no de la verdad, sí de lo único humanamente posible, que es la puesta en escena de la verdad”; en “Octavio Paz, muralista mexicano”, en *Vuelta de siglo*, ERA, México, 2005, p. 179.

principios de 1970 el capitalismo global entró en un período de seria recesión; desde entonces ha sido imposible sobreponerse ante la caída de la tasa general de ganancia. El capital ha buscado una salida frente a este declive a través de la inversión financiera global y de la extensión de la inversión industrial en lo que antiguamente eran las regiones del “Tercer Mundo”. El colapso de tal estrategia está expuesto en el llamado shock de Lehman. Y pese al continuo desarrollo acelerado de países como China, India y Brasil, tal crecimiento no puede durar mucho más. Es inevitable que los salarios se eleven y se alcance un límite de consumo.

Por esta razón, sin lugar a dudas el capitalismo global será insostenible en veinte o treinta años. Y el final del capitalismo no es el final de la vida humana. Aun sin el desarrollo de la economía capitalista o la competencia, los pueblos pueden vivir. Más aún, por primera vez los pueblos podrán verdaderamente vivir. Claro, la economía capitalista no llegará simplemente a su fin. Al resistirse ante este resultado, sin duda las grandes potencias continuarán peleando por los recursos naturales y los mercados. Pero yo creo que los japoneses nunca más deberían elegir este camino. Sin el terremoto, Japón continuaría su hueca refriega por un estatus de gran potencia; este sueño es ahora impensable y debe ser abandonado. No es la defunción de Japón lo que produjo el terremoto, sino la posibilidad de su renacimiento. Podría ser que sólo en medio de las ruinas puedan los pueblos obtener el coraje para caminar por otro rumbo.<sup>35</sup>

Otro ejemplo se detecta en la interpretación de Bolívar Echeverría sobre las ideas de Horkheimer en torno a la crisis del capitalismo. La cual, por la elevación de los salarios y el tope en el consumo (esto es, el estancamiento de la tasa general de ganancia), quizá, no se daría en los términos que menciona Karatani, sino por la regresión del capitalismo a condiciones esclavistas –precisamente para evitar la implosión que anuncia éste–, don-

<sup>35</sup> Karatani, Kojin, “El terremoto y Japón”, *La Jornada Semanal*, No. 847, 29 de mayo de 2011, disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2011/05/29/sem-kojin.html>

de el trabajador se convierta plenamente en sujeto excedentario y la tasa general de ganancia deba de ser buscada a través de la barbarie del monopolio y, sobre todo, del control de la renta tecnológica por los poderes imperiales que colisionan en el mundo actual. Si esta fuera la situación –y en muchos casos parece que se cumplirá la prognosis de Karatani, pero en otros, sobre todo en los países periféricos del capital, parece que la prognosis correcta es la de Horkheimer– el fin del capitalismo apunta a ser el universo de una violencia barbárica y desmedida, como puede observarse ya en las nuevas guerras de intervención de Estados Unidos, en la crisis económica, migratoria y civilizatoria de Europa o en los brotes de barbarie como el que se da en México, especialmente a partir del 2006, con el pretexto de la guerra contra el narcotráfico.<sup>36</sup> Dice Echeverría:

Lo que tiene lugar en esta fase del capitalismo, según Horkheimer, es una “supresión de la esfera de la circulación mercantil” que va más allá de la ejercida por el autoritarismo monopolista del capital, es decir, más allá de la “subsunción real” del ámbito en el que circulan las mercancías “genuinas” (medios de producción y de consumo) bajo las exigencias monopolizadoras, emanadas de la implacable competencia inter-capitalista. Se trata de una “supresión” más radical, debida a una monopolización que, ejercida en este caso a

<sup>36</sup> Es conocida la violencia y barbarie desatada por los norteamericanos en su guerra contra el terrorismo, especialmente en Irak y Afganistán, después del 2001. Sobre México, pueden observarse los siguientes datos que dio a conocer la Comisión Nacional de Derecho Humanos (CNDH) en el 2008: 1) De enero de 2001 a noviembre de 2008 ocurrieron 20 mil secuestros en el país, esto es, 2500 al año, siete al día. 2) En ese período se registraron 10 mil 500 ejecuciones atribuidas a eso que llaman “crimen organizado”, (para 2011, la cifra oficial había subido casi a 60,00 muertos). 3) En el 2008, se ejecutaron a 5 mil 585 personas; entre 2009 y 2010 a casi 30,000 personas. 4) De enero de 2006 a noviembre de 2008, 48 millones de personas han sido víctimas del delito (16 millones por año, 43 mil 835 al día). 5) De todos esos millones, se ha aclarado el 1.24%, lo que quiere decir que el grado de impunidad del país es del 98.76%.

través del estado, afecta al otro ámbito de esa esfera circulatoria –el que contiene los intercambios entre las mercancías “genuinas” y la “pseudo-mercancía” o mercancía fuerza de trabajo–, anulando el escenario en que se juega el valor real del salario, esto es, el lugar en donde el valor del capitalista realiza su autovalorización. Es una supresión que resulta totalmente contraproducente en términos capitalistas puesto que significa el retroceso de la “esclavitud moderna” a la esclavitud antigua, es decir, a una situación de imposibilidad técnica de la explotación del plusvalor y, con ello, al suicidio, es decir, a la eliminación del capital en lo que él es esencialmente: plusvalor acumulado.<sup>37</sup>

Dentro de este tipo de crítica prognóstica, que es central para el marxismo –y que Horkheimer, Echeverría o Karatani emplean todavía en los siglos XX y XXI–, se encuentra que Marx ya observaba que el atomismo no puede ser eliminado por corrientes idealistas y metafísicas, como el cristianismo y el estoicismo, por más que incluyan un índice de sacrificio, nihilismo, renuncia-suicida y ataraxia erótica o bucólica en sus aspectos más radicales. Por el contrario, el atomismo, donde se fundamenta la constitución monádica del sentido y se exagera el principio del placer, entra en juego con las pretendidas formas de sociabilidad eidéticas y sacrificiales. “Hablando estricta y prosaicamente [dice Marx en *La sagrada familia*] un miembro de la sociedad no es en absoluto un átomo”. Justamente, esta constitución cerrada se difumina en la vida social pero, a la par, el hecho de que existan estas mónadas (estas formas de percibir autónomas y autárquicas que ya no están ligadas a un sentido natural, como el que poseen los tigres o los bisontes o las rosas) produce una constante y radical negatividad frente a la constitución de la vida social: “el objeto de la acción es la abstracción, la ataraxia, evitar el dolor y las molestias. Por lo tanto, el bien es huir del mal, pla-

<sup>37</sup> Echeverría, Bolívar, “Presentación”, en Max Horkheimer, *Estado autoritario*, Ítaca, México, 2006, pp. 20-22.

cer es evitar el sufrimiento”, comenta Marx en su trabajo sobre Epicuro y este principio, que es conocido como el principio de declinación atómica y alcanza, como observa Lifshitz al citar a Marx, “su máxima expresión en la teología epicúrea”:

Se han hecho muchas bromas a costa de los dioses de Epicuro, los cuales, aunque se parecen a los hombres, habitan los espacios intermundanos del mundo real, tienen un cuasi cuerpo en lugar de un cuerpo y cuasi sangre en lugar de sangre y, congelados en una calma bienaventurada, no escuchan ninguna plegaria, no se preocupan por nosotros ni por el mundo y son adorados por su belleza, su majestad y su naturaleza perfecta antes que por cualquier motivo egoísta. Y sin embargo, tales dioses no fueron ninguna invención de Epicuro: existían. Eran los dioses esculpidos del arte griego. El romano Cicerón estaba justificado al burlarse de ellos; pero el griego Plutarco olvidó completamente todas las concepciones griegas al declarar que esa teoría de los dioses suprime el temor y la superstición al no atribuir a los dioses ni alegría ni benevolencia, colocándolos en cambio en la misma relación con nosotros que el pez de Hircania, del cual no esperamos perjuicio ni beneficio. La calma teórica era una de las características más notorias de los dioses griegos, como lo señaló Aristóteles: “lo que está perfectamente condicionado no necesita de la acción, porque es su fin en sí mismo.”<sup>38</sup>

En síntesis, lo que Marx extrae de sus trabajos de investigación sobre el materialismo de Epicuro es el detallado estudio de la invención de la vida privada –la ataraxia frente a la vida social– y las iluminaciones de carácter ilustrado y pre-burgués frente a la constitución absoluta, metafísica y cósmica de la religiosidad y la política. Entonces, si podemos señalar que en un texto tan importante como el *Sofista* se muestra ya el ejercicio autónomo de la subjetividad que rompe el mundo social cifrado en la determinante natural, lo que observa Marx, en las épocas

<sup>38</sup> Lifshitz, Majaíl, *op. cit.*, pp. 31-32.

de crisis previas al cristianismo, es la radicalización del aspecto privativo y monádico de los grupos sociales. Tendríamos, por lo tanto, dos tecnologías que prácticamente convergen en un momento histórico: por una parte, *la tecnología del ser*, donde las develaciones están cifradas en el mismo cosmos que habitamos y en su enigmática abertura; por otra, *las tecnologías de la presencia o tecnologías de la imaginación*, donde el mundo de la representación, la mimesis productiva de la que hablara Platón, ha ocupado plenamente el despliegue del cosmos.

Una manifestación negativa frente a esta experiencia tecnológica –la imagología cristiana– que básicamente constituye el declive de la norma natural, está dada por las filosofías del cuerpo, de la ciencia y de la materia. Una de ellas, que no ha cesado de emanar formas en todo el relato de la historia de Occidente, es el epicureísmo, tecnología en retirada que sólo de forma negativa, en la radicalización del hedonismo, el egoísmo y la ataraxia, se conecta con una tecnología en declive, la de la esfericidad griega del ser, y resiste los embates de una tecnología triunfante: la de los césares, el imperio, el dios único y el verbo sobre el atributo.

### 3

*El capitalismo de estado parece a veces casi una parodia de la sociedad sin clases.*

HORKHEIMER

Marx tiene una amplia y compleja comprensión del fenómeno tecnológico dentro de la historia en prácticamente toda su obra, pero quizá la síntesis de este fenómeno la realiza en sus notas conocidas como “La crítica de la economía política”. En esas breves y condensadas cuartillas, Marx da cuenta de una filosofía de la historia conjugada de forma no vista antes, quizá desde Agus-

tín, con el desarrollo de las tecnologías. Ese pequeño texto trata sobre los aspectos de la producción, el consumo, la distribución y la circulación de las mercancías en una pseudotecnología: la economía política. Al igual que Platón, parte del estudio de los individuos que producen en sociedad, en este caso, haciendo también alusión a Smith y Ricardo, el pescador y el cazador; sin embargo, inmediatamente aclara que estas son figuras imaginarias, incluso, carentes de la fantasía “de las robinsonadas del siglo XVIII”. En este contexto, para dejar clara la diferencia entre las antiguas estampas figurativas y las de la sociedad capitalista, Marx anota:

En esta sociedad de la libre competencia, aparece el individuo desligado de los nexos naturales, etc., que en épocas anteriores de la historia hacía de él el elemento integrante de un determinado y limitado conglomerado humano. A los profetas del siglo XVIII [...] este individuo del siglo XVIII –producto, por una parte, de la disolución de las formas feudales y, por otra, de las nuevas fuerzas productivas desarrolladas a partir del siglo XVI– se les antojaba como un ideal, cuya existencia se proyectaba sobre el pasado. No como un resultado histórico, sino como el punto de partida de la historia. Y, como individuo conforme a naturaleza, con arreglo a su modo de representarse la naturaleza humana, éste no nacía históricamente, sino que era instituido por la naturaleza misma.<sup>39</sup>

En este sentido, lo que se acentúa en el párrafo es que la sociedad mercantil capitalista –donde se instaura la libre competencia– realmente empieza a borrar los lazos naturales y, justo por esta razón, la idea del individuo nuclear; es decir, en su determinación y limitación frente a las formas naturales, se emancipa y ya no aparece como parte de un proceso dado en el tiempo, sino como el *comienzo* de la historia, que es instituido desde la idea sublime de que una nueva naturalidad –justo la del merca-

<sup>39</sup> Marx, “Introducción...”, *op. cit.*, p. 1.

do capitalista— ha nacido con él. “Nada más tediosamente seco que el *locus communis* de la fantasía”, dice Marx, y con esto hace referencia al abandono de los proyectos clásicos dentro de la mitología moderna.

Sin embargo, el hombre, recuerda Marx, es un animal político (*zoon politikón*), no sólo en el sentido de ser un animal social, sino en el de ser un animal que *puede* aislarse en sociedad; por esto, el abandono del sentido común de los mundos clásicos no implica una soledad invicta, sino, por el contrario, la urgencia de formar una nueva estructura social. “Hay que llegar al siglo XVIII, a la ‘sociedad civil’, para que las distintas formas de trabazón social se enfrenten al individuo como simples medios para sus fines privados [entendidos] como una necesidad externa”.<sup>40</sup> Si Platón ya señalaba que una serie de tecnologías de consumo tiende a emanciparse de las técnicas de producción, al grado que pueden aparecer como “simples medios” y después subsumir las formas productivas, Marx es muy preciso al respecto: las formas de la producción tienen rasgos generales, que propiamente se abstraen a través de la lógica, pero de éstos surgen combinatorias comunes que son, a su vez, “algo múltiplemente complejo, que se descompone en diferentes determinaciones”. No observar esto es el error de la economía política; error que se concreta en su despliegue social: políticas de Estado, formas de gobierno, estamentos civiles, empresas nacionales. Los teóricos de la sociedad civil o burguesa, practicantes de la apología económica y política de la constitución social, cometen el error de estudiar las determinantes esenciales de la producción y no prestar atención a las combinatorias comunes que descomponen en su concreción, formal y existencial, esas mismas determinaciones. ¿Cuáles son estas determinaciones generales de la producción? Marx da algunos ejemplos:

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 2.

a. Toda producción está constituida por un sujeto, la humanidad, y un objeto, la naturaleza. (Cualquier relación de producción, incluso aquella que se da en los mundos clásicos donde la subjetividad es cauta, implica un proceso de aprehensión subjetiva de lo otro, la Naturaleza, a partir de la implementación de tecnologías; por ejemplo, la mera representación de lo natural).

b. No es posible la producción sin un instrumento de producción, aunque se trate, recuerda Marx, del instrumento elemental, la mano. (Este proceso, entonces, marca una distancia muy clara frente a lo natural, pues no se necesita de un gran artificio, cualquier manufactura ya implica la instrumentalización de lo natural).

c. “No hay trabajo posible sin trabajo pretérito, acumulado, aunque éste consista solamente en la destreza acumulada y concentrada mediante el ejercicio repetido de la mano salvaje”.<sup>41</sup> (Puede observarse aquí que Marx ya señala la inserción de una determinante fundamental de la técnica, su progreso en el tiempo y, consecuentemente, su degeneración en especialización o, podríamos decir, su invariable constitución monádica como espacio concentrado de saberes y percepciones que adquieren una forma).

d. *El capital*, y ésta aparece como la síntesis fundamental de la economía política en tanto teoría fetichista, *es un instrumento de producción*; trabajo pretérito y objetivado ya sea en la instrumentalización e industrialización o en el “enriquecimiento” humano. Por lo tanto, concluye Marx, “el capital es una relación natural general y eterna; es decir, si prescindo precisamente de lo específico, de lo que convierte al ‘instrumento de producción’ y al trabajo acumulado en capital”.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>42</sup> *Ibidem.*

(El argumento es muy interesante, ya que al trabajar con las determinaciones generales de la producción, no se comprende la especificidad del problema de la producción en el capital, la cual, en efecto, puede comprenderse a través de las determinaciones abstractas de la producción, pero no es así su operación en el cuerpo social. La producción en el capital no responde, ni siquiera, a una unidad de representación tensa entre *Naturaleza* y *Técnica*, entre objetividad y subjetividad, sino que subsume la Naturaleza por medio de la intervención de técnicas muy sofisticadas y rompe el ciclo natural de la producción como un proceso que se establece *naturalmente* para el consumo de lo producido. Si no entendemos esto podemos seguir pensando al capital como una relación dada y eterna, incluso, *naturalizada*. Todo hecho sería en potencia acumulación de un capital abstracto. El problema es que en el momento en que se concreta la idea abstracta del capital, por ejemplo en el capitalismo moderno, es necesario para su comprensión no pensar en ella sino en que, realmente, los elementos específicos –el instrumento de producción, el trabajo acumulado, la naturaleza convertida en materia prima y la fuerza de trabajo humana– permiten y desarrollan la historia del capital de forma específica y contraproducente no sólo contra la idea concreta de generación y producción de riqueza sino, incluso, contra la misma idea abstracta del capital, pues el proceso enajenante del valor por el valor, sin una mediación externa, implica la misma destrucción del capital).<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Marx señala que: “Estas formas son precisamente las que constituyen las categorías de la economía burguesa. Son formas mentales aceptadas por la sociedad, y por tanto objetivas, en que se expresan condiciones de producción de este régimen social de producción históricamente dado que es la producción de mercancías. Por eso, todo el misticismo del mundo de las mercancías, todo el encanto y el misterio que nimbaban los productos del trabajo basados en la producción de mercancías se esfuman tan pronto como los desplazamos a otras formas de producción”; en *El capital...*, *op. cit.*, p. 41.

Desde estos presupuestos, Marx concluirá que la sociedad creada por la economía política no produce una tecnología y por esto debe de establecerse, de forma implacable, una crítica de esta economía. Las tecnologías son representaciones o mimesis productivas donde se genera una tensión entre la Naturaleza y la manipulación de lo humano. La economía política, por el contrario, como corolario de los planteamientos antimaterialistas y como exacerbación del idealismo, sostiene que hay determinaciones esenciales, por fuera del tiempo y el espacio (como las que se han mencionado) que eliminan el conflicto entre técnica y naturaleza, es decir, el conflicto primario de la representación. Al eliminarse este conflicto, no se da una tecnología, sino un artificio, en el que se intentan hacer cumplir las determinaciones. De aquí, se cree que el problema puede resolverse, según los planteamientos ilustrados que acompañan a la economía política, por medio de la educación, de la formación o de la corrección del “falseamiento maligno provocado por los gobiernos” a través del perfeccionamiento democrático.<sup>44</sup>

Por lo tanto, el problema principal que enfrentan los estudios sociales y humanísticos es el de comprender, por medio de las apariencias sociales, cómo está articulada la tecnología social, si es que no lo hace a través de las regulaciones económicas y políticas. Marx señala, en este sentido, cuál es el problema de no poner atención a esta falsa o aparente configuración:

Producción, distribución, cambio y consumo forman, pues, un silogismo regular: la distribución y el cambio, lo particular, y el consumo el elemento individual en que se resuelve todo. Estamos, ciertamente, ante un silogismo, pero de carácter superficial. La producción se halla determinada por las leyes generales de la naturaleza, la distribución por la causalidad social, lo que hace que pueda estimular más o menos a la producción; el cambio se mueve

<sup>44</sup> Marx, “Introducción...”, *op. cit.*, p. 3.

entre ambas como un movimiento formal de la sociedad, y el acto final de consumo, que no se concibe solamente como meta final, sino también como fin último, se halla en realidad fuera de la economía, salvo en aquello en que vuelve a repercutir sobre el punto de partida y se inicia de nuevo todo el proceso.<sup>45</sup>

Podríamos esquematizar aún más la aserción de Marx, por ejemplo, al señalar de forma deductiva que en este esquema opera este tipo de razonamiento:

**p** implica **q**  
**q** implica **r**  
por lo tanto  
**p** implica **r**

En el ejemplo de Marx:

La producción genera la distribución y el intercambio mercantil;  
la distribución y el intercambio mercantil generan el consumo;  
por lo que podemos deducir que realmente  
es la producción quien está generando el consumo.

Marx dice que esto es un silogismo de carácter superficial, pues, en efecto, deduce lógicamente la relación indirecta que hay entre el hecho de la producción y el consumo y, a la vez, los mantiene plenamente aislados en el proceso, para mostrarlos, finalmente, unidos en una relación aparente que, en el despliegue social, hace inconmensurable la relación entre producción y consumo. Afectar los modos de producción a través de un consumo razonado, consciente, desbordado o culposo (como el que promueven los intelectuales que, por ejemplo, hacen el llamado para abandonar el uso de drogas con el fin de acabar con su producción) termina siendo una terapia o catarsis personal, pues el engarce entre producción y consumo está infinitamente mediado por los poderes de distribución. Así, al hacer estas propuestas

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 6.

se presupone que hay una sociedad educada (de consumidores ilustrados, que pueden dar un vuelco dentro de la falsación social de la economía política, en el cual ellos son los iluminados que nos guían) o bien se trata de verdaderos agentes de la sociedad civil que, en su desesperación o en su cinismo (como los publicistas que hacen progresivas campañas electorales para darnos esperanzas, o los políticos que social u cínicamente mantienen personalidades paralelas y contrarias unas de las otras) realmente piensan que puede existir una conexión directa entre producción y consumo.<sup>46</sup>

Frente a este silogismo, se infiere que la producción mantiene, por un lado, una determinación esencial con la naturaleza –esto es, con la riqueza natural, la garantía de las materias primas, la fuerza de trabajo, la inteligencia humana, el territorio y las tecnologías, todos estos elementos determinarían la producción–; por el otro, que la distribución tendría, dice Marx, “una causalidad social”, que es donde acontecen las relaciones políticas y constituciones de poder que determinan la repartición de lo producido, de la riqueza generada. El cambio, entonces, se mueve entre ambas tecnologías, las de producción y distribución. Ahí, se establece el “movimiento formal de la sociedad”, que se trata del intercambio mercantil, el cual implica también el intercambio de saberes, de gobiernos, de formas de relación. Finalmente, no encontramos la meta de toda esta aparente tec-

<sup>46</sup> Mucho más honesto y coherente, en este caso, es la postura que aboga por la legalización de las drogas; en última instancia, es una postura que parte de extremar el atomismo social y defender derechos ciudadanos para las minorías establecidas y participantes económica y políticamente de la estructura social; lo mismo sucede con el derecho a la diversidad sexual o el derecho a la libre concepción. Quizá el único paso en falso que desborda a estas posturas es el momento en que entran en una dinámica utópica e imaginan que la ampliación de estos derechos, que finalmente son privilegios pues están al alcance de una población ilustrada en diversas medidas, puede cambiar realmente la destrucción a la que somete a la humanidad el Capital.

nología, sino propiamente *el fin último*, el consumo o la constitución de la individualidad, y en cierta medida la personalidad, que al consumir se constituye como un sujeto dentro de la economía política; aquí, consumir es votar, elegir, amar, habitar, hacerse de conocimiento, viajar, comunicarse; consumir es una profesión innata de la sociedad capitalista y todos y todas estamos condenados a hacerla rentable. Fascinante es, sin embargo, que el consumo en sí mismo se “halla en realidad fuera de la economía, salvo en aquello en que vuelve a repercutir sobre el punto de partida y se inicia de nuevo todo el proceso”. En realidad, la sociedad sigue un estamento moral, clasista y fatalmente racial cuando logra colocar al consumidor por fuera del aparato de la economía política. Éste se encuentra como el punto final de las premisas, es el que da realidad al proceso de distribución e intercambio y es el que usufructúa lo producido; no obstante, en verdad, no está en los entresijos del movimiento real de esa economía, pues es un agente exterior, último y excedentario. Toda mi vida puedo consumir determinados productos y, un día, por algún motivo que sólo yo sé, cambiar radicalmente mis “hábitos de consumo”. Ese pequeño movimiento, repetido al infinito en una sociedad de masas, puede trastocar toda la economía política; sin embargo, el que lo provoca no participa de ese cambio, porque la transformación se da por un movimiento masivo en el que, pese a ser *yo* quien lo realiza, *no me encuentro en él* (a menos que una técnica de distribución de la información, me haga partícipe *feliz* del cambio).

Cuando Zizek, por ejemplo, carga las tintas para mostrar la importancia del marxista Kojin Karatani en el debate del siglo XXI, destaca una frase de Karatani que puede sintetizar la perspectiva crítica de Marx contra la economía política: “Si los trabajadores se convierten plenamente en sujetos, es solamente

como consumidores”.<sup>47</sup> Esto también explica la violencia ritual del siglo XX y los inicios del siglo XXI. Decapitar, descuartizar, tapiar los cuerpos, torturar como en Palestina, apresar como en Guantánamo, asesinar como en Ciudad Juárez, cremar como Auschwitz, bombardear como en Hiroshima, todas son formas corruptas de consumir, de hacer presente *la tecnología del capital* y mostrar que tras la economía política no hay ninguna sustancialidad ni ningún hecho tecnológico (no hay sociabilidad que explique esto). Existe una tecnología, por el contrario, en el centro del capital, en su vocación de producir por producir, de producir frenéticamente para consumir y consumir para seguir produciendo; lo cual se entiende en la experiencia cotidiana y recurrente de la historia del Occidente moderno: producir la muerte y consumirla (en imágenes, representaciones, discursos) en sí misma o para incentivar su producción.

El consumo, entonces, fuera del falso silogismo, sí se encuentra con la producción, pero no a través del despliegue político de la economía, sino en el movimiento de acumulación, en la formación de ese sujeto inasible que es el valor que se encarece y se extiende por el mundo como crédito, como empeño, como proyecto de construcción y destrucción de todo aquello que entre o se resista a su sentido de acumulación. Por esta razón es que en la monadología que llamamos marxismo, forma de percepción primaria, tiene que surgir el tema de la revolución. Finalmente, si se encuentran de forma directa la esfera de la producción y el consumo, no pueden mediar por las figuras de la sociedad civil, por los constructos que genera el aparato político económico de distribución e intercambio. La única manera de que

<sup>47</sup> Véase Karatani, Kojin, *Transcritique. On Kant and Marx*, traducción de Sabu Kohso, Mit Press, USA, 2005, y la reseña de Zizek: “The parallax view. Karatani’s Transcritique on Kant and Marx”, disponible en: <http://libcom.org/library/the-parallax-view-karatani-s-transcritique-on-kant-and-marx-zizek>.

esto cambie es con una aceleración *en el tiempo de las mónadas*, una re-evolución, que es quizá la actualización total de lo que Benjamin llama “el tiempo ahora” de cada mónada; es decir, de las formas de percepción que paralicen y craquelen la lógica del capital. De lo contrario, la unidad envolvente del capital, entre producción y consumo, es infranqueable. Dice Marx:

[...] el consumo crea la necesidad de *nueva* producción y, por tanto, el fundamento interno ideal propulsor de la producción, que constituye la premisa de ésta. Es el consumo el que crea el impulso de la producción; y crea asimismo el objeto que actúa en la producción como determinante del fin. Si es evidente que la producción brinda externamente el objeto de consumo, no es menos palmario que el consumo *establece idealmente* el objeto de la producción, como imagen interna, como necesidad, como impulso y como fin. Crea los objetos de la producción bajo una forma todavía subjetiva. Sin necesidad no existe producción. Y el consumo reproduce la necesidad.<sup>48</sup>

Pero el objeto que se consume, recuerda Marx, no es un objeto general, nimio, sino un constructo mediado por la producción. Este artefacto que se consume, así sea el aire puro o contaminado, ya no está ahí para que a través del sujeto se relacione *libremente* consigo mismo, con su *naturalidad*, y pueda determinar en cierta medida la producción, sino que el mismo, el objeto consumido, tiene variables grabadas en la subjetividad individual, en la personalidad del consumidor:

El hambre es siempre el hambre, pero la que se aplaca con carne condimentada mediante el manejo del cuchillo y el tenedor, no es la misma que el hambre tosca que se aplaca con la mano, la navaja y los dientes. Por consiguiente, la producción no sólo produce el objeto del consumo, sino también la manera de consumir, no actúa

<sup>48</sup> Marx, “Introducción...”, *op. cit.*, p. 8.

sólo objetivamente, sino también subjetivamente. La producción, por tanto, crea a los consumidores.<sup>49</sup>

Desde esta perspectiva, el pensamiento, constituido dentro de las formas civiles de la economía política, tiene varias alternativas. Puede optar, efectivamente, por un ataque clásico, que implica seguir tematizando lo supuestamente esencial o sustancial que estaría determinando el despliegue de las tecnologías sociales. El marxismo, por ejemplo, no ha sido ajeno a este procedimiento, sobre todo cuando ha confiado en una dialéctica demasiado simple entre enajenación y emancipación, para lo cual ha postulado que existe un trabajo creativo y emancipador: el arte; aunque también existen las formas del deseo y la libertad que tienen un desarrollo consciente y que se encarnan en sujetos revolucionarios, o la apología del proletariado o del individuo libre (ya sea ilustrado o zafio, cínico o decadente), o las creencias sustanciales en la justicia y el bien al que tiende la humanidad mediante la utopía revolucionaria o el acontecimiento mesiánico. Todas estas formas de lo clásico desembocan fatalmente en un romanticismo militante; otras, en cambio, están cifradas en las teorías de la comprensión –la hermenéutica– y en la profundización de lo clásico en la clave barroca. Quedan de lado, no es de mi interés exponer esto ahora, las afirmaciones realistas de la economía política, que incluyen las estructuras del pensamiento que formalizan y hacen claro el funcionamiento de la sociedad y proponen las correcciones necesarias para que la marcha siga su curso y se salve quien se pueda salvar. Dentro de ese panorama, ya claro en el siglo XIX, Marx, con una radicalidad no alcanzada hasta ahora, opta por exacerbar la imposibilidad de constituir cualquier esbozo de pensamiento clásico al cifrar toda una semiótica de sentido que constituirá el discurso crítico de lo social; por otra parte, y éste es el gran discurso subterráneo

<sup>49</sup> *Ibidem.*

del marxismo (que sólo será claro en el siglo XX), el marxismo revitaliza las posibilidades clásicas en las que acontece la vida, sólo que acentuando su imposibilidad por medio del montaje barroco que hace de todas las sustancias que danzan, ya mercantilizadas, el único modo de sentido que se puede alcanzar en el capital: un juego de mónadas, cerradas en sí mismas, que pueden detener el curso de la historia del capital, no por resistencia (como quizá lo pensaríamos desde Descartes y gran parte de la tradición europea) ni como una reconstrucción o reinención (como lo hace el americanismo), sino por implosión, la cual es causada por muchos estallidos sacros y monádicos, incluso incommunicables entre ellos, que no constituirían otra historia, sino que borrarían la historia del progreso –una historia que siempre ha tenido en su anverso los cuerpos grabados con que se engrana el tren de la vida humana en la Modernidad– y nos haría regresar a una normalidad que parece irrepetible, donde la riqueza social regresaría siempre a confundirse con la riqueza natural del mundo y de la vida. Así creo que podrían interpretarse aquellas famosas palabras de Marx:

Un hombre no puede volver a la infancia, a menos que se torne infantil. Pero ¿acaso no le alegra el candor del niño y no debe aspirar él mismo a una fase superior en que pueda reproducirse su verdad? ¿Acaso no vive en cada naturaleza infantil y en cada época su propio carácter, en su verdad natural? ¿Por qué, entonces, la infancia histórica de la humanidad, allí donde la vemos desplegarse con mayor belleza, no ha de ejercer sobre nosotros un encanto, como una época que ya no puede reproducirse jamás? Hay niños malcriados y niños que tienen la sabiduría de la vejez. En esta categoría entran muchos de los pueblos antiguos. Los griegos eran niños normales. El encanto que su arte ejerce sobre nosotros no radica en la contradicción con la fase aún no desarrollada de la sociedad en la que este arte surgió. Está, más bien, en su resultado y se halla inseparablemente relacionada con el hecho de que las condicio-

nes sociales inmaduras bajo las cuales surgió y sólo pudo surgir, no pueden volver a repetirse.<sup>50</sup>

4

*En lo esencial, la teoría explica la marcha de la fatalidad.*

HORKHEIMER

La historia de la tecnología puede reflejarse, y viceversa, en la historia de las representaciones numínicas y en las teodiceas de la humanidad; es decir, en las representaciones auráticas y sagradas y en los relatos racionales sobre la justicia o la naturaleza de lo divino. Así, podemos esquematizar, hipotéticamente, la historia de estos relatos y las representaciones a la par sacra e iluministas del proyecto de occidente en relación con su despliegue tecnológico.

Representación	Forma de constitución	Legalización	Tecnologías
Antigüedad y helenismo			
Metafísica	Estética	Ética política	Tecnologías del yo (erotismo y hedonismo)
Patrística e Imperio romano			
Teología	Hermenéutica	Neumática	Tecnologías de la imagen (imagología e iconología)
[Renacimiento y Barroco]			
Egología	Política	Monadológica	Tecnologías del poder (ciencia y magia)
Modernidad ilustrada y romántica			
Histórica	Económico-política	Fenomenológica	Tecnologías mercantiles (biotécnica y capitalismo)

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 24.

En este esquema podemos observar, en el primer caso, cómo es que en el mundo heleno, en general, se da una representación de carácter metafísico; es decir, un mundo de sentido que no está regido por los fenómenos sino por formas trascendentes a los fenómenos. Se trata de un despliegue clásico de carácter metafísico que implica, básicamente, los siguientes elementos: *a*) contenido y forma son uno. No hay que penetrar en la obra, como en el mundo romántico. La forma es ya el contenido, como por ejemplo, en la escultura griega; *b*) es una configuración pública, esto es, se muestra como un mundo abierto y no se necesita de la formación y especialización romántica para entrar en los mundos de lo clásico, por esto la arquitectura, como caso paradigmático, siempre guarda una relación muy cercana con esta representación; *c*) es siempre un mundo politeísta, contrario incluso a la constitución del monoteísmo; *d*) no se representa como un sistema absoluto, articulado y fijo, como los mundos ilustrados, sino como una representación que genera centros de sentido que se diversifican y varían, por eso es central en la exposición clásica el recurso del diálogo; *e*) es una representación que se acompaña siempre de una mitología, y *f*) nunca se encuentra plenamente en el presente, por lo que es preciso acceder al mundo clásico a través de una interpretación que en no pocas ocasiones deviene fantasiosa. Frente a una representación de este tipo, la forma de constitución necesariamente es perceptiva y sensible, pues no hay forma de penetrar completamente por medio de la razón, ya que la representación metafísica excede la racionalidad. Es necesario, por lo tanto, una codificación a través de la percepción (*aestesis*). De aquí se sigue que su legalización no puede ser dogmática, monadológica o fenomenológica, sino moral, pues tiene que depender de un *ethos*, una forma de habitar y generar costumbres de comportamiento, formas de morar. Por esto mismo, en las representaciones metafísicas de la vida rige una ética que se puede compartir en la comunidad y que genera, siempre

en dependencia de la ética o del *ethos*, una política. No alude a otra cosa la definición del ser humano que plantea Aristóteles, un animal político (*zoon politikón*): un ser determinado por la naturaleza, en tanto animalidad, que realiza una profundización estética –perceptiva– de las representaciones metafísicas y que, a partir de ello, plantea la constitución de una *polis* o un cuerpo político. Esta politicidad sólo puede ser consecuente si en el despliegue de las tecnologías se permanece en los campos perceptivos, por esta razón es que se desarrollan tecnologías de la corporalidad, específicamente de la comunidad y del yo. Estas técnicas son las que desatan los *ethe* culturales del erotismo, tan claro entre los siglos VI y III antes de Cristo, y el hedonismo, el cual es índice de la ruptura del mundo metafísico a través, paradójicamente, de la sobrevaloración del cuerpo.

Muy diferente es la tecnología que se manifiesta en la Edad Media y que tiene su genealogía en el cristianismo, la patrística y la fundación del Imperio. En este caso, la representación metafísica desaparece y se exagera la representación de la sacralidad y del cuerpo divino. Se abandona la representación metafísica para dar paso a la representación teológica, la representación del discurso creado por Dios. Como esta lógica no puede ser conocida por un ser finito –sería irracional pensar que un ser finito comprende al ser infinito por excelencia, al Dios– la legalización no es ética o moral, sino dogmática. Siempre hay algo no develado, un dogma que sólo nos será mostrado en otra vida. La forma de constitución entonces no es perceptiva, ni política, ni económico-política, sino hermenéutica. El dogma está dado y, ante la imposibilidad de comprenderlo absolutamente, se busca un desvío que es, justamente, su interpretación. Por esto, las tecnologías de la corporalidad, de la ciencia, de la *polis*, ceden ante las tecnologías de la imagen; el cuerpo aparece de manera fulgurante pero regresa a una constante lateral y encubierta, en una apertura constante de pecado y culpa. En este mundo, por

el contrario, lo que se da es la imagen del cuerpo a semejanza del creador, los discursos encubiertos de la ciencia, que se presenta como magia –como ciencia atada a la teología–, las ciudades y los reinos de Dios. Gran parte de nuestra cultura sigue atada a esta tecnología. El mundo de la imagen, del ícono y del ídolo son mundos teológicos; los medios de comunicación, por ejemplo, siguen abriendo al espacio y al tiempo desde la tecnología luminosa y plenipotenciaria de la confianza en un Dios que es ciego en su impartición de justicia y refractario a la materia. La imagen teológica siempre es espiritual y este relato cultural, el del espíritu que subsume la materia, se concreta en mandamientos, máximas morales y prácticas de fe que centran nuestra percepción en una sacralidad romántica y esclavista, es decir, novelada, vivida como un romance donde es necesaria nuestra esclavitud frente al Dios que encarna lo sacro y la esclavitud real, cotidiana, ante las imágenes idólatras del proyecto teológico de esta tecnología ya moderna, la cual es la que imprime al relato moderno la noción de *libertad*. Ésta es de carácter metafísico, como la griega, pese a darse en una sociedad esclavista y no está acompañada de la idea de individualidad: el cuerpo es un hecho público y común. En cambio, en la imagología teológica, el discurso de liberación es esencial. Ser a imagen y semejanza de Dios implica, también, el arbitrio, participar de la libertad tal como lo ha hecho, en la historia, el Dios.

Hegel insistía en referir la historia de Occidente como la de los antiguos y los modernos, pero esta idea es cada vez más incierta. La investigación demuestra, de forma cada vez más sólida, que la historia de Occidente tiene dos matrices únicamente: por un lado, la de la representación del cosmos y la de la imagen de la sacralidad; por otro, la de la metafísica de la naturaleza y la de la teología del individuo. Si esto fuera así, el resto de la historia de Occidente sería la permanente tensión de estas dos formas primarias, antitéticas una de otra. La historia de esa confronta-

ción es la concreción de todas las figuras de la Modernidad. No obstante, los períodos renacentista y barroco, sin constituir una matriz central –por esto los coloco dentro de paréntesis en el esquema–, sí implicaron una aceleración y profundización de esta tensión, de ahí que sea importante esquematizarlo, pues ayuda a comprender qué ha pasado en nuestro tiempo.

Consecuencia directa del triunfo del individualismo (de la imagen del yo, inclusive frente a la divinidad), el Renacimiento (como afirmación positiva) y el Barroco (como forma negativa) es que redondea la representación egológica del mundo frente a los mundos naturales de la metafísica y los mundos teológicos de la religión. La plenitud de las técnicas de poder y de control del mundo –la conquista de continentes, las técnicas de la guerra y de la cartografía, la revolución de las formas de comunicación y de transporte, la creación de nuevos lenguajes, los preludios de la vida privada– hacen posible por primera vez que el mundo se piense, abiertamente, como una constitución e invención de la política, entendida no como despliegue ético y moral, sino como energía, entendimiento, imaginación y construcción plena de la legalidad. Tal forma de constitución no sólo se desdobra en el mundo natural, sino en la invención de la subjetividad, en la reducción del sentido comunicativo a un juego binario entre significante y significado, en la exploración y autonomización del cuerpo, en la integración de las nuevas mitologías a la esfera del yo: soñar y enloquecer son los mitos de esa constitución tecnológica. Ante este poder, telúrico y explosivo, el ser humano rompe con toda legalización que no sea dependiente de sí misma. Dios es una hipótesis que se sostiene quizá por alguna razón suficiente o es un ser maligno del que puedo dudar y al que puedo neutralizar. Hume dirá al final de este período:

El mundo es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses

superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto.<sup>51</sup>

Frente a esta debacle de las tecnologías de la comunidad y de la imagen, la legalización se vuelve radicalmente monadológica. Cada percepción, cada ser humano, cada lengua, cada proyecto de nación tiene la capacidad de cerrarse en sí misma, acontecer como forma, y desplegarse en el alud de las tecnologías que marcan la Modernidad en la que aún estamos atrapados.

En este contexto, Marx se da cuenta de que las técnicas ilustradas y románticas no tienen capacidad, como las anteriores técnicas, de generar una tecnología. Si *la metafísica genera una estética, la teología una hermenéutica y la egología una política*, la forma de representación de todas las mónadas que entran en el tiempo después del Renacimiento y el Barroco, la representación histórica, no tiene capacidad de generar una determinante de la forma de constitución del mundo. La economía política no depende de la representación histórica, sino de sí misma, y genera (muy lejos de la ética, de la dogmática y de los impulsos monadológicos), por lo tanto, la única legalidad científica posible: la fenomenología, una rama del saber que confía en la apariencia de las cosas y que estudia, como lo hace Kant, sólo parte de lo que constituye el sentido, mientras que la otra parte la neutraliza llamándola *nóumeno*, aquello de lo que nuestra razón no puede decir nada. Incluso Hegel, en su fenomenología del espíritu, que es realmente una fenomenología de la cultura y de la libertad, queda atrapado en el relato de las formas del saber de esos fenómenos; sin embargo, no puede ya mostrarlos en plenitud en sus derivas metafísicas, teológicas o egológicas, pues esto rompería el propio fenómeno y nos mostraría aquello que, sin manifestarse como fenómeno, ha sido parte del sentido de la humanidad.

<sup>51</sup> Borges, Jorge Luis, "El idioma analítico de John Wilkins", en *Obras completas 2*, Emecé, España, 1989, p. 86.

Todos estos mundos, como lo anunciara Platón, están regidos por tecnologías mercantiles, de intercambio, que son posibles por medio de formas desustancializadas o, en la terminología de Marx, de mercancías.

El desarrollo radical de estas formas, ahora, se da en la aparente eternidad del capitalismo y en la biotecnología, ese principio que reduce toda la vida a una perspectiva técnica. La historia entonces no es una representación que genere un sentido, es una forma de superficie, como la mayoría de las ciencias, que, como todos los grandes relatos (cosa que ya Hegel había observado en relación a los de la historia, el arte y la religión), ha terminado y, según Hegel, ha sido sustituida por la formas fácticas de la economía política: la sociedad civil –como cuerpo de propietarios– y el Estado. Marx hace un pequeño correctivo a esta idea: la constitución del sentido en la Modernidad no tiene ninguna representación y, por lo tanto, su constitución formal, su legalización y sus técnicas mercantiles están subsumidas en un vacío. Y éste se llena con la representación del capital, esa forma del valor que se constituye siempre, *in crescendo* –teleología sublime finalmente–, a través de una ideología falsa, la economía política, la cual sostiene que somos individuos sociales constituidos en función de nuestra propia valorización mercantil.

## 5

*La degradación y profanación de la naturaleza significaron en esencia una desintegración de la vida auténtica.*

MARX

La producción, distribución y consumo mercantil centran el hecho moderno pero –a diferencia de la permanente develación del ser, entendido como mundo de bien y belleza, o de la teo-

logía cristiana, donde se da la interpretación sacra— no son capaces, por medio de las figuras sociales de la economía política, de realizar un montaje tecnológico. Por esta razón es que la modernidad se ve atrapada, *ad infinitum*, en una serie de categorías ajenas (presunción de verdad, representación política, desenajenación artística, sentido común, configuraciones del bien y mal, erotización de la cultura), que sólo tienen cabal forma dentro de otras tecnologías históricas, no en *la tecnología del capital*. En términos aristotélicos, su lugar está en las tecnologías que logran configurarse como poéticas de sentido y el mundo del capital no alcanza a ser una poética de sentido, porque ha reducido al máximo los mundos que emanan de las formas naturales.

Ésta es, quizá, la razón principal de la crítica de la economía política: en esta pseudo-tecnología, forma de convivencia que riges la socialización a través de la circulación mercantil, se hipostasía una aparente tecnología y, por lo tanto, una norma moral falsa e hiperfetichizada. La tecnología moderna no está dada por la economía política, en las figuraciones burguesas de la sociedad civil, sino por el capital. Es ahí donde se da el despliegue tecnológico de sentido y se trasmite, de forma fetichizada, a las figuras y discursos de la economía política.

En cierto sentido, se puede objetar que el hecho económico (en tanto hecho de producción, codificación del trabajo humano y relación con la naturaleza) está presente en toda la historia de la humanidad, pues, en efecto, se encuentra subsumido en un *ethos* temporal o histórico, en una representación tecnológica del tiempo. Este *ethos* temporal contiene un *ethos* cultural y un *ethos* económico. En la modernidad medieval y antigua, en sus formas de ilustración y por el escaso desarrollo de las técnicas humanas, privó el *ethos* cultural, el cual tenía un despliegue en representaciones metafísicas y teológicas, en tecnologías del cuerpo y de la imagen. No es así en la Modernidad capitalista, en ella, lo determinante es el *ethos* económico, cuyo estudio debe de

ser fundamental para entender los procesos culturales y el mismo desarrollo de la temporalidad. Si bien la humanidad puede ser entendida como un proceso de materialización espontánea, ya sea económica o cultural, a partir de la escasez y el enfrentamiento con la naturaleza, el proyecto de materialización histórica, en sus dos vertientes, parece encontrar su último estadio de desarrollo en el *ethos* económico del capital, lo cual libera, plenamente, el desarrollo tecnológico hacia su plena fetichización. Pensamos vivir, parece que conviviremos, como nunca antes, dentro de un mundo tecnológico. Si es así, es un mundo vacío, el de la acumulación de un valor inmaterial, crediticio, que nunca como ahora es una *ficción desnuda*.

## II. NACIÓN, ESTADO Y CAPITAL

*Un hombre con fe es más peligroso que una bestia con hambre. La fe los obliga a la acción, a la injusticia, al mal [...]*

ONETTI

*Pasar de los fantasmas de la fe a los espectros de la razón no es más que ser cambiado de celda.*

PESSOA

### 1

Si entendemos la tecnología del Capital como un desdoblamiento que se hipostasia en las formas sociales, es necesario ver cómo están constituidas las redes sociales que dan identidad a los individuos y que permiten la operación tecnológica del capitalismo. La forma constitutiva más clara es la Nación, pues en ésta se incrusta el relato cultural y las formas inmediatas de la identidad (el lenguaje, la constitución racial, los hábitos de vida y la codificación y distribución de la riqueza).

En un primer momento, la Nación es, simplemente, una empresa de conquista y subordinación a una idea abstracta. La historia de la colonización y la esclavitud no nos debe de permitir olvidar esto. En un posterior desarrollo, en efecto, la Nación se vuelve un lugar fértil para determinados comportamientos espontáneos, los cuales surgen de las formas productivas y consuntivas que, al entrar en el circuito moderno de la alta y baja cultura o cultura espiritual y espontánea, pueden ir perfilando una realidad nacional. Lo anterior no elimina el carácter sustancial de la Nación como empresa estatal y mercantil que sustituye

la comunidad fundada en la escasez.<sup>52</sup> En este sentido, esto que llamamos proyecto nacional (aunque cada vez es más cuestionable la idea de que pueda existir un solo proyecto nacional en el interior de un territorio) tiene que ver fundamentalmente con el juego político en los términos de la misma economía política. Por cierto, antes el lugar central de este proyecto era el de la producción o creación de instituciones y después se llegó a pensar que ese lugar era el de la distribución del poder político, pero hoy el *locus* de la política se centra en el consumo decadente de la oferta política en tiempos electorales. Como recuerda Horkheimer, en el terreno social la “oposición como partido político de masas sólo pudo existir propiamente en la economía de mercado”<sup>53</sup> y tal economía hace tiempo que ha desaparecido en el terreno de lo social y de lo político, en donde no hay propiamente una oferta política que salga al mercado electoral por medio de un partido que legitime las demandas de la mayoría de la población, sino un sistema muy complejo de distribución, compra, sesión y subordinación a proyectos políticos que deben, antes que nada, respetar e imitar las formas de operación del Capital mundial.

La nación, en rigor, es el lugar donde cuajan los esquemas de la proyección del Capital y donde se establece una sutil resisten-

<sup>52</sup> En este sentido, Bolívar Echeverría refiere la idea de nación: “Como es sabido, la nación moderna es una entidad imaginaria cuya función consiste en paliar la necesidad de una identidad concreta, presente en el conjunto real de propietarios privados que rodean a una empresa conjunta de acumulación de capital, empeñada en afirmarse dentro del mercado mundial. Como entidad imaginaria que es, la nación moderna reúne con pretensiones de síntesis, y se autopropone como ideal a perseguir, un conjunto más o menos definido de rasgos humanos positivos; son rasgos que resultan, sin embargo, de la deformación de las características cualitativas de las comunidades reales –sean éstas de las tradicionales o de las que apuntan al futuro– que deben de ser sacrificadas en la marcha de la empresa histórica capitalista”; véase “Octavio Paz...”, *op. cit.*, p. 183.

<sup>53</sup> Horkheimer, Max, *Estado autoritario*, Ítaca, México, 2006, p. 40.

cia frente a esa misma proyección. No obstante, y de forma paradójica, las formas de constitución de las identidades nacionales implican, fatalmente, que los proyectos de resistencia al Capital estén condenados al fracaso. La entelequia nacional se encuentra ya subsumida en un proyecto de diferenciación económica –que se expresa como diferenciación racial, étnica, genérica, clasista o cultural– y de obtención de capital que hace que la concreción de la identidad –y de la diversidad de las personalidades en juego– quede sometida a la enajenación irresoluble dentro de los mismos espacios que estructura la Nación, los cuales terminan basándose en la radical diferenciación económica que se interioriza y, posteriormente, se proyecta en el modelo discursivo europeo de la formación de la Nación ilustrada (autorreferente y progresista que se constituyó en el relato liberal del siglo XIX). Horkheimer, por ejemplo, es muy preciso respecto a esta constitución nacional que incluso subordina todas las tecnologías que conllevarían un principio de igualdad:

Que deban existir diferencias económicas entre los diversos estratos de los dominados –sea entre los trabajadores comunes y los especializados o entre los sexos o entre las razas– y que deba practicarse sistemáticamente la separación de los individuos entre sí, pese a todos los medios de transporte, al periódico, a la radio, al cine, son principios que forman parte del catecismo propio del arte de gobernar autoritariamente.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 49. También Bolívar Echeverría ha señalado cómo tras los discursos nacionalistas se encuentran las formas de acción de la Modernidad capitalista: “El discurso folclorizador pasea su ecuanimidad por una galería interminable de identidades o tipos ideales sustancializados, por lo general nacionales o protonacionales –‘El Inglés’, ‘El Cubano’, ‘El Vasco’, ‘El Japonés’, etcétera–, y entre un público que encuentra ahí sus identificaciones, afinidades y antipatías, al que reprende cada vez que lo ve desmandarse en comparaciones ‘racistas’ que, en lugar de compensar con ánimo cosmopolita, pretende jerarquizar. La verdadera efectividad del discurso folclorizador reside sin embargo en algo que podría llamarse su ‘eurocentrismo subliminal’. La acción

En este contexto, cobra una enorme vigencia la revolucionaria idea de la crítica a la economía política que hiciera Marx. En efecto, si la modernidad capitalista no tiene capacidad de un montaje metafísico tecnológico (quizá en la era posthumana lo tenga), tampoco puede abiertamente crear un cuerpo subjetivo u objetivo alrededor del valor que se valoriza a sí mismo; es decir, en torno del Capital. Es entonces cuando surge un sucedáneo de sentido histórico: el Estado. En realidad, esta figura efectúa el proceso en su sentido liberal o social (puede ser inclusive un sentido desideologizado como en la mesiánica y totalitaria operación del Imperio) de creación aparente de un sentido en la vida moderna.

El Estado, recordemos su fabulosa teorización dentro de la filosofía hegeliana que elimina o subsume las tecnologías del amo y el esclavo, cumple a cabalidad los montajes de la economía política. También, tiene el monopolio de la producción sobre los bienes o el monopolio de su enajenación, pues es el encargado de la distribución de las materias y bienes producidos y de los bienes y medios para producir, por lo tanto, es el garante de la distribución de la riqueza. Del mismo modo, al Estado le compete garantizar el cambio o circulación del saber, de los bienes que deben de concretar la socialización. Esa entidad cuasi metafísica debe de modelar las figuras de consumo de la economía política: la sociedad civil, el ciudadano, el votante, el representante popular, los poderes de gobierno, etc. Sin embargo, como dice Marx, el Estado no produce una tecnología, usurpa las formas espontáneas de la socialización para implementar las tecnologías del Capital. En última instancia, siempre existe una dinámi-

corrosiva del ácido mercantil, que es el secreto de su dispositivo homogenizador, convierte a todas esas identidades sustancializadas en una serie de soluciones más o menos concentradas de una sola quintaesencia: la identidad europea de la modernidad capitalista, la única corporeidad adecuada de 'lo humano en general'; en "La identidad evanescente", en *Las ilusiones de la modernidad*, UNAM/El equilibrista, México, 1995, pp. 64-65.

ca de enajenación de las formas espontáneas del animal humano en la realidad del Capital y las mismas figuras de la constitución nacional, como el Estado, se encuentran siempre en retirada. Engels ya hacía una precisa referencia a esto:

El primer acto en que el estado entra en escena realmente como representante de toda la sociedad –la incautación a los medios de producción en nombre de la sociedad– es al mismo tiempo su último acto autónomo como estado. La intervención de un poder estatal en el ordenamiento social llega a ser superflua en un ámbito tras otros, y se duerme luego por sí sola.<sup>55</sup>

## 2

Dentro del esquema de la tecnología del Capital, es interesante pensar dos cosas: ¿por qué el marxismo no desarrolla una teoría del Estado? Y, ¿por qué existe, ahora, la posibilidad de pensar en la conformación de estados de diferente estirpe, por ejemplo, aquellos que se han llamado estados plurinacionales? En referencia a esta última pregunta podemos recordar que el Estado clásico está sostenido en dos monopolios, el monopolio de la tierra y el de la población: el primero se concreta en la renta y el segundo en lo que se ha llamado la esclavización moderna, el trabajo asalariado. Ambos conceptos, en tanto operan de manera productiva, generan una idea muy poderosa de Nación e incluso anclan a los países de alta producción en el pasado; como ejemplos se encuentran a Inglaterra (léase *The Quiet American* de Graham Greene), que se comporta furtivamente como un país del siglo XIX europeo, y a los coletos racistas de Chiapas, que actúan como un grupo racial del XVII. Aquí, cabría preguntar si se puede sostener una idea de Nación en las comunidades que no creen en la renta de la tierra. De igual forma, preguntar si en las comunidades donde no se realiza la valorización de su

<sup>55</sup> Engels, *Apud*. Horkheimer, *op. cit.*, p. 71.

trabajo a partir del salario existen posibilidades de identidades fuertes en el sentido nacional. Pero no me quisiera desviar hacia este punto ahora. Insisto, si el Estado clásico se sustenta en tales monopolios, qué pasa cuando el monopolio de sentido actual está en la renta tecnológica y no en la renta de la tierra; si el trabajo cada vez se constituye menos a través de una relación salarial laboral y se concreta en el terreno donde el sujeto vive, radicalmente, como excedente y en condiciones, incluso en “su propio territorio nacional”, de migración. La renta tecnológica abre nuevas vetas para pensar el problema de la identidad, pues ésta se vuelve, en términos de Bolívar Echeverría, “evanescente”.<sup>56</sup> En este panorama, el Estado no tiene realmente posibilidades de rearmar el artificio de la tecnología moderna. Sin embargo, al pensar en un Estado justo, plural y democrático, anhelamos las certezas civiles que nos permitirían un utópico movimiento racional dentro de la vida en el Capital.

Respecto a la primera pregunta sobre por qué el marxismo no desarrolla teorías constructivas dentro de la esfera de la economía política, Max Horkheimer ha dicho lo siguiente:

La dialéctica idealista conserva lo sublime, lo bueno, lo eterno; el ideal estaría contenido en toda situación histórica aunque no explícitamente. La dialéctica materialista apunta hacia lo bajo, lo malo, lo adecuado a la época; el ideal está refutado en toda situación histórica pero no explícitamente. La identidad de ideal y realidad es la explotación universal. Por esta razón la ciencia de Marx consiste en la crítica de la economía burguesa y no en el bosquejo de la economía socialista [...].<sup>57</sup>

En este mismo sentido, la posibilidad de pensar en un Estado, una Nación y un gobierno socialista no podría dejar de

<sup>56</sup> Echeverría señala que esto tiende a crear una identidad mestiza, yo creo que hace de la identidad un hecho constante de desaparición y una radical experimentación en los códigos y significados de la violencia.

<sup>57</sup> Horkheimer, *op. cit.*, pp. 62-63.

gravitar dentro de la figuración social de la civilidad del Capital. Por esta razón la teoría crítica de la economía política no puede fomentar la sofisticación de sus figuras de operación. Si bien está obligada a responder a las perspectivas reformistas y a las utopías revolucionarias frente a los mundos de barbarie que acontecen, no puede desconectar el tema de la revolución social que, necesariamente, atraviesa el tema de la destrucción del sistema capitalista. “La revolución tienen una tradición y la teoría está remitida a continuarla”, decía Horkheimer,<sup>58</sup> y no se equivoca al respecto; la imaginación comunista, anarquista o comunitarista se basa en plantear un cambio de proyecto civilizatorio. Muchas de estas formas de imaginación entran y han entrado en juego con los proyectos socialistas que pertenecen a la configuración secundaria de las formas de relacionarse, gobernar y poseer de la economía política; sin embargo, debido a las formas más y más violetas del Capital, esta colaboración cada vez se desdibuja más, acentuando el camino que constituye la última fase del capitalismo: la fractalización social.

La utopía socialista tuvo una inmensa vigencia en el XIX y principios del XX. En los programas socialistas la revolución

aparecía como el procedimiento más corto para realizar el fin ideológico de la burguesía, el bienestar general. La supresión de la propiedad privada sobre los medios de producción, la superación de la dilapidación de energía material por el sistema de mercado mediante una economía planificada, la abolición del derecho de sucesión, etcétera, eran exigencias racionales en los tiempos que corrían. Los socialistas representaban, en contra de la burguesía, una fase más avanzada de ella misma y aspiraban finalmente a un gobierno mejor. El establecimiento de la libertad que se consideraba entonces como consecuencia mecánica, natural, de la conquista del poder, de otra manera era una utopía.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 42.

Sin embargo, el discurso crítico tiene su referente central en la posibilidad de la revolución, no en el de la reforma socialista que perfecciona el mundo de la producción, distribución y consumo mercantil. Y si bien la “época de la ‘actualidad de la revolución’, de la que hablaba Lukács a comienzos de los años veinte, se ha esfumado: las masas proletarias, o están desmovilizadas por el autoritarismo pseudoliberal de Occidente, o son movilizadas en contra de sí mismas por empresas estatales recalcitrantemente capitalistas, las unas ‘socialistas’, las otras nacionalistas, las dos demagógicas y represivas a la vez”.<sup>60</sup> Pero esto no implica que la teoría crítica desaparezca; por el contrario, en muchos sentidos, debe de hacer permanecer sus modos y maneras de teorizar a partir de la insistencia en la deconstrucción radical de las figuras de la vida falsa que representa la economía política.<sup>61</sup> En este terreno, las cosas son totalmente inciertas porque, por un lado, la teoría crítica necesita de la interlocución con el movimiento revolucionario para su existencia y, por otro, la teoría crítica del siglo XXI necesita que se construya, posiblemente, desde un discurso mesiánico o teológico (lo cual provocaría una teoría muy diferente a la del marxismo de los siglos XIX y XX). Bolívar Echeverría ha dado atisbos de toda esta situación:

---

<sup>60</sup> Echeverría, “Presentación”, *op. cit.*, p. 22.

<sup>61</sup> Theodor Adorno aporta una nota en el mismo sentido, pero respecto al arte y el enfoque de la teoría crítica: “La obra de arte lleva a cabo, por heteronomía, el sacrificio de su propia determinación inmanente. Es precisamente la teoría crítica la que dice que la mera conciencia de la sociedad no nos hace salir fuera de esa estructura social, objetiva y previa, como ni tampoco la obra de arte que por sus condiciones es también un trozo de realidad social. Esa capacidad que el materialismo dialéctico de forma antimaterialista concede y exige a la obra de arte, la consigue ésta en todo caso porque la propia estructura monadológica y cerrada prolonga su situación, la que se le prescribe objetivamente, hasta tal punto que se convierte en su crítica”; en *Teoría estética*, traducción de Fernando Riaza, Orbis, Argentina, 1983, p. 338.

[...] las desastrosas condiciones en que se encuentra el interlocutor de la teoría crítica, el movimiento comunista, no eliminan la posibilidad de que, metamorfoseado en figuras lejanamente emparentadas con las grandes organizaciones clasistas de finales del siglo XIX, que parecía ser su figura natural –reducido tal vez, paradójicamente, a la nula esperanza del sujeto aislado que detecta en otros ámbitos la posibilidad de la sociedad emancipada–, ese “movimiento” siga vivo y activo en su diálogo con la teoría crítica.<sup>62</sup>

<sup>62</sup> Echeverría, “Presentación”, *op. cit.*, p. 22.

## Excursio 2: Capitalismo y resistencia

La finalidad de acentuar el estudio de las formaciones históricas y culturales desde las tecnologías mercantiles, en el entendido de que el Capital produce una pseudotecnología de sentido que subsume el hecho cultural y determina las crisis históricas en nuestra Modernidad, tiene una razón pragmática; la cual enuncia Bolívar Echeverría así:

[...] la perspectiva que se abre sobre la modernidad desde la problematización del capitalismo no sólo es capaz de encontrarle su mejor visibilidad; es capaz también —y se diría, sobre todo— de despertar en la inteligencia el reclamo más apremiante de comprenderla. Son los atolladeros que se presentan en la modernización de la economía —los efectos contraproducentes del progreso cuantitativo (extensivo e intensivo) y cualitativo (técnico), lo mismo en la producción que en la distribución y el consumo de los bienes— los que con mayor frecuencia y mayor violencia hacen del Hombre un ser puramente destructivo: destructivo de lo Otro, cuando ello no cabe dentro de la Naturaleza (como ‘cúmulo de recursos para lo humano’), y destructivo de sí mismo, cuando él mismo es ‘natural’ (material, corporal, animal), y no cabe dentro de lo que se ha humanizado a través del trabajo técnico ‘productivo’.<sup>63</sup>

<sup>63</sup> Echeverría, *Las ilusiones...*, *op. cit.*, pp. 139. En el mismo texto, Echeverría señalará lo siguiente: “Tres parecen ser las principales constantes de la historia del capitalismo que han debido ser ‘trabajadas’ e integradas por la historia de la modernidad: a) la reproducción cíclica, en escala cada vez mayor (como en una espiral) y en referencia a satisfactores cada vez diferentes, de una ‘escasez relativa artificial’ de la naturaleza respecto de las necesidades humanas; b) el avance de alcances totalitarios, extensivo e intensivo (como planetarización y como tecnificación, respectivamente) de la subsunción real del funcionamiento de las fuerzas productivas bajo la acumulación del capital, y c) el corrimiento indetenible de la dirección en la que fluye el tributo que la propiedad capitalista —y su institucionalidad mercantil y pacífica— paga al dominio monopólico —y su arbitrariedad extra-mercantil y violenta—: de alimentar la renta de la tierra pasa a engrosar la renta de la tecnología”; p. 140.

Dentro de esta perspectiva, la actividad del ser humano, animal político y semiótico, también debe de cambiar. Al no encontrar un punto de referencia metafísico, ni en los montajes de la economía política burguesa ni en la organización de naciones o regiones, su comportamiento debe de ser radicalmente pragmático. Aquí señalo, aforéticamente, tres escenarios, tres montajes de las acotadas posibilidades que tiene el ser humano dentro de la configuración esquizofrénica a la que lo conduce la pseudotecnología del Capital y su representación fetichizada de la economía política.

### *Significar y producir. La vida utópica.*

El comportamiento del sujeto moderno y su determinante como productor y consumidor de significaciones le abre dos líneas claras de crisis política. Por un lado, está el par de *reacción* y *reforma*; por el otro, el de *barbarie* y *revolución*. En el mundo actual, la vigencia de ambos pares es innegable; en no pocas ocasiones, se coluden las dos líneas divergentes de cada par. En tanto el primero acontece en nuestra cotidianidad, el segundo se da en el despliegue de la violencia que rompe la normalidad de la vida. En ambos casos, me parece, debe de existir una apertura utópica e ilustrada; apostar por la reforma al grado de la secularización, y por la idea y vindicación de la revolución. Frente a la moral idealista de los gobiernos de derecha, se debe de vindicar la defensa y radicalización del Estado laico; frente a la violencia criminal y terrorista del Estado y los grupos delictivos de las empresas del narcotráfico y el secuestro, se debe de apostar por soluciones revolucionarias.

### *El discurso crítico*

Marx es cuestionado en los siguientes términos por Echeverría:

[...] una pregunta queda en el aire: si la referencia a la ‘forma natural’ o ‘valor de uso’ es el trasfondo de la crítica al capitalismo, ¿por qué Marx la emplea con tanta cautela, ‘sólo allí donde juega un papel como categoría económica’? ¿Por qué no opone su propio concepto desarrollado a las elucubraciones erráticas sobre las palabras ‘valor’ y ‘valor de uso’? ¿Por qué no procede deductivamente a partir de una teoría de la producción en general que incluya ese concepto?<sup>64</sup>

Una posible respuesta es la siguiente: Marx habría observado la radicalidad del Capital a tal grado que no se detuvo en la construcción utópica o mesiánica de las formas de socialización que permanecen en el valor de uso que damos a las cosas. Si fuera así, tendríamos, en la tecnología del Capital, la imposibilidad de producir un bien que se cifre simplemente en su uso; todo tendría ya la forma fetichoides de la valorización de sí mismo, ajena a la comunidad. En este sentido, las posibilidades del pensamiento estarían en la radicalización del discurso crítico, como uno que denuncia las ontologías y técnicas del Capital, siendo implacable con las formas de la economía política. No es casual, en este sentido, que hacia el final de la “Introducción a la crítica de la economía política”, Marx señale cuáles deben de ser algunos de los puntos concretos en la deconstrucción de las relaciones de producción del Capital. Todos tienen una vigencia sorprendente, pero para el mundo del siglo XXI, quiero recordar los puntos 1 y 6 del esbozo analítico de Marx: el primero plantea el estudio de la guerra que “se desarrolla antes que la paz; cómo se desarrollan por la guerra y en los ejércitos, etc., ciertas relaciones económicas, como el trabajo asalariado, la maquinaria, etc., antes de desarrollarse en el seno de la sociedad burguesa. También se aprecia especialmente en el ejército la relación entre fuerzas

<sup>64</sup> Echeverría, Bolívar, *Valor de uso y utopía*, Siglo XXI, México, 1988, p.155.

productivas y relaciones de cambio”;<sup>65</sup> por otro lado, el segundo punto de estudio para entender al Capital es el de los elementos contingentes en la producción material, la relación artística y las relaciones jurídicas, “(Entre otras cosas, la libertad) [la] (Influencia de los medios de comunicación...)”<sup>66</sup> y el resultado de pensar la historia como historia universal.

Los temas que Marx plantea: las formas de la guerra contemporánea y sus relaciones con la población civil; el despliegue público, en los medios de comunicación, de la justicia y el arte; y la historia de las naciones como una historia planetaria, son tres temas centrales en el marxismo en el siglo XXI. En ellos se despliega nuevamente el mundo de la economía política pero con inferencias mucho más violentas.

El tema de la guerra presupone, como lo ve Marx, una relación directa y perversa entre producción y consumo. El comportamiento del ejército es *sui generis* justamente porque es un cuerpo aislado de la población civil, es decir, no realiza todo el juego de mediaciones que presuponen las figuras de la distribución y el intercambio que se encuentran entre la producción y el consumo. Los ejércitos son cuerpos aislados, cuentan con monopolios de producción y formas específicas de consumo: viven reclusos, asisten a escuelas especiales y, en muchos países, son juzgados por leyes internas, exclusivas y excluyentes de la legalidad vigente; su comportamiento en el cuerpo social siempre es peligroso, desde su apariencia que es un constructo físico ajeno a la regularidad social hasta su obediencia ciega a los procesos de jerarquización a los que son sometidos. Por estas razones se estipula que un cuerpo militar sólo debe de entrar en funciones en una situación de guerra o de pacificación y, después, regresar a su cuartel. Cuando Marx señala que debe de estudiarse la relación del ejército con el sistema productivo y consuntivo está dejando

<sup>65</sup> Marx, “Introducción...”, *op. cit.*, p. 22.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 23.

entrever cómo estas relaciones pueden filtrarse al mundo social. En efecto, las sociedades hipervigiladas y pseudomilitarizadas del siglo XXI operan ya, y operarán aún con mayor violencia, a partir de la creciente militarización del planeta.

Por otro lado, Marx señala que deben de estudiarse los “elementos contingentes” en la producción material, los cuales se muestran en el mundo de las leyes y en el mundo del arte. Ahí, observamos una materialización de segundo orden, no inmediata como en la relación laboral o en el intercambio de mercancías, sino mediada por una representación. En esos aspectos contingentes debe de estudiarse el problema de la libertad, no en un sentido especulativo e idealista, sino material, referido a los procesos de creación y de posible pérdida de la libertad; además, Marx, con gran agudeza, señala que esto debe analizarse en relación con los medios de comunicación. Los problemas de la libertad, de la legalización social y de las formas de percepción, por ejemplo, a través del arte, no pueden estudiarse sin prestar atención a las formas de comunicación internas y externas de su constitución, porque es justamente esta constitución comunicativa la que implica el permanente establecimiento de una historia universal. Todas las historias nacionales o regionales se subsumen a la universalidad de la comunicación y sus entelequias quedan hechas historias vacuas y seriales, desprendidas de su particularidad al arribar a un solo puerto de partida y de llegada que está estructurado por las poderosas tecnologías contemporáneas de la comunicación planetaria.

### *El modo barroco*

El barroco es, entre otras muchas cosas, la insistencia de pensar la Modernidad en sus pliegues, despliegues, repliegues, superficies y texturas. La apuesta utópica del barroco es en sí misma contradictoria, lo que existe son mónadas cerradas, clausas, que contienen pliegues perceptivos del universo; de ahí que no se

pueda pensar el proceso de comunicación entre mónadas sin caer en contradicción. La lucha de clases fue la forma en que Marx secularizó su mesianismo, indicó Benjamin, y, en efecto, es un montaje monádico. Ésta es una tercera posibilidad para pensar el siglo XXI. Un lugar barroco donde las mónadas de sentido chocan con una fuerza increíble antes de destruirse o fractalizarse. Recuerdo a tres autores que muestran el mundo barroco –la existencia de mónadas de sentido– en el Capital:

La sabiduría barroca, dice Bolívar Echeverría, es una sabiduría difícil, de tiempos furiosos, de espacios de catástrofe. Tal vez ésta sea la razón de que quienes la practican hoy sean precisamente quienes insisten, pese a todo, en que la vida civilizada puede seguir siendo moderna y ser sin embargo completamente diferente.<sup>67</sup>

En este contexto (el de una apuesta a una modernidad revolucionaria en tiempos de catástrofe) que cifra de forma barroca sus contenidos cotidianos, es que Walter Benjamin escribió:

La lucha de clases que tiene siempre ante los ojos el materialista histórico educado en Marx es la lucha por las cosas toscas y materiales, sin las cuales no hay cosas finas y espirituales. Estas últimas, sin embargo, están presentes en la lucha de clases de una manera diferente de la que tienen en la representación que hay de ellas como un botín que cae en manos del vencedor. Están vivas en esta lucha en forma de confianza en sí mismo, de valentía, de humor, de astucia, de incondicionalidad, y su eficacia se remonta en la lejanía del tiempo. Van a poner en cuestión, siempre de nuevo, todos los triunfos que alguna vez favorecieron a los dominadores. Como las flores vuelve su corola hacia el sol, así también todo lo que ha sido, en virtud de un heliotropismo de estirpe secreta, tiende a dirigirse hacia *ese* sol que está por salir en el cielo de la historia. Con ésta, la más inaparente de todas las transformaciones, debe saber entenderse el materialista histórico.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Echeverría, Bolívar, *La modernidad barroca*, ERA, México, 1998, p. 224.

<sup>68</sup> Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia*, traducción de Bolívar Echeverría, p. 20, disponible en: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>

Si se observa con detenimiento, en ambos pensadores (Echeverría y Benjamin) se encuentra la idea de una representación de sentido. Atávica y racional o telúrica y mesiánica, en los dos casos opera como una segunda técnica o representación que responde a una forma natural y primigenia que orienta el despliegue de la subjetividad humana. Se trata en ambos casos de un barroquismo formal que intenta mantener la peculiaridad y singularidad de cada representación monádica sin renunciar, de ahí su enloquecimiento barroco, a un índice de sentido que estaría dado por una forma ontológicamente ambi-valente de la modernidad, en el caso de Echeverría, o por una metafísica materialista que responde instintivamente, como un helio-tropo, ante la fuente de energía que otorga la existencia.

Para concluir, quiero acercarme a uno de los personajes más importantes del siglo XX mexicano: el subcomandante Marcos, radical amanuense ilustrado que sabe de los tiempos barrocos del mundo contemporáneo. Recuerdo este texto profético, con aspectos futuristas, que escribiera en el ya lejano siglo XX, donde se observa que el mundo barroco también es una configuración de omisiones y silencios, de consumo lúdico, elemental y cruel, y de balas y ráfagas del porvenir:

Ya en la madrugada, cuando he terminado de limpiar mi moderno fusil automático (un M-16, calibre 5.56 mm, con selector de cadencia y alcance de efectivo de 460 metros, además de mi mira telescópica, bipié y cargador de “drum” con 90 tiros), escribo en mi diario de campaña y, omitiendo todo lo sucedido, sólo anoto: “Topamos puerco y A. mató una pieza. Altura 350 msnm. No llovió”.<sup>69</sup>

<sup>69</sup> Marcos, *EZLN. Documentos y comunicados 4*, prólogo de Carlos Monsiváis, ERA, México, 2003, p. 71.

### III. LA TECNOLOGÍA DEL CAPITAL

*A partir de cierto punto en adelante no hay regreso. Es el punto que hay que alcanzar*

KAFKA

#### 1

El Capital no tiene historia, por el contrario, tiene una configuración tecnológica que rompe el proceso temporal de la historia y que impide, a su vez, la diversidad de la configuración espacial al reducirla a la apologética de un solo espacio que se ramifica de forma fractal. Esta idea es, en cierto sentido, la clave del presente libro, la cual gira y se sustenta en una interpretación de los poderosos montajes de Karl Marx.

El filósofo Bolívar Echeverría sostuvo que son siete los elementos centrales de la deconstrucción teórica de la economía política que realiza Marx y que se cristalizan en su crítica de la Modernidad capitalista. Estos elementos son:

- a. La vida económica en el Capital es un hecho dual y contradictorio. Es “el resultado de la unificación forzada” de un “proceso *formal* de producción de plusvalor y acumulación de capital (es decir, el estrato de existencia abstracto de esa vida económica como ‘formación [*Bildung*] de valor’) [que] subsume o subordina a un proceso real de transformación de la naturaleza y restauración del cuerpo social (es decir, el estrato de existencia concreto de esa vida económica como formación [*Bildung*] de riqueza)”.<sup>70</sup> Tendríamos, pues, dos formas de producción y consumo; una de ellas se circunscribe a la producción, distribución y consumo de la riqueza material; es decir, de los elementos de la naturaleza y de los

<sup>70</sup> Echeverría, *Las ilusiones...*, *op. cit.*, p. 145.

productos de la vida humana, donde puede incluirse desde la riqueza del aire que respiramos hasta la riqueza acumulada de la cultura, pasando por todo aquello que se consume o que se atesora pero que tiene un sustento material. En contradicción con esta forma de producción, distribución y consumo de la riqueza material, se encuentra el proceso de valorización abstracto del capital. En este caso, el valor no está dado por el hecho de consumir, esto es, de eliminar la escasez o de poseer un satisfactor, sino que el valor de todo el proceso social y tecnológico de producción, distribución y consumo se encuentra en el valor que se le da a la riqueza natural y humana en tanto puede generar más valor, es decir, en tanto puede priorizar su valor de cambio, dentro de la sociedad, frente a su valor de uso. En esto radica la forma de riqueza acumulativa y abstracta del Capital, frente a la riqueza material que se produce y destruye en su proceso consuntivo. Es importante señalar que las dos formas de la riqueza –real y abstracta– se encuentran en la configuración de la vida moderna y, por este motivo, entran en contradicción y generan una dialéctica del Capital. Una dialéctica que implica interrogarnos cómo es que pueden las formas de la riqueza abstracta, virtual y crediticia adquirir valores de uso dentro de la sociedad, ¿cómo pueden las formas de la riqueza concreta, real y material generar un valor de cambio que pervierta su uso dentro del cuerpo social?<sup>71</sup>

<sup>71</sup> Como señala Echeverría: “En lugar de entrar en la ‘esfera de la circulación mercantil’ y aprovecharla para cumplir con su ‘fórmula general’ (D-M-D, comprar barato para vender caro) dejándola estar con su legalidad autónoma, el capitalismo pasa ahora a ocuparla plenamente y a imponerle su necesidad particular –la de la acumulación a toda costa– como si fuera una ley general de ella misma. Esta *hybris* o desmesura capitalista impulsa al principio de lo mercantil a mercantificar hasta lo inmercantificable y a asegurar su eficiencia mediante recursos que lo contradicen esencialmente. La ‘sociedad de mercado’ cierra un ojo cuando este principio, que corresponde propiamente al or-

b. A partir de la contradicción entre valor de uso y valor de cambio, la construcción de la vida social conlleva el estudio de las diferencias y conjunciones entre *la estructura mercantil* (circulación y producción/consumo), que emana de la existencia concreta (la cual forma la riqueza en todos sentidos, tanto espirituales como materiales), y *la estructura mercantil capitalista* (enajenación de los procesos de circulación, producción y consumo a través de la generación de un valor abstracto o plusvalor acumulado), que genera la abstracción del valor.

c. Las formas de fetichización y concreción del mundo moderno. A partir de ambas estructuras –la del mercantilismo simple y la del mercantilismo capitalista “como categorías críticas de la civilización moderna en general”<sup>72</sup>– deben estudiarse, por un lado, los conceptos de *cosificación* y *fetichismo mercantil* (correlativos de la estructura mercantil simple) y, por otro, los de *enajenación* y *fetichismo capitalista* (correlativos de la estructura mercantil capitalista). Ambos pares son centrales para entender la tecnología del Capital porque presuponen las nociones de valor de uso, donde rige la cosificación y fetichización mercantil, y de valor de cambio, donde, por el contrario, se da la enajenación y la fetichización abstracta del valor que se valoriza a sí mismo en la acumulación de capital de inversión, no de riqueza real.

d. La tendencia de una forma productiva y reproductiva de sí misma que genera un productivismo histórico completamente diferente a todas las formas anteriores de la produc-

---

den de los objetos, invade, en un afán ya innegablemente capitalista, el orden de la subjetividad humana y convierte en objeto mercantil lo que esencialmente sólo puede ser sujeto: la fuerza de trabajo de los trabajadores”; en “Presentación”, *op. cit.*, p. 12.

<sup>72</sup> Echeverría, “Modernidad y capitalismo. (15 tesis)”, en *Las ilusiones...*, *op. cit.*, p. 146.

ción, en donde la riqueza se constituye como capital y opera, a través de la generación de escasez artificial, como reproducción de capital crediticio, esto es, capital abstracto o riqueza enajenada.

e. El importante descubrimiento de la necesaria destrucción de la riqueza social para generar capital. “La ‘ley general de la acumulación capitalista’ –desarrollada, como conclusión teórica central del discurso crítico de Marx sobre la economía política, a partir de la distinción elemental entre capital constante y capital variable y el examen de la composición orgánica del capital– hace evidente la generación y la reproducción inevitables de un ‘ejército industrial de reserva,’ la condena de una parte del cuerpo social al *status* de excedente, prescindible y por tanto eliminable. Esboza la imagen de la vida económica regida por la reproducción del capital como la de un organismo poseído por una folia indetenible de violencia auto-agresiva”.<sup>73</sup> En este sentido, la dialéctica del Capital, donde perviven las formas de acumulación abstracta de la riqueza y las formas reales de la riqueza –que incluyen su autorreproducción y permanente destrucción consuntiva–, es una dialéctica de constitución de espacios. No es, como lo pensaban las tradiciones idealistas, un despliegue en el tiempo, sino un asentamiento espacial que crea hábitats. Esta constitución de espacios de conformación y con-vivencia del cuerpo social se basa en una nota biotecnológica de Marx, en la que destaca la idea de *la composición orgánica del Capital*, la cual se da en la relación entre el *capital constante*, que es el capital invertido en los medios de producción, y el *capital variable*, la fuerza de trabajo, la inversión en el obrero que según sus condiciones de producción y formas de explotación

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 148.

redunda en variaciones de ganancia para el capitalista.<sup>74</sup> Si el objetivo del capitalista es generar riqueza social,<sup>75</sup> se entiende que al tener una ganancia fija por el capital constante debe de exacerbar las formas de explotación de la fuerza de trabajo para tener una variación de capital a su favor. Esto genera no sólo la destrucción clásica del trabajador, por medio del consumo o aniquilación planificada o brutal, sino que en la era postindustrial, al acelerar el cambio de medios de producción y generar mayor riqueza a partir del capital constante, debe de hacer que el trabajador, en su constitución como consumidor, adquiera más y más productos para poder regenerar las formas de producción que crean el capital constante. En resumen, al someterse a la explotación de las máquinas reales o burocráticas, el trabajador va alcanzando a ser un excedente de sí mismo porque se enajena en la misma dinámica de producción y consumo de capital que genera el sistema y, a la par, es un sujeto siempre *exiliado*, un excedente que migra constantemente cuando es desplazado por la innovación en los medios de producción. Históricamente, en los países en

<sup>74</sup> Dice Marx al respecto: “En cambio sólo con la *maquinaria* y con el *taller automático*, basado en la aplicación del nuevo sistema de maquinaria desarrollada, existe la *sustitución de trabajadores* por una parte del capital constante (por la parte del producto del trabajo que vuelve a convertirse en medios de trabajo) y se muestra, en general, como *tendencia manifiesta y consciente*, como *tendencia que actúa en gran escala, el volver excedentario el número de trabajadores*. El trabajo pasado aparece aquí como medio para sustituir trabajo vivo o disminuir el número de los trabajadores. Esta disminución del trabajo humano se presenta aquí como *especulación capitalista*, como medio para incrementar el plusvalor”; en *La tecnología del capital. Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización (Extractos del Manuscrito 1861-1863)*, selección y traducción de Bolívar Echeverría, Ítaca, México, 2005, p. 49.

<sup>75</sup> La riqueza social no es la que se utiliza en las necesidades y satisfactores del cuerpo social, sino la riqueza que puede ser abstraída, reinvertida y que mantiene los estamentos de poder de la sociedad.

desarrollo, la folía del Capital se da como explotación atroz y salvaje de los trabajadores y las trabajadoras; en cambio, en gran parte de los países desarrollados el sujeto desterritorializado, ya sea por la devastación de las formas comunitarias (sustituidas por artificios tecnopolíticos) o bien por la existencia cada vez más creciente del trabajador migrante, genera que en el Capital de finales del siglo XX el sujeto sea explotado, en buena medida, a través del consumo enajenado.<sup>76</sup>

f. La constitución de “conglomerados particulares del capital” que, junto a esta folía destructiva, busca la “ganancia extraordinaria”. Estos asentamientos no tienen su base sólo en la renta de la tierra sino en la creación de monopolios que, al innovar las tecnologías, incrementan la productividad en los espacios de trabajo y, podríamos decir, en las empresas que constituyen el cuerpo de las naciones.

g. El industrialismo capitalista “como el resultado de la competencia por la apropiación de la ganancia extraordinaria que entablan los dos polos de propiedad monopólica a los que el conjunto de los propietarios capitalistas tiene que reconocerle derechos en el proceso de determinación de la ganancia media”.<sup>77</sup> Estos dos polos, que desencadenan el industrialismo, son la propiedad de la tierra, que implica la renta del territorio, y, en especial, la innovación tecnológica que

<sup>76</sup> Estas formas radicales del consumo tienen que ver con la historia del solipsismo y de la constitución de mónadas de sentido muy precarias que sólo se alimentan del acto de adquisición de bienes de confort y de la sustitución de ideologías por procesos de especialización en la segmentación y división del trabajo. Como señala Adorno: “Hay un argumento del materialismo dialéctico que no carece a primera vista de fuerza. El de que el punto de vista de lo radicalmente moderno es el del solipsismo, el de una mónada que se cierra neciamente a la intersubjetividad. La división de trabajo, cuando se llega a cosificar, se torna en frenesí y esto es un desprecio a la humanidad que habría que realizar”; *op. cit.*, p. 337.

<sup>77</sup> Echeverría, “Modernidad y...”, *op. cit.*, pp. 148-149.

genera, contra el dominio de la determinante productiva del territorio, la renta tecnológica.

Existe un elemento más, de suma importancia, y que en cierto sentido está presupuesto en el tratamiento de los puntos anteriores: la representación semiótica; es decir, la producción de significados que se da en el montaje de la economía política como constituyente social que permite el ejercicio invisible del Capital. Se trata, como señala Marx, del lenguaje propio de las mercancías, el cual no está exento de “giros talmúdicos” junto con “maneras más o menos correctas de expresarse”:<sup>78</sup>

[...] los hombres no relacionan entre sí los productos de su trabajo como *valores* porque estos objetos les parezcan *envolturas simplemente materiales* de un trabajo humano igual. Es al revés. Al equiparar *unos con otros* en el cambio, como *valores*, sus diversos *productos*, lo que hacen es equiparar entre sí sus diversos trabajos, como modalidades de trabajo humano. No lo saben, pero lo *hacen*. Por tanto, el valor no lleva escrito en la frente *lo que es*. Lejos de ellos convierte a todos los productos del trabajo en jeroglíficos sociales. Luego, vienen los hombres y se esfuerzan por descifrar el sentido de estos jeroglíficos, por descubrir el secreto de su propio producto social, pues es evidente que el concebir los objetos útiles *como valores* es obra social suya, ni más ni menos que el lenguaje. El descubrimiento científico tardío de que los productos de trabajo, considerados como valores, no son más que expresiones materiales del trabajo humano invertido en su producción, es un descubrimiento que hace época en la historia del progreso humano, pero que no disipa ni mucho menos la sombra material que acompaña al carácter social del trabajo. Y lo que sólo tiene razón de ser en esta forma concreta de producción, en la producción de mercancías, a saber: que el carácter específicamente social de los trabajos privados independientes los unos de los otros reside en lo que tienen de igual como modalidades que son de trabajo humano, revistiendo la forma del carácter de valor de los productos del trabajo, sigue

<sup>78</sup> Véase *El capital...*, *op. cit.*, p. 19.

siendo para los espíritus cautivos en las redes de la producción de mercancías, aun después de hecho aquel descubrimiento, algo tan perenne y definitivo como la tesis de que la descomposición científica del aire en sus elementos deja intangible la forma del aire como forma física material.<sup>79</sup>

Estos elementos descritos son los que hacen imposible la historia del Capital. En cada uno de ellos –ya sea en la contradicción entre riqueza y valor abstracto; en la estructuración mercantil simple frente a la estructura mercantil capitalista y su correlativa concreción y enajenación de la vida social e individual; o en la génesis de un productivismo destructivo que crea monopolios e industrializa los procesos de trabajo– se encuentra descrita la imposibilidad de demarcar al Capital como un hecho de época. Por el contrario, sus procedimientos hacen que subsuma las formas alternativas o de resistencia en su interior y que genere un efecto de totalidad, fatal, en la configuración del pasado y en las expectativas del porvenir. El Capital desarrolla un movimiento en el tiempo que impide precisamente una constitución espacial monádica que deba ser trascendida, una apertura de la experiencia temporal; también, elimina constantemente la configuración de mundos perceptivos y no permite configuraciones ajenas a un sistema que en sí mismo genera un montaje donde se inserta una contradicción permanente, la cual sólo se resuelve por la intervención de una violencia técnica a favor de la permanencia de tal contradicción.

## 2

La ruptura de la constitución monádica en el Capital y, por lo tanto, la hipostasiación de un discurso histórico que está condenado a fenecer al no permitir realmente la creación de formas di-

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 39.

versas en su interior, puede comprenderse dentro del desarrollo de la teoría de la subsunción que realiza Marx.

El discurso crítico desarrollado por Marx basa en buena medida la explicación del desarrollo tecnológico del Capital en la noción de subsunción. La noción puede comprenderse en dos sentidos. Por un lado, es un concepto de corte espacial que puede imbricarse fácilmente con la idea de la destrucción del espacio monádico. Subsumir es incluir algo en un conjunto más amplio, lo que puede implicar diluir o someter los elementos particulares a una norma general; podemos pensar el término en analogía con algo que es sumergido en otra sustancia. De esta forma operaria, la tecnología subsume o sumerge los elementos, lo cual implica que no los desintegra pero sí que anula, en determinados momentos, su particularidad, incluso hasta llegar al punto en aquello que es diluido puede recuperarse por empatía con otras sustancias. Por otro lado, la noción es radicalmente diferente a la idea de síntesis; contraria y una de las ideas más importantes dentro del pensamiento occidental. Sintetizar es reunir diversos elementos en una unidad. Es una idea que se basa en una concepción trasparente de la naturaleza y de la vida humana, una y otra son fenómenos que pueden ser comprendidos en sus determinaciones y especificidades, por esta razón pueden ser analizados y posteriormente sintetizados. La misma síntesis es el proceso temporal, sea entendido como el tiempo circular que recorre el fenómeno para explicar su unidad o como el tiempo lineal que va fragmentando la unidad para ver sus despliegues en el tiempo. Ambas concepciones del tiempo, una lineal y otra circular, son semejantes, sólo que una describe la forma cerrada y la otra la forma en su despliegue. Ambas contienen una teleología en su interior y sólo cambian el punto y la fuerza de la observación. Una subjetividad contenida o estática, “oriental”, optará por mostrar las determinantes circulares, la quietud de

ese tiempo; una subjetividad liberada y extasiada, “occidental”, optará por señalar sus encadenamientos lineales.

En suma, la idea de subsunción recoloca el debate después del idealismo y dentro de la analítica del espacio, en especial su variante romántica. Es una idea que hace hincapié en que la intervención tecnológica es tan violenta que no alcanza a reconfigurar el tiempo, sino que realiza una y otra vez la reconfiguración del espacio a través de su reproducción. En este sentido, es una teoría que se encuentra en la base de la comprensión del mundo del Capital como mundo de mercancías y de la teoría de la fetichización que desarrolla Marx en *El capital*. Su utilidad al materialismo crítico es radical porque impide el regreso del debate idealista que una y otra vez intenta sostener que hay esencias o substancias que permanecen y se validan por su vigencia en una temporalidad dada. Por el contrario, en el mundo intervenido por el Capital, lo que hay es una monadología imperfecta y reprimida, una infinitud de mónadas desplegadas, que son subsumidas por las tecnologías de la valorización del mundo productivo.

### 3

*Como valores de uso, las mercancías representan, ante todo, cualidades distintas; como valores de cambio, sólo se distinguen por la cantidad; no encierran, por tanto, ni un átomo de valor de uso.*

MARX

La teoría de la subsunción se proyecta con mayor radicalidad en el estudio del *fetichismo dinámico*, que han establecido las sociedades

capitalistas como centro del vínculo social,<sup>80</sup> y en *la constitución de las mercancías capitalistas*, al entenderlas como los elementos que, en el momento encadenado de la producción, distribución y consumo, logran poner en relación el valor de cambio con el valor de uso de las cosas:

Una vez que el dinero se ha convertido en capital, gracias al hecho de haberse intercambiado tanto por la capacidad de trabajo viva como por las condiciones objetivas de realización de este capital – el material de trabajo y el medio de trabajo–, comienza el proceso de producción real. Este proceso es la unidad de trabajo y proceso de valorización. Exactamente como su resultado, la mercancía, él también es una unidad de valor de uso y valor de cambio.<sup>81</sup>

El secreto de esta unión radica en que la propiedad de una mercancía tiene una valencia activa de uso, esto es, nosotros adquirimos una mercancía para un uso. Dentro del cuerpo social no pensamos, en principio, que el mundo de las mercancías tiene como objetivo la acumulación de capital. A primera vista, dice Marx,

parece como si las *mercancías* fuesen objetos evidentes y triviales. Pero, analizándolos, vemos, que son objetos muy intrincados, llenos de sutilezas metafísicas y resabios teológicos. Considerada como *valor de uso*, la mercancía no encierra nada de misterioso, dando lo mismo que la contemplemos desde el punto de vista de

<sup>80</sup> Como señala de forma precisa Bolívar Echeverría: “La concreción arcaica de la individualidad sólo puede existir en virtud de una autolimitación estricta de las formas culturales; de una afirmación de la humanidad propia en contraposición a la inhumanidad de los otros. Al sacrificar esta concreción limitante en beneficio de una abstracción universalista, la modernidad debe poner al mercado en el lugar que antes ocupaba la comunidad constituida; debe entregar al juego de los intercambios mercantiles la reconstrucción de la concreción de la vida cotidiana; debe mirar cómo es el flujo del dinero el que quita y otorga personalidad al individuo social”; “El dinero y el objeto del deseo”, en *Las ilusiones...*, *op. cit.*, pp. 80-81.

<sup>81</sup> Marx, Karl, *La tecnología del capital...*, *op. cit.*, p. 17.

un objeto apto para satisfacer necesidades del hombre o que enfoquemos esta propiedad suya como *producto* del trabajo humano. Es evidente que la actividad del hombre hace cambiar a las materias naturales de forma, para servirse de ellas. La forma de la madera, por ejemplo, cambia al convertirla en mesa. No obstante, la mesa sigue siendo madera, sigue siendo un objeto físico vulgar y corriente. Pero en cuanto empieza a comportarse como *mercancía*, la mesa se coinvierte en un objeto físicamente metafísico. No sólo se incorpora sobre sus patas encima del suelo, sino que se pone de cabeza frente a todas las demás mercancías, y de su cabeza de madera empiezan a salir antojos mucho más peregrinos y extraños que si de pronto la mesa rompiese a bailar por su propio impulso.<sup>82</sup>

Estos antojos son los que colman las mesas; mientras tienen un uso, pueden desaparecer ante nuestra vista, pasar desapercibidas, pero en tanto mercancía demanda subliminalmente otros objetos con los cuales convivir y desplegarse; por ejemplo, una posible “función” de la mesa es colocar sobre ella un colorido mantel. En realidad, lo que se pone de manifiesto aquí es que cuando adquirimos la mercancía, en el proceso de intercambio, lo hacemos por medio de un equi-valente, *el dinero*, que es un bien pasivo en el que se encuentra reificado y simbolizado el trabajo social o la abstracción de la riqueza material,<sup>83</sup> el cual sigue demandando mercancías para romper su paradójica pasividad.

Para entender el elemento contradictorio entre pasividad y demanda que está simbolizado en la socialidad económica, podríamos, por ejemplo, decir que no es igual la cantidad de 20 pesos ganada por un bailarín, por un chofer o por una astrónoma; para uno u otro esa cantidad no sólo representa una medida

<sup>82</sup> Marx, *El capital...*, *op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>83</sup> Por esta razón, Marx señala de forma muy precisa la necesidad de iniciar y profundizar en la función que cumplen las mercancías en el mundo del Capital: “La riqueza de las sociedades en que impera el régimen capitalista de producción se nos aparece como un ‘inmenso arsenal de mercancías’ y la mercancía como su forma elemental”; *ibid.*, p. 3.

completamente diferente, sino que su adquisición tiene como trasfondo un trabajo particular que es borrado por la equivalencia monetaria. Quien recibe los 20 pesos en pago, digamos, por un café, no puede descubrir lo que representan esos 20 pesos si se desprenden y se piensan como el trabajo bailarín, el chofer o la astrónoma. Este bien pasivo o equivalente es el que concreta la abstracción de la riqueza material y de la fuerza de trabajo, que es también riqueza de la naturaleza, y, al hacer el intercambio, “comienza el proceso de producción real” porque borra las condiciones de trabajo y la capacidad de trabajo y las convierte en dinero, un bien pasivo, donde queda sedimentada una ganancia, un valor de cambio, que ya no es relativa al trabajo hecho, ni al valor de uso “comunitario” de la mercancía. El bien consumido tendrá objetivos muy diferentes, incluso inconmensurables, y esta distancia entre el dinero y su materialización mercantil, este momento aurático que hace distante la misma mercancía para cada consumidor, es lo que atomiza al cuerpo social y lo hace constituirse no a través de los usos que da a los objetos, sino a través de la capacidad que tiene cada individuo social de hacer desfilas más y más mercancías frente al objeto pasivo que estandariza el cuerpo social. Este desfile pasivo y monótono –vulgar, dirá Marx– de mercancías elimina el valor de uso y nos muestra el valor de cambio que tienen las mercancías frente al dinero; finalmente, es el movimiento mercantil que concreta el proceso de subsunción que se hace del trabajo vivo y de las condiciones en que se desarrolla el trabajo.

El carácter misterioso de la forma mercancía estriba, por tanto, pura y simplemente, en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de estos como si fuese un carácter material de los propios productos de trabajo, un don natural social de estos objetos y como si, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de los

productores. Este *quid pro quo* es lo que convierte a los productos de trabajo en mercancía, en objetos físicamente metafísicos o en objetos sociales.<sup>84</sup>

Marx señala que esta aparición de las mercancías, en un primer momento, es similar al efecto que tienen sobre nosotros los objetos físicos o, podríamos pensar más específicamente, los colores de los objetos. Damos por hecho que son formas objetivas y no estimulaciones del nervio visual, pensamos que es “una relación física entre objetos físicos”. Sin embargo, en una segunda lectura, indica que en última instancia si bien debemos entender que hay de por medio una estimulación del nervio óptico, también debemos entender que hay un objeto físico que la causa. No es así respecto a las mercancías, y por esto necesitamos un medio pasivo, el dinero, para inter-mediar con un objeto desmaterializado y fantasmal: “la forma mercancía y la relación de valor de los productos de trabajo en que esa forma cobra cuerpo, no tiene absolutamente nada que ver con su carácter físico ni con las relaciones materiales que de ese carácter se derivan. Lo que aquí reviste, a los ojos de los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre objetos materiales no es más que una relación social concreta establecida entre los mismos hombres”.<sup>85</sup> Se trata, entonces, de una forma de relación, plenamente subjetiva y social, que se hipostasia en los objetos al volverlos mercancías y que, por lo tanto, genera sus entramados de representación por medio del establecimiento de relaciones políticas de poder que, en un primer momento, se pueden observar en el franco despliegue del poder de adquisición o posesión de dinero o mercancías. Esta relación que se origina y funda en la naturaleza humana (a través de un complejo proceso de perfeccionamiento de su codificación de la naturaleza hasta que extrae de ella los ejemplos de fuerza/poder y dimensión/grandeza) se re proyecta al mundo

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp. 37-38.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 38

con tal fuerza que hace incomprendible para el mismo ser humano la idea de que esos objetos que ha creado, *las mercancías*, no tengan vida propia, sino que son el reflejo de las relaciones sociales establecidas en el Capital.

Por eso, si queremos encontrar una analogía a este fenómeno, tenemos que remontarnos a las regiones nebulosas del mundo de la religión, donde los productos de la mente humana semejan seres dotados de vida propia, de existencia independiente, y relacionados entre sí y con los hombres. Así acontece en el mundo de las mercancías con los productos de la mano del hombre. A esto es a lo que llamo el fetichismo bajo el que se presentan los productos del trabajo tan pronto como se crean en forma de mercancías y que es inseparable, por consiguiente, de este modo de producción.<sup>86</sup>

Desde esta perspectiva es que Marx habla de las dos formas de subsunción tecnológica: la *subsunción formal* y la *subsunción real*. Ambas son constituyentes de la abstracción de la riqueza. Desde la primera de éstas, se da la abstracción del trabajo en trabajo general, lo que implica que todas las determinaciones del proceso de trabajo, como un proceso social que ya desarrolla el complejo circuito entre producción y consumo, se encuentran establecidas. Sin embargo, la subsunción, en un primer momento, sólo atañe a la forma:

El proceso de producción real, el modo de producción determinado es algo que el capital encuentra dado y que él subsume al principio sólo *formalmente* sin cambiar nada de su concreción tecnológica. [...] Este subsumir *formalmente* al proceso de trabajo, este poner bajo su control, consiste en que el trabajador pasa a estar bajo la vigilancia y por tanto el mando del capital o del capitalista.<sup>87</sup>

En esta primera forma de subsunción no son afectados los modos de producción ya que, si bien se trata de un proceso de

<sup>86</sup> *Ibidem.*

<sup>87</sup> Marx, *La tecnología...*, *op. cit.*, pp. 18-19.

trabajo real en el que el capitalista “consume” para su beneficio la capacidad de trabajo, esto se realiza sin afectar ciertamente la substancialidad del propio trabajo. Se trata de una relación de dominación simple, donde el capitalista roba la fuerza de trabajo materializada en el intercambio de las mercancías pero no cuenta, aún, con tecnologías para generar la plusvalorización real de esa fuerza de trabajo; es decir, la plusvalorización que afecte toda la esfera metafísica de lo que se entiende por realidad.

El asunto adquiere otro cariz con la segunda subsunción, la real. En ésta, la mercancía permanece como el lugar donde se abstrae el carácter social del trabajo –por medio del dinero–; sin embargo, ahora este carácter social y concreto del trabajo ya no sólo aparece como cualidad del fetiche mercantil y dinerario, sino propiamente como cualidad del Capital, lo que implica la *modificación tecnológica de los modos de producción*. Al registrarse un determinado capital constante, por la inversión industrial –no importa lo rudimentaria que sea–, ese capital inicia una subsunción real, esto es, una forma de subsunción que es capaz de transformar el mundo y establecer un nuevo parámetro de realidad y no sólo de intervenir formalmente para conseguir capital relativo a través de la explotación del trabajador individual. Una primera muestra de este proceso de subsunción se da en la cooperación laboral. Ahí, el “trabajo se cumple en condiciones bajo las cuales no puede llevarse a cabo como trabajo independiente del individuo; condiciones que se presentan como una relación que domina sobre el individuo, como una cuerda que el capital ajusta en torno a los trabajadores individuales”.<sup>88</sup>

De sumo interés es observar que las formas de subsunción, las diversas formas reales o formales, no quedan integradas o sintetizadas en el proceso histórico, sino, en efecto, sumergidas en un tiempo inmóvil, el del Capital; de ahí su recurrente aparición, ya sea a través de la artificialidad que busca huir de las tecnologías

<sup>88</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

capitalistas o de la accidentalidad que genera condiciones propicias para el desarrollo de formas menos agresivas de subsunción. El siguiente ejemplo que da Marx es el que acontece de forma más extendida en las sociedades capitalistas, el que genera la subsunción espacial de la división del trabajo. Ahí, la cooperación es subsumida y el

proceso completo de producción de una mercancía se presenta como una operación compuesta, como un complejo de muchas operaciones que se completan una a otra independientemente y que pueden ser ejecutadas una junto a la otra *simultáneamente*. El hecho de completar un proceso con otro ha sido trasladado así del futuro al presente, por lo que la mercancía comienza a ser producida en uno de los extremos del taller y termina de serlo, al mismo tiempo, en el extremo opuesto. “Simultáneamente”, a esta *simultaneidad* (propia de la cooperación general) se suma *la disminución del tiempo de trabajo*, puesto que estas distintas operaciones (reducidas a funciones elementales) son ejecutadas con virtuosismo; disminución que se logra en cada una de las funciones simultáneas y complementarias que componen el todo. De esta manera no sólo aumenta el número de mercancías completas o terminadas en un tiempo dado, sino el número total de mercancías terminadas que salen del taller. Gracias a esta combinación, el taller se convierte en un mecanismo cuyas distintas partes son trabajadores individuales.<sup>89</sup>

En este particular estrato, podemos observar el despliegue social en el que nos encontramos subsumidos en la época del Capital. El futuro se traslada al presente, dice Marx, y el pasado, en una forma de subsunción aún más salvaje, quedará establecido como tiempo muerto. El movimiento gestual que se hace del tiempo, esa concreción atroz de todos los tiempos posibles en el tiempo del ahora, se logra, como dice Marx, a través de la simultaneidad. El tiempo se vuelve un *unicum* en el espacio que se

<sup>89</sup> *Ibid.*, pp. 28-29

repite frenéticamente en cada lugar. Los momentos son concreciones del tiempo y esto se constata en la producción, intercambio y consumo mercantil. Una misma mercancía es producida en el tiempo exacto en que se vende, se compra y es consumida. Se apelar a la subjetividad o particularidad del consumidor y productor, incluso del mediador que intercambia, pero este argumento implica que esa figura de la subjetividad moderna queda atrapada en una experiencia única y, por lo tanto, inconmensurable en el mundo social, en el mejor de los casos; en el peor, su comunicación con el mundo es ya mercantil y, entonces, esa misma comunicación que se defiende, como en los paradigmas comunicativos o religiosos, es también simultánea, se actualiza en el presente y debe de renunciar a la perspectiva utópica del futuro.<sup>90</sup>

Marx va más allá en su nota, pues indica que, junto a la simultaneidad, ésta presupone en la división de trabajo que genera el Capital el hecho de la complementariedad. Un encuadre o montaje que realiza el propio sistema y no el individuo que trabaja, pues éste no tiene capacidad para reunir los elementos que formarán el objeto mercantil. Sumado a lo anterior, se desarrolla el virtuosismo, una especialización llevada al extremo de sofisticación que no sólo implica la intrasferibilidad de determinados roles –para ser sustituido debo de ser nuevamente formado por el sistema de aparatos, académicos o vitales, no importa el caso– y además, en tal virtuosismo, como es el caso paradigmático de la música, debo de perder el sentido moral para concentrarme en el perfeccionamiento técnico. Se podría decir que justo desde este perfeccionamiento virtuoso puedo regresar a generar ideas morales en el cuerpo social, pero no es así, se trata de un vir-

<sup>90</sup> No otra razón, posiblemente, llevó a Walter Benjamin a señalar que la experiencia debe de ser radicalmente presente, y desde *el ahora* hacer una implosión, un alto violento en la marcha del Capital y, así, generar una apertura mesiánica material que no se constituya como una utopía racional.

tuosismo que es llevado a cabo, simultaneamente, por muchos individuos y que, por lo tanto, difiere radicalmente del trabajo virtuoso del sabio o del asceta. El *Ensayo de orquesta* de Fellini es un buen ejemplo de la negatividad de tal virtuosismo.

La transferencia de identidad es absoluta en este momento del Capital; al dejar de ser el productor de la mercancía (cosa que aún puede pretenderse en el trabajo cooperativo, sólo hay que pensar en los utópicos movimientos de los años sesenta del siglo pasado o en las cooperativas de trabajadores), el trabajador sólo es una función más dentro de la empresa del Capital:

El incremento de la fuerza productiva que resulta de la división del trabajo, este modo de ser social del trabajo, no sólo es, por lo tanto, una fuerza productiva que, en lugar de pertenecer al trabajador, pertenece al capital. La forma social de estos trabajadores es la existencia objetiva del capital contra el trabajador; la combinación se le enfrenta como una fatalidad invencible a la que él está entregado a causa de la reducción de su capacidad de trabajo a una función completamente parcial, que no es nada separada del mecanismo total y que por tanto depende completamente de él. El trabajador mismo se ha convertido en un simple detalle.<sup>91</sup>

En ese modelo económico es donde se despliega la vida civil de la Modernidad capitalista, pero hay una forma más extrema que puede, a la par, darse una subsunción sutil, como en las sociedades administradas y burocratizadas, o bien puede ser una subsunción plenamente salvaje, como en las maquilas de los grandes centros de producción mundial o de las ciudades fronterizas del mundo (pienso, por ejemplo, en la relación entre trabajo maquilador y feminicidio en Ciudad Juárez). Marx se refería a esto como subsunción real en el taller automático capitalista. En la actualidad, se trata de la subsunción extrema la que empieza a imponerse mundialmente sobre la subsunción que ge-

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 34.

nera el capital cooperativista y el capital de especialización que produce la división de trabajo. Podemos ver cómo se desarrolla tal forma de subsunción maquinal que tiene como fin producir un autómatas, o un ser post-humano, tanto en la industria cultural como en la feroz industria del espectáculo; en las fábricas maquiladoras como en las empresas bélicas del imperio americano o en los ejércitos nacionales, y en las formas internas de control policíaco y en los despliegues del crimen del capital organizado en torno al fructífero mercantilismo negro.

En todos estos espacios, lo primero en acontecer es una *especialización en pasividad*. Marx dice al respecto: “la supresión de la especialización misma como especialización, es lo que caracteriza al trabajo automatizado. Los perfeccionamientos dentro del taller automático mismo están dirigidos a eliminar, dentro de lo posible, todo virtuosismo que pueda volver a brotar sobre nuevas bases”. Como base de esta forma de subsunción se encuentra la generación de un “trabajo completamente simple”,

cuyas características son la uniformidad, la vaciedad y la subordinación a la máquina. Trabajo aniquilante como el de la división manufacturera del trabajo, que exige una subsunción total del individuo a la máquina. Ésta impide el desarrollo de la especialización, pero ella misma especializa esta carencia de especialización. Se elimina aquí la última autosatisfacción del trabajador en el trabajo; queda la indiferencia absoluta, condicionada por su propia vaciedad.<sup>92</sup>

Este trabajo es lo que hace incomprendible a la sociedad a través de la idea hegeliana de cosificación, la cual permanece en el discurso marxista del siglo XX. Pensar lo social como cosificado implica pensar que el trabajador se enajena a través del placer en la creación de objetos y, por esta misma razón, adquiere un conocimiento de sus capacidades que le permite plantear una

<sup>92</sup> *Ibid.*, pp. 45-46.

dialéctica de liberación o emancipación. Dentro de los esquemas de subsunción del Capital, esto es muchos más complejo: el trabajador no se cosifica, es decir, no se vuelve una cosa en el proceso de enajenación laboral, sino que se encuentra ya enajenado, sin capacidad de observar, si quiera, el producto de su trabajo.

Esta forma de subsunción es la que realiza la segunda contracción del universo temporal. Si bien la subsunción de la simultaneidad implica que todo se vuelva presente y, por lo tanto, se suscita una enajenación decadente con la idea del futuro; la subsunción del autómeta implica que el pasado se convierta en un tiempo muerto a través de un trabajo acumulado que se vuelve amenazante para un sujeto que debe de intentar eliminar el trabajo acumulado y el tiempo pasado para sobrevivir dentro del sistema:

[...] la enajenación que adoptan las condiciones objetivas del trabajo –el trabajo del pasado– contra el trabajo vivo se presenta aquí como una contraposición directa, puesto que el trabajo pasado, es decir, las fuerzas sociales generales del trabajo, incluidas las fuerzas naturales y la ciencia, aparecen directamente como armas, sea para echar al trabajador a la calle, para ponerlo como un *sujeto excedentario*, sea para romper su especialización y las pretensiones basadas en ella, sea para someterlo al despotismo y a la disciplina militar del capital organizado en el mundo fabril.<sup>93</sup>

La subsunción definitiva donde el trabajo vivo queda absorbido en el capital se presenta como un “*factum* tecnológico”, dice Marx. Tal hecho consiste en dotar de vida u organicidad al trabajo muerto y traerlo al presente, subsumiendo la diversidad del pasado, y permitiendo la conversión, de todo lo pasado, en una arma que subornada de diversas maneras al trabajo vivo, el que realiza cotidianamente el ser humano vivo. La manera en que se opera tal organicidad es a través de la simultaneidad y virtuo-

<sup>93</sup> *Ibid.*, pp. 55-56.

sismo que ahora encarna en la máquina y que, al materializarse como figura sublime, salta por detrás del ser humano y se coloca como un mundo dado de sentido, al que el ser humano debe de plegarse y operar de la misma manera que operan las redes sociales, los medios de comunicación, almacenamiento y distribución de información o las formas más avanzadas de transporte, como si uno fuera parte de las misma maquinaria. Así se concreta la tecnología del Capital cotidianamente:

*Producción en bien de la producción misma*, es decir, fuerza productiva del trabajo humano desarrollada sin que las necesidades la predeterminen ni ellas mismas estén predeterminadas por ningún límite. [...] esto contradice los límites incluso de la producción capitalista, pese a que ella lo persigue tendencialmente. Puesto que, pese a que es el más productivo de todos los modos de producción que han existido, contiene –debido a su *carácter contradictorio*– límites por encima de los cuales pretender saltar una y otra vez; de ahí las crisis, la sobreproducción, etcétera. Desde otra perspectiva, la producción en bien de la producción misma se presenta, por lo tanto, como su exacto contrario. No producción como desarrollo del carácter productivo del ser humano, sino como despliegue de *riqueza en cosas*, en contradicción con el desarrollo productivo del individuo humano.<sup>94</sup>

<sup>94</sup> *Ibid.*, pp. 60-61.

# ARTE, EROTISMO Y MONADOLOGÍA

## I. EL FETICHE ERÓTICO

*\* Los libros y las prostitutas entrecruzan el tiempo. Dominan la noche como el día y el día como la noche.*

*\* Ser feliz significa poder percibirse a sí mismo sin temor.*

WALTER BENJAMIN

### 1

En épocas de crisis, la nuestra es una mayor, donde incluso se ha sostenido que se avizora, por fin, un cambio de paradigma absolutamente radical, resurgen algunas ideas clave del proyecto civilizatorio occidental y, a la par, se adelgazan las certezas en los estados de ánimo que nos ayudan a deambular por el mundo. Una de las ideas que resurge es la de la felicidad; un sentimiento que se adelgaza es el de la alegría. Ya Pessoa decía de

manera mordaz que la alegría no era sino la forma comunicativa de la estupidez.

¿Cuáles son algunos de los rasgos que muestran el tamaño de nuestra crisis? Vienen a mi mente los siguientes ejemplos: el descontrol, sólo entendido en términos humanos por la repetición fractal de los medios de comunicación, de las fuerzas de la naturaleza a partir del calentamiento global; como en una película que sólo mantiene la atención del espectador por medio de las notas cursis y heroicas, cada día tenemos un nuevo evento natural de carácter apocalíptico que sirve de telón de fondo en la competencia por el *rating*. La robotización del cuerpo a través, pero no únicamente, de la uniformidad de sus estándares de belleza; por lo que ha dejado, poco a poco, de ser el objeto oscuro del deseo y se ha convertido en el objeto de la intervención de aparatos, rutinas de ejercitación y nuevas formas de trabajo que lo subliman en los modelos televisivos de “hermosura” y “fealdad” o lo postran en la cotidianidad del trabajo virtual frente a los ordenadores o la máquina de ensamblado. La radicalización de las tecnologías de la guerra y el exterminio; tecnologías que han esquivado plenamente el problema moral de su aplicación y operan ya en la región, convertida en realidad, del videojuego y la película de temporada. La intermitencia, ya sin una periodicidad política, de las crisis económicas del Capital y su renovada incapacidad, finalmente rasgo congénito, para eliminar la pauperización y la muerte; la emergencia de nuevas regiones económicas, fundamental de la región asiática, le ha dado una nueva y más violenta faceta a la crisis del Capital. Parecería que, por fin, el Capital se afianzará en su último estadio de desarrollo, el frenesí del consumo, y dejará atrás, como un recuerdo traumático pero ya superado, la esfera de la producción. La fusión entre crimen organizado, estados nacionales y capital desterritorializado; nueva triada operativa del Capital, a partir de la cual todo intento de moralizar la política desde los proyectos de Estado

y Nación recae en el cinismo que produce la ganancia y tiene como respuesta real la solidez de los proyectos gubernamentales y criminales, donde se institucionaliza la crueldad como forma de comportamiento cotidiano. La refuncionalización de los roles femeninos y alternativos, por ejemplo, los pueblos indígenas o muchos de los proyectos de empoderamiento, dentro de una nueva apertura, a la par bizarra y operativa, de la “sociedad civil”. La reformulación del paradigma de cultura, consolidado por la sesión del campo creativo de la cultura espontánea de las clases trabajadoras a los medios de comunicación, en términos de neo-barbarie e indiferencia frente a la vieja ecuación del proyecto de la modernidad occidental entre civilización y barbarie. En fin, el a-terramiento mundial que se basa en el comercio cínico de armamento, la refuncionalización de enfrentamientos religiosos, el mantenimiento absurdo de la comunidad nacional en un mundo que requiere nuevas identidades y el acuerdo de los grupos de poder, claro y preciso, para el mantenimiento incuestionable de la religión de los modernos: el capitalismo.

En ese contexto, es difícil encontrarse con algún ser alegre; más aún, encontrarse con algún acto genuino de tristeza. Por el contrario, los comportamientos cotidianos, las emociones, las certezas y, en general, las formas espontáneas se encuentran a tal grado mediadas por las tecnologías de la vida moderna que difícilmente acontecen como un modo cotidiano y en devenir. No soy un hombre pesimista, decía José Emilio Pacheco, sino informado.

Frente a esta mediática situación, tratamos, una y otra vez, de señalar algún elemento sustancial en el mínimo ejercicio de la dicha, del desconsuelo, de la tristeza, de la abulia. Animales tristes finalmente; sin embargo, parecería siempre que las posibilidades del mundo nos condenan a algo que ningún otro animal imagina ser: una entidad libre y feliz.

En esta condena es que se da, de una manera quizá no experimentada con anterioridad, la apertura erótica en el mundo contemporáneo, la cual se asocia de manera suicida con el anhelo de la felicidad y la huida romántica del mundo real que percibimos.

## 2

En la tesis dos sobre el concepto de historia, Walter Benjamin se refiere, al problema de la *felicidad*, la *envidia* y la *venganza*. Junto con estas tres ideas, más la idea adorniana de *dignidad*, podemos entender cuál es el límite actual de la forma social más cara al ser humano: nuestra sociabilidad erótica.

A las peculiaridades más notorias del espíritu humano, dice Lotze, pertenece... junto a tanto egoísmo en lo particular, una falta de envidia general de todo lo presente respecto de su futuro.<sup>95</sup>

Esta idea “apunta” a la experiencia de la felicidad que nos ha confinado nuestra existencia en el tiempo:

Una felicidad [dice Benjamin] capaz de despertar envidia en nosotros sólo la hay en el aire que hemos respirado junto con otros humanos, a los que hubiéramos podido dirigirnos; junto con las mujeres que se nos hubiesen podido entregar. [...] ¿Acaso en las voces a que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar? ¿Acaso las mujeres a las que hoy cortejamos no tienen hermanas que ellas ya no llegaron a conocer?<sup>96</sup>

A partir de ese par social entre felicidad y envidia, Benjamin columbra que “en la idea que nos hacemos de la felicidad late inseparablemente la de la redención”.<sup>97</sup> ¿Por qué? Porque todo nuestro sentido, con esto quiero decir nuestra experiencia es-

<sup>95</sup> Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia...*, op. cit., p.18.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

pontánea, de la dicha, de la alegría y de sus anversos, la desgracia y la tristeza, tiene que ver con el pasado. El futuro puede, acaso, suscitar el temor pero siempre será abatido por la permanencia de nuestro día. Aquél que vive en el futuro, está muerto. Por esto cada estado de ánimo es un “secreto índice” de redención, un eco de una sola dicha y de una sola tristeza. ¿Cuándo se romperá ese índice? Cuando pueda acontecer de forma espontánea y sencilla un sentimiento de dolor o placer, esto es: nunca y jamás. Entonces, frente a ese acto imposible, intentamos reconfigurar la idea de la felicidad y lo hacemos afianzando un egoísmo invicto y una fe en el presente que todo lo distorsiona. Esta felicidad sólo puede ser rota por la esperanza de un perenne estado de ánimo y, en su distorsión, éste se vuelve unívoco, mesiánico, total. Es por eso que en la felicidad se intuye la envidia frente aquellos que se muestran dichosos o profundamente tristes, aquellos y aquellas que parecen haber encontrado un eco más profundo de la vida y una mujer o un hombre infinito. Por esto, la envidia se revuelve de sí, y nos muestra que en toda *idea* de la felicidad hay un acto de venganza. Este movimiento tiene su mayor electricidad, su potencia más manifiesta en el acto erótico; en ese fetiche que desafía el mundo de lo sacro para fundar una nueva comunidad, la de lo humano, a partir de la idea de la libertad, del desarrollo de la personalidad y del ejercicio de individuación que fragua el acto erótico: la estupefacción dual e incommunicable frente a nuestros instintos de entrega y agresión, resueltos de una forma aislada, única y, a la vez, cósmica, total, *redentora*. Como señala Bolívar Echeverría:

El texto de la sexualidad humana se escribe en un código incomprendible para el animal: el código del *eros*. En la sexualidad humana, a la que se puede llamar *eros* o *amor pasión*, la ley de la sexualidad animal se encuentra vigente; pero sólo lo está en tanto que penetrada y sometida por la norma de una relación afectiva

interindividual puramente humana, a la que se puede llamar *filia* o *amor-afición*.<sup>98</sup>

3

El índice que conecta al acto erótico con la felicidad tiene entre sus claves a la *venganza* y al instinto animal sublimado –al convertirlo en ese comportamiento social que es la *envidia*–; sin embargo, el hecho de amor o filia que está comprometido en el acto erótico tiene más que ver con la idea de felicidad que remite al artificio moderno de la *dignidad*. Adorno dice en *Minima moralia*:

Con la felicidad acontece igual que con la verdad: no se la tiene, sino que se está en ella. Sí, la felicidad no es más que un estar envuelto, trasunto de la seguridad del seno materno. Por eso ningún ser feliz puede saber que lo es. Para ver la felicidad tendría que salir de ella: sería entonces como un recién nacido. El que dice que es feliz miente en la medida en que lo jura, pecando así contra la felicidad. Sólo le es fiel el que dice: yo fui feliz. La única relación de la conciencia con la felicidad es el agradecimiento: ahí radica su incomparable dignidad.<sup>99</sup>

Lo que hace Adorno aquí es borrar el acto redentor y vengativo de la idea de felicidad a través de la dignidad del recuerdo. La manera de salvar nuestra experiencia de la felicidad es reduciéndola a un acto imperceptible para la conciencia. “Trasunto de la seguridad del seno materno”, la felicidad es un estar envuelto en la dicha, en la alegría triste del que disfruta el acto de comprensión del mundo pero que no lo puede expresar sino al paso del tiempo. Por esto es tan importante decir *yo fui feliz*. No

<sup>98</sup> Echeverría, “El dinero y el objeto del deseo”, en *Las ilusiones...*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>99</sup> Adorno, Theodor, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada. Obra completa 4*, Akal, Madrid, 2003, p. 117.

se trata del acto colectivo y sutilmente ciego, para mí mismo, de la *redención*. Soy yo el que regresa, como un Edipo, a través del reconocimiento agradecido de la conciencia. Al agradecer el haber participado de un mundo feliz, y esquivar “un mundo raro”, despliego la vitalidad del acto de convivir y reafirmo el cuadrante de la dignidad por medio del principio del respeto y la creencia en la libertad y dignidad de todos aquellos animales eróticos que pueden vindicar el hecho de la felicidad y su apertura erótica y utópica. El acto erótico aparece así no como el nicho de la venganza, sino como el recuerdo y anhelo de dignidad. Es ahí donde el acto erótico gira sobre sí mismo tanto para eliminar sus rastros de permanencia en el reino animal y su violencia fundacional del mundo social de lo humano, como para mostrar un aspecto tan poderoso en el amor como lo es la venganza: *el juego*. Se abren, alegremente, las cuerdas del ludismo erótico.

Podemos resumir lo dicho de la siguiente forma: el erotismo intenta refundar el mundo a partir de la sacralización de lo humano y en sus facetas más civiles apuesta siempre a profanar esa misma sacralización por medio del ludismo. *El erotismo tiene que ver con la felicidad de la venganza y de la dignidad*. No obstante, existe un componente que hace que esta primera analítica de lo erótico parezca falsa. Se trata del componente elemental de la convivencia en las sociedades modernas: *el fetiche mercantil*, que al penetrar el comportamiento erótico vuelve anacrónicas sus prácticas de venganza contra la naturaleza y lo humano y el juego de lo humano consigo mismo en sus recuerdos y montajes del mundo natural y animal. El fetiche mercantil y su violenta variante dineraria hacen que el fetiche erótico gire hacia la pornografía y hacia un erotismo atávico y cruel.

Cuando Coetzee, por ejemplo, relativiza y adelgaza el constructo de la dignidad –finalmente insiste en que sólo se trata de un artificio y no de una esencia– apunta a golpear el proceso que da esencia al erotismo:

Existe, desde luego, algo llamado arte erótico (poesía erótica, narrativa erótica, pintura erótica, cine erótico) que pretende poner en su sitio a la pornografía comercial demostrando que el sexo puede tratarse con imaginación, inteligencia e incluso buen gusto. No obstante, lo erótico, por el mismo hecho que recurre a la protección de la ley, (reivindicando un valor estético que lo justifica) y marca de ese modo distancias con lo pornográfico, parece eludir la prueba, conformarse con ser atrevido pero en última instancia sólo chic, con ser escandaloso sin suscitar verdadero escándalo; mientras que lo pornográfico, aunque sea zafio, conserva por lo menos cierta calidad cruda, salvaje.<sup>100</sup>

Coetzee nos recuerda, pues, por qué la degradación, incluso el olvido, de lo erótico. Término confinado cada vez más a círculos cultos que creen aún en la sofisticación iluminista y en el goce y cultivo de su libertad, en este caso sexual y erótica. Al contrario, lo que se observa en el mundo es un resurgimiento de comportamientos atávicos respecto a la vida sexual y erótica y un despliegue absoluto del código de lo pornográfico, que tiene que ver, efectivamente, con la grafía o escritura de aquellos cuerpos esclavizados y prostituidos o vendidos. Por esto, no es extraño el resurgimiento de la actitud pornográfica en los códigos elementales de la vida, donde es el dinero el que define y da identidad. No se equivoca Coetzee, por ejemplo, al señalar que la publicidad es más exitosa que la pornografía porque tiene un código de comportamiento más apegado al principio de prostitución, principio donde lo fundamental es la representación que se adquiere y no el animal humano de carne y hueso que *se consume*:

El anuncio publicitario permanece por completo en el seno de la constitución del signo: es algo que representa otra cosa; en cambio, al ofrecerse como la cosa misma, la pornografía viola su propia constitución. De ahí su frenesí característico y quizá también su

<sup>100</sup> Coetzee, J. M., *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar*, traducción de Ricard Martínez i Muntada, Debate, México, 2007, p. 49.

creciente violencia, que hay que interpretar como la violencia de la frustración.<sup>101</sup>

Lo mismo que acontece con la pornografía, potencia del nuevo siglo que subsume el código erótico y que incluso ella misma cede frente al código de anhelo, venta y posesión del consumo, sucede con el resabio lúdico que Adorno intentaba pensar con el nombre de *dignidad*. “¿Cuál es la razón de que la presencia del dinero *como fetiche* se encuentre permeada –penetrada y ocupada– de erotismo? ¿Por qué el dinero, *al cumplir su función re-socializadora*- de los individuos como propietarios privados, adopta en mayor o menor medida la función que es propia del fetiche erótico?”<sup>102</sup> se pregunta Bolívar Echeverría y anota que esta pregunta es la que guía a muchos pensadores y pensadoras a buscar “la clave del fetichismo dinerario en el problema del erotismo anal”.<sup>103</sup> La respuesta de Echeverría es la siguiente:

Si en la sociedad humana el contrato de los cuerpos, y con él la posibilidad de la satisfacción erótica, depende de la existencia del individuo en calidad de persona, es decir, dotado de una identidad diferencial, entonces el dinero, mediación moderna de la personalidad, se encuentra sin duda en una complicidad secreta con el fetiche erótico: absorbe algo del atractivo animal que hay en la ‘hermosura’ del cuerpo del amor, al mismo tiempo que añade un nuevo encantamiento a esa ‘hermosura’, le contagia la capacidad de otorgar identidad al amante que la persigue. El dinero aporta una segunda capa de oscuridad al de por sí ya ‘oscuro objeto del deseo’.<sup>104</sup>

Esto es, podríamos decir, lo que queda de la dignidad. La respuesta de Echeverría es tanto o más terrible que la de Coetzee.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>102</sup> Echeverría, “El dinero y el objeto del deseo”, en *Las ilusiones...*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>103</sup> *Ibidem.*

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 81.

No se trata de un problema sustancial, sino del lógico desarrollo del erotismo: la libertad, piedra fundamental del comportamiento erótico occidental, necesita renovar y hacer efectivas sus posibilidades de existencia. Nada es consustancial a esa libertad, sino su invención permanente; en ese sentido, puede históricamente perder la dignidad y el ludismo u olvidar la venganza traumática que la redime como un artificio social, limitado por la propia naturaleza. Frente a este principio de libertad, la sociedad actual es una red de dinero, en esa red el erotismo es anacrónico y la pornografía periférica. En el centro del sentido está el índice del dinero, ese milagro de la felicidad humana, significado puro del vacío y tamaño de la “grandeza” del proyecto de la humanidad moderna.

## II. EL ARTISTA Y EL GENERAL

*La crónica de las revueltas en los presidios, así como de las insurrecciones políticas, y en especial la historia de las colonias son los documentos del humanismo burgués.*

HORKHEIMER

### 1

En la obra de Walter Benjamin existen de manera lateral constantes menciones a Platón. No obstante, y pese a cierta marginalidad, en su argumentación siempre acaba apareciendo el pensador griego de una forma paradigmática. En ocasiones, es alguna idea del platonismo la que le permite arrancar sus textos y realizar una generalización que puede seguir o bien confrontar. Por ejemplo, en la conferencia que dicta el 27 de abril de 1934 en el Instituto para el Estudio del Fascismo, posteriormente publicada como “El autor como productor”, Benjamin inicia diciendo lo siguiente:

Ustedes recuerdan cómo procede Platón con los poetas en el proyecto de su Estado. Les prohíbe permanecer en él, en interés de la comunidad. Platón tenía un concepto elevado del poder de la poesía. Pero la consideraba dañina, superflua; en una comunidad perfecta, se entiende. Desde entonces no ha sido frecuente que la cuestión acerca del derecho de existencia del poeta se planteara con igual énfasis. Sólo pocas veces llega a plantearse en esta forma, y precisamente ahora vuelve a plantearse así.<sup>105</sup>

<sup>105</sup> Benjamin, *El autor como productor*, traducción de Bolívar Echeverría, Ítaca, México, 2004, p. 11.

Sabemos de la crucial importancia de Platón para la estética, la teoría de las percepciones y la misma filosofía del arte. En el *Banquete*, tenemos ya las posibilidades de pensar los alcances ontológicos del arte, por medio de sus conexiones con el erotismo; en el *Hippias mayor*, la gama matriz de las posibilidades categoriales y epistemológicas de la estética; en la *República*, el desarrollo de las relaciones entre arte y política; de la misma forma, en esa obra que algunos consideran apócrifa, el *Ión*, se encuentran tres elementos fundamentales para entender las relaciones entre estética y política. Quiero detenerme en este último punto.

En primer lugar, el *Ión* es el diálogo en el que se traza, quizá por primera vez en la escritura de Occidente, una filosofía del arte. Ahí, se señala cuáles son las cuatro artes matrices de todos los desarrollos del arte occidental y, en especial, se destaca la peculiaridad de la matriz más conflictiva: la literatura. A diferencia de las otras tres (la música, la escultura y la pintura), la escritura, sostiene el Sócrates platónico, trabaja sobre una materia prima artificial, el lenguaje, y esto necesariamente la destierra de la tensión que sostiene el sentido del arte: la tensión que se genera en toda representación estética entre *técnica y naturaleza*.

El desarrollo de la escritura, por el contrario, genera históricamente formas culturales de identidad que se coluden con formas de sentido más amplias y que van dando la espalda al hecho natural, a aquel hipotético sentido que está inscrito en la materia. Mientras el músico tiene que enfrentar el problema de formar y deformar el aire, el escultor la tierra y el pintor los colores; el escritor o la escritora tienen que trabajar sobre una creación no natural, la lengua y su escritura. Cuando, por ejemplo, nos referimos a estamentos o grupos culturales, llámense católicos, judíos, novohispanos, ilustrados, burgueses, proletarios, masas, ciudadanos, creadores, espectadores, americanos, estamos hablando de configuraciones que son producto de una política-es-

tética, de una política de escritura y de representación de larga duración, de un artificio diferente al que produce la música, la escultura o la pintura. Para hablar de música novohispana, cine de masas, pintura burguesa o escultura americana, por ejemplo, tiene previamente que existir una configuración escritural, una gramática que permita subsumir después las artes particulares.

En segundo lugar, el *Ión* contiene una teoría del arte inmarcesible, me atrevería a decir invicta en el tiempo histórico del Occidente. La obra de arte, según el *Ión*, es la conjunción del hecho sacro, el sujeto creador, la obra-objeto y el intérprete. La obra no es simplemente un objeto o una afección subjetiva, es una cadena de estos cuatro anillos que impacta y genera, como diría Kant, el acto de placer o dolor. Esta teoría, en tanto el arte mantenga determinada *sustanciabilidad* o universalidad de comunicación, no sólo no puede ser soslayada, sino que es la teoría rectora de la estética occidental. En cierto sentido, cuando enfrentamos o compartimos las teorías de la obra de arte en la época del Capital (esto es, las teorías que sueldan la relación entre estética y política y que indagan en todo el campo las derivaciones formales, incluso al pensar la guerra como una estética o la estética con un paradigma transbélico) estamos confrontando, realmente, la metafísica de lo bello que sintetizara Platón; pues, lo que hacemos es descubrir, en cierto sentido, hasta dónde las políticas del Capital han minado nuestro sentido sacro y metafísico de la existencia en el mundo; hasta dónde han engrandecido o enajenado nuestras percepciones; o bien, estudiamos cómo el objeto de arte se mueve en el mundo de las mercancías o cómo el artista representa en un mundo secularizado y desacralizado.

En tercer lugar, el *Ión* contiene una analogía que dará lugar a toda la saga occidental que reformula el problema de las letras y las armas o, en otras palabras, la relación entre estética y guerra. Si recordamos el diálogo, lo que hace Platón es preguntar, al hilvanar citas de Homero, cuál es el conocimiento que porta

el rapsoda, qué enseña el poeta. La argumentación del Sócrates platónico es de especial sutileza y gran complejidad. Cita a Homero y se pregunta sobre los oficios descritos por el poeta heleno. ¿Quién domina la técnica de dirigir la biga, el auriga, ese esclavo que tiraba del vehículo, o el poeta? ¿Quién puede curar una herida, el médico o el rapsoda, y quién enseñar a atrapar un pez, el pescador o el poeta? ¿A quién corresponde leer nuestro destino, al adivino o al poeta? En el fondo, los textos lo van mostrando pero Ión no lo ve, el poeta le da una nueva forma a cada actividad, la aleja de su uso inmediato y la va reinsertando, en un primer momento, en la esfera de la subjetividad. Así, se pregunta Sócrates qué tan efectivo para la labor del pescador es Homero cuando describe el acto de pescar:

Se precipitó en lo profundo, semejante al plomo, fijo al cuerno de un buey montaraz y se sumerge [sic] llevando la muerte a los ávidos peces.<sup>106</sup>

O el poeta, realmente, ¿podría entender lo que aquí sucede mejor que el adivino?:

Un pájaro volaba sobre ellos que intentaban pasar [el foso], un águila de alto vuelo, asustando a la gente, llevando en sus garras una monstruosa serpiente, sangrienta, viva y aún palpitante, que no se había olvidado de la lucha, pues, mordió a quien lo llevaba, en el pecho junto a la garganta, doblándose hacia atrás; el águila lo dejó caer a tierra traspasada de dolor, echándolo sobre la muchedumbre, y chillando se alejó en alas del viento.<sup>107</sup>

Pero el Sócrates platónico no se detiene aquí, no concede una investigación más seria sobre lo que hace el poeta; por el contrario, fustiga y enloquece a Ión que sólo alcanza a decir que es mejor recurrir al propio pescador para aprender su oficio o al adivi-

<sup>106</sup> Platón, *Ión*, en *Obras completas 1*, traducción de E. Lledó, Gredos, España, 2000, p. 132; también, refiérase a *Iliada* XXIV 80-82.

<sup>107</sup> *Ibid.*, pp. 132-133; refiérase a *Iliada* XXIV 80-82.

no para que nos deleve qué anuncia la lucha entre el pájaro y la serpiente; lo demás, la poesía, sugiere el texto de Platón, queda escrita y delirante en el fantástico universo homérico. En esencia, pues, al platonismo lo que realmente le interesa es denunciar el acto violento de la representación del mundo y del poder y la inconsciencia que genera ese poder de representación. La y el poeta representa una y otra vez, crea mimesis de sentido que nos alejan de las diégesis donde se contiene todo lo real. Destroza la percepción de las mónadas de sentido, porque las enlaza en una representación infinita. Por eso el poeta es nocivo, porque todo, curar, cazar, pescar, amar, morir, conocer, todo es baladí frente a la belleza de su representación. Y, sin embargo, si sus palabras nos alejan del mundo real, ¿sobre qué versa el arte, se pregunta Sócrates en el diálogo, si no puede versar sobre todo? Por lo menos es claro que no versa para crear un referente certero de lo que pasa en el mundo, sino sólo para crear una nueva forma, una sensación y percepción –una estética– de las cosas que pasan en el mundo... pero, ¿para qué lo hace?

Ya que no versa fidedignamente sobre los oficios y los hechos, ¿quizá, pregunta Sócrates al final del diálogo, versará sobre “lo que diría un general para arengar a sus soldados”? Es decir, versará sobre sí mismo y tendrá una función hipnótica, podemos pensar. Así contesta, Ión. “¿El arte del rapsoda es, pues, el arte del general?”, dice Sócrates e Ión responderá que sí, incluso él se jacta de poder ser el mejor general de Grecia y esto, nos comenta, lo aprendió de Homero. El diálogo, como sabemos, tiene un final abrupto. No se dice mucho más al respecto, tan sólo se reafirma la analogía inquietante por medio de una cuestión socrática:

Por los dioses, oh Ión, ¿cómo es, pues, que siendo el mejor de los helenos, en ambas cosas, como general y como rapsoda, vas recitando de un sitio para otro, y no te dedicas a hacer la guerra?, ¿o es

que te parece que entre los griegos hay más necesidad de rapsodos coronados con coronas de oro , que de generales?<sup>108</sup>

Se puede interpretar de muchas formas la parte final del diálogo, pero lo que está señalado de manera contundente es la similitud entre las técnicas de representación del arte, específicamente del poeta, con las de la gran representación de la guerra. Estas dos actividades, por lo menos, se parecen en su capacidad encantadora de desaparecer el mundo ante su poderoso despliegue técnico.

No es descabellado decir que aquí hay otro símil entre Benjamin y Platón: la nueva forma que da el arte del rapsoda a las cosas, la estetización que hace de las cosas diríamos en la jerga del siglo XX, parece contribuir no sólo a la guerra, sino a las políticas y al arte de la guerra, que no son otra cosa que el recubrimiento incesante a través de las formas bellas de un mundo que se ha sido vaciado de sentido.

## 2

La saga del debate entre las armas y las letras, central para entender no sólo la relación entre estética y política, sino para entender gran parte de la historia de Occidente, tiene un punto capital en la obra de Cervantes. Él no sólo era un soldado que practicaba ambos oficios, sino que dedica parte crucial del *Quijote* al tema. En el importante capítulo 38, el hidalgo falla a favor de las armas en los siguientes términos:

[...] volvamos a la preeminencia de las armas contra las letras, materia que hasta ahora está por averiguar, según son las razones que cada una de su parte alega. Y, entre las que he dicho, dicen las letras que sin ellas no se podrían sustentar las armas, porque la guerra también tiene sus leyes y está sujeta a ellas, y que las leyes caen de-

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 135-136.

bajo de lo que son letras y letrados. A esto responden las armas que las leyes no se podrán sustentar sin ellas, porque con las armas se defienden las repúblicas, se conservan los reinos, se guardan las ciudades, se aseguran los caminos, se despejan los mares de corsarios; y, finalmente, si por ellas no fuese, las repúblicas, los reinos, las monarquías, las ciudades, los caminos de mar y tierra estarían sujetos al rigor y a la confusión que trae consigo la guerra el tiempo que dura y tiene licencia de usar de sus privilegios y de sus fuerzas.

El monólogo del Quijote es tan claro como la idea de Ión sobre Homero y el general. No hay realmente ninguna diferencia sustancial entre un oficio y el otro; por el contrario, se llevan de la mano y se acompañan, el tema a discurrir es sobre la preeminencia de uno de los dos oficios. Mientras que por un lado se insiste en que la palabra legaliza todo, incluso la guerra, el Quijote señala puntualmente que la ruptura del orden desata un caos, un tiempo de confusión en que las armas tienen licencia para desatar sus fuerzas, y esto es lo que sostiene a las repúblicas, conserva los reinos, guarda las ciudades, asegura los caminos, despeja los mares. El espacio se sostiene por la intervención o la amenaza bélica, no por la legalidad escrita, sugiere el caballero medieval. El punto a destacar es que para el Quijote ambas son técnicas de poder y, como tales, no se puede hablar de que alguna tenga primacía moral, se miden, como lo hace el texto platónico con el poeta, por su eficacia. ¡Qué te crees tú, Ión, que la ciudad necesita más poetas laureados que generales!

Pero la idea cervantina es más poderosa aún:

Y lo que más es de admirar: que apenas uno ha caído donde no se pondría levantar hasta la fin del mundo, cuando otro ocupa su mismo lugar: y si éste también cae en el mar, que como enemigo le aguarda, otro y otro le sucede, sin dar tiempo al tiempo de sus muertes: valentía y atrevimiento el mayor que se puede hallar en todos los trances de la guerra. Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados

instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida de un valeroso caballero, y que, sin saber cómo o por dónde, en la mitad del coraje y brío que enciende y anima a los valientes pechos, llega una desmandada bala, disparada de quien quizá huyó y se espantó del resplandor que hizo fuego al disparar de la maldita máquina, y cota y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien le merecía gozar luengos siglos.<sup>109</sup>

Entonces podemos deducir que la guerra de las armas es superior a la guerra de las letras por su inapelable poder de representación. No deja, como dice el Quijote, resquicio para interpretar, como aún lo pueden dejar las letras del mejor poeta; en el mundo de las armas “apenas uno ha caído donde no se pondría levantar hasta la fin del mundo, cuando otro ocupa su mismo lugar: y si éste también cae en el mar, que como enemigo le aguarda, otro y otro le sucede, sin dar tiempo al tiempo de sus muertes”. El mismo mar, escribe Cervantes con una brillantez sorprendente, se convierte en un enemigo más, pues está aguardando como transformado el mismo en una arma.

Queda anotada, pues, en este texto fundamental de la historia de Occidente, la creciente incursión de la tecnología en el ensayo del asesinato de la historia moderna y reafirmada la fusión entre las armas y las letras. No debería de haber profesionalización alguna en el acto de matar, parece sugerir el Quijote, sino un deber que se cumple por una comunidad en su juego loco de valentía, atrevimiento, brío, coraje, arrojo. En ese juego ya demente, es la guerra la que mantiene el honor y el sacrificio de la comunidad por medio de un despliegue bélico irrefrenable, muy superior a la imagología de las letras y, podríamos decir, del arte todo.

<sup>109</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Aguilar, Madrid, 1980, pp. 469-470.

Similar es la idea que constata el Averroes de Borges, ese pensador que narra la tarde en que por primera vez vio, con increíble terror, el poder de una representación teatral:

Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Padeían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie.<sup>110</sup>

### 3

Otro documento central de la relación entre estética y política es el que constituye el despliegue de las vanguardias de principios del siglo XX, en medio de la catástrofe de la Primera Guerra Mundial y como antesala de la Segunda Guerra Mundial y el exterminio humano que provocó el nazismo, el fascismo, el socialismo y que ha continuado desarrollando con novedosas formas de genocidio el *primus inter pares* del Capital, el americanismo. De este inmenso documento histórico, puede extraerse el manifiesto futurista de Marinetti que escribe, señala Walter Benjamin, en el contexto de la guerra colonial en Etiopía:

Desde hace veintisiete años, nosotros, los futuristas, nos hemos expresado contra la calificación de la guerra como antiestética [...] De acuerdo con ello reconocemos: [...] la guerra es bella porque, gracias a las máscaras antiguas, a los megáfonos que causan terror,

<sup>110</sup> Borges, Jorge Luis, “En busca de Averroes”, en *Obras completas I*, Emecé, España, 1989, p. 585.

a los lanzallamas y los pequeños tanques, ella funda el dominio del hombre sobre la máquina sometida. La guerra es bella porque inaugura la metalización soñada del cuerpo humano. La guerra es bella porque enriquece los prados en flor con las orquídeas en llamas de las ametralladoras. La guerra es bella porque unifica en una gran sinfonía el fuego de los fusiles, los cañonazos y los silencios, los perfumes y hedores de la putrefacción. La guerra es bella porque crea nuevas arquitecturas como la de los grandes tanques, la de los aviones en escuadrones geométricos, la de las espirales de humo en las aldeas en llamas, y muchas otras cosas [...] Poetas y artistas del futurismo, recordad estos principios de una estética de la guerra para que vuestros esfuerzos por alcanzar una nueva poesía y una nueva plástica [...] sean iluminados por ellos.<sup>111</sup>

En este texto, como señala el propio Marinetti, Benjamin retorna sobre lo que ya en 1909 el primer *Manifiesto* señalaba; especialmente, en el punto nueve donde se concentraría gran parte de la estética y política futurista: “Nosotros queremos glorificar la guerra –sola higiene del mundo– el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las que se muere y el desprecio a la mujer”.<sup>112</sup>

Benjamin señala que si reflexionamos dialécticamente sobre estos textos podemos entender qué ha sucedido con la humanidad. En efecto, se trata de textos radicalmente novedosos dentro de las estéticas de Occidente. En los otros escritos, como el de Platón o Cervantes, lo que vemos, con base en los procesos de representación y avasallamiento de la técnica sobre la naturaleza, es la construcción de un personaje trágico que expresa una inquietante similitud entre el arte y la guerra. Por un lado, y éste es el motivo por el que el Sócrates platónico señala que se niega a escribir, la técnica de la escritura desarrolla un despliegue de representaciones que nos alejan del mundo cotidiano, una esté-

<sup>111</sup> *Apud.* Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, p. 97.

<sup>112</sup> Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifiesto del Futurismo*, *Le Figaro*, 20 de febrero, 1909.

tica y una política del olvido que guarda una similitud inquietante con el arte de la guerra. Por el otro, el despliegue técnico de las formas de asesinar pone al descubierto –en este mundo de representaciones donde las muertes se suceden, escribe Cervantes, una tras otra sin dar tiempo ni siquiera a la comprensión de la misma muerte– el desplazamiento claro de la escritura, y su legalidad, que genera una técnica de representación radical y fulminante: la guerra. Pero en el siglo XX las cosas son diferentes. Ya no se trata de un montaje artístico, sino de una serie de documentos que no sólo nos hacen ver la similitud entre arte y belicismo, sino que pugnan porque el arte, al estar plenamente subsumido por la técnica, debe de proceder con la misma violencia que ejerce la gran representación técnica de la humanidad, la guerra, y en este sentido debe de intentar adelantarse al mismo despliegue de la guerra. En este contexto, Benjamin sugiere que hemos llegado a un punto tal que sólo al pensar el fenómeno en su gama de contradicciones podremos entender lo que ahora sucede.

Al observar esta estética de la guerra, como en el texto de Marinetti, Benjamin concluye que el origen de este tipo de manifestaciones se encuentra en el hecho de que, al ser reprimidas por el orden de la propiedad (por un orden que garantiza la explotación, escasez artificial y monopolio de la riqueza y el poder), el despliegue de las fuerza productivas queda obstaculizado y, por lo tanto, el “incremento de los recursos técnicos, de los ritmos, de las fuentes de energía tiende hacia la utilización antinatural”,<sup>113</sup> y este desarrollo antinatural es la guerra. Sólo los humanos han generado ese invento, la guerra, y viven, en gran medida, su historia en función del belicismo. Como señala Benjamin, al comentar el extremo de la guerra imperial:

<sup>113</sup> Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, p. 98.

*La guerra imperialista es una rebelión de la técnica que vuelca sobre el material humano aquellas exigencias a las que la sociedad ha privado de su material natural. En lugar de generadores de energía, despliega sobre el campo la energía humana corporizada en los ejércitos; en lugar del tráfico aéreo, pone el tráfico de proyectiles, y en la guerra química encuentra un medio para eliminar el aura de una manera diferente.*<sup>114</sup>

Más aún, cada vez que se despliega una guerra se constata, como recuerda Benjamin, que tanto “la sociedad no estaba madura todavía para convertir a la técnica en un órgano suyo”, como que “la técnica no estaba suficientemente desarrollada como para dominar las fuerzas sociales elementales”.<sup>115</sup> Al desplegarse el escenario de representación atroz de la guerra se muestran abiertamente sus principios “terroríficos”: ¿cómo es posible tener medios de producción gigantescos sin utilizarlos en abatir la mortandad, el hambre o el analfabetismo, sin ponerlos a operar en el todo que constituye el mismo proceso de producción: eliminar el desempleo y en elevar los medios de consumo? Esta perversión, que se muestra claramente en el montaje del asesinato que desata toda guerra –donde los medios de producción operan para producir la muerte–, muestra a la par que los humanos, realmente, mantienen su viejo conflicto con la técnica, pues siguen siendo parte de una naturaleza que no puede ser del todo intervenida.

La relación con la técnica, en última instancia, se vuelve enferma, esto se constata cotidianamente en “pequeñas” batallas civiles, por ejemplo: el uso del automóvil, el vacío de sentido que se difunde en los medios de comunicación, el trato a los animales que consumimos, la generación explosiva de desechos, la decadencia generalizada de los espacios que habitamos, el uso tecnológico del petróleo o de la energía nuclear, el tráfico de per-

<sup>114</sup> *Ibidem.*

<sup>115</sup> *Ibidem.*

sonas, la trata de mujeres y niños; todos estos usos tienen algo de antinatural, un centro bélico que nos mantiene en invariable conflicto con las tecnologías y, en la medida en que las usamos y padecemos, con nosotros mismos. En el otro extremo (no el de la intervención, sino el de la autonomía), la técnica no alcanza el desarrollo capaz de organizar, por sí misma, la sociabilidad elemental. La tecno-cratización de los procesos tiende a eliminar los procesos sociales para fundamentar todo en la operación ciega y “ecuánime” de la máquina o la robótica, expresión neta de la ciencia y la tecnología. En este principio se basan desde los tratamientos médicos de la ciencia hasta la colocación de parquímetros, checadores laborales, cámaras de vigilancia, sistemas de evaluación o impartición de justicia. Sin embargo, este despliegue técnico, este puritanismo higiénico de la constitución social mediada por la máquina, en cuanto se desata una guerra, demuestra claramente que no es compatible con el proceso real de socialización, con el proceso fundado en la interacción humana mercantil. Esto es así por el simple hecho de que la desigualdad social inmanente al capitalismo penetra la misma constitución de la máquina o de la red tecnológica, hasta volverla una mercancía más.

*Fiat ars, pereat mundus.* Sea el arte, perezca el mundo, “dice el fascismo, y espera, como la fe de Marinetti, que la guerra sea capaz de ofrecerle una satisfacción artística a la percepción sensorial trasformada por la técnica”.<sup>116</sup> Este es el momento culminante del arte por el arte, “*l'art pour l'art*”, dice Benjamin, pero en realidad es el punto de culminación de la fusión entre arte y guerra, del destierro definitivo del arte como mundo de sentido o analogía de otra posibilidad de sentido. Todo intento de regresar o instaurar un arte puro es fútil y peligroso, por su colaboración substancial, con la representación mortal de la guerra:

<sup>116</sup> *Ibidem.*

La humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora un objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden. *De eso se trata en la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo. El comunismo le responde con la politización del arte.*<sup>117</sup>

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 98-99.

### III. ESTÉTICA DE LA GUERRA

*Solo es eficaz el intenso avanzar de las palabras  
hasta el núcleo del más íntimo silencio.*

ADORNO

#### 1

En “Estética de la guerra”, un pequeño fragmento de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin sostiene dos tesis centrales para entender el arte contemporáneo, la primera de ellas reza así:

La proletarización creciente del hombre actual y la creciente formación de masas son dos lados de un mismo acontecimiento. El fascismo intenta organizar a las masas proletarias que se han generado recientemente, pero sin tocar las relaciones de poder hacia cuya eliminación ellas tienden.<sup>118</sup>

Este movimiento, radical en el fascismo, no es extraño en las sociedades capitalistas. Por medio de las tecnologías de comunicación, los individuos deben de ser organizados y encontrar formas de expresión pero sin alterar las relaciones de producción. Bolívar Echeverría señala que existe:

un conglomerado específicamente moderno de poder extra-político que se arroga y ejerce el derecho de vigilar el ejercicio de la soberanía por parte de la sociedad, y de intervenir en él con sus ordenamientos básicos; se trataría del poder que resulta del Valor de la mercancía capitalista en tanto “sujeto automático”.<sup>119</sup>

<sup>118</sup> Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>119</sup> Echeverría, *Las ilusiones...*, *op. cit.*, p. 50.

Este “sujeto automático”, el capital valorizándose, es el que, al subsumir las formas de producción y consumo en la relación mercantil, también dirige la apología semántica del hecho del capital y cifra los mensajes estéticos o perceptivos, ya sea a través de las configuraciones estéticas cotidianas o del pluriobjeto que constituye la obra de arte. La segunda tesis de Benjamin es ésta:

*Todos los esfuerzos hacia una estetización de la política culminan en un punto. Este punto es la guerra. La guerra, y sólo la guerra, vuelve posible dar una meta a los más grandes movimientos de masas bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad heredadas. Así se formula el estado de cosas cuando se hace desde la política. Cuando se hace desde la técnica, se formula de la siguiente manera: sólo la guerra vuelve posible movilizar el conjunto de los medios técnicos del presente bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad.*<sup>120</sup>

Benjamin parece estar señalando que la política, como el índice de convivencia de las sociedades modernas, debe de reencarnarse permanentemente (debe de reificarse en los sujetos, hombres y mujeres, que participan en el cuerpo político). Para tal fin, es necesaria una estetización del proyecto político, es decir, una percepción del mismo, una sensación y sensacionización de los procesos de representación. No otra cosa son las campañas políticas, los ejercicios de publicidad de gobiernos en el poder o el morbo desatado de los medios de comunicación sobre las figuras públicas de la política, los “representantes de la soberanía popular”.

El punto de inflexión surge cuando, en una sociedad de masas, tal proceso de estetización –sensación y percepción de la *hybris* desatada de la política– culmina estruendosamente en la guerra. Benjamin parece estar hablando de los escenarios del siglo XXI. No es suficiente para un partido político convencer

<sup>120</sup> Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, pp. 96-97.

a su potencial electorado; necesita desatar siempre una política de guerra interna o externa para hacer sentir a las masas la pertenencia a una nación y promulgar la defensa de un proyecto político que, esencialmente, es apologético e incomprensible. Tal ha sido el comportamiento del imperio norteamericano a finales del siglo y de sus pares europeos; tal fue la política de estetización –como percepción radical del poder encarnado– del fascismo y del estalinismo; tales son las formas del nacionalismo africano, latinoamericano y de gran parte del mundo oriental; es decir, todas estas guerras catárticas que se mueven en una falsa dialéctica entre el fervor y el pánico ante las políticas bélicas de los imperios y los pseudo-proyectos de los estados nacionales contemporáneos.

Benjamin acota, además, que cuando se trata de la política sólo un despliegue bélico de enajenación puede mantener, en la población desposeída, ausente el problema de las relaciones de propiedad heredadas; se piensa entonces en la seguridad, en salvar la vida, en ir al combate, en lugar de cuestionar el origen de la propiedad, su perversa distribución y su constante monopolización. Por ejemplo, no es casual que en un despliegue bélico, que toma como pretexto el combate del crimen organizado (específicamente a los cárteles de la droga, supongamos), no pase por el discurso oficial la posibilidad de romper las relaciones de propiedad. Legalizar el consumo de las drogas es algo que el poder no discute porque, en el fondo, la guerra se despliega para mantener o volver a repartir la ganancia millonaria que genera ese mercadeo entre los mismos grupos de poder.

En cambio, cuando se hace la apología de la política de la guerra en sentido tecnológico, lo que se intenta preservar no es la herencia de la propiedad, sino la misma relación de propiedad. El despliegue técnico testifica y reafirma el orden de propiedad establecido, en el que algunos poseen los conocimientos y tecnologías de operación de la guerra, mientras los demás asis-

timos, a través de los medios de comunicación, a constatar cómo la suerte está echada. La descarga tecnológica es tan avasallante que toda idea que se interponga es ensordecida por el trafagar de las armas y los transportes de la guerra.

2

*[...] hay algunos que nacen, otros crecen, otros mueren, y otros que nacen y no mueren, y otros que sin haber nacido, mueren, y otros que no nacen ni mueren (son los más).*

CÉSAR VALLEJO

Ambas tesis benjaminianas –tanto la que sostiene que la proletarización creciente del hombre actual es el mismo acontecimiento de la creciente formación de masas, como la que afirma que los esfuerzos hacia una estetización de la política culminan en la guerra– podrían, no obstante, tener un cierto anacronismo. De la primera, diríamos que la creciente formación de masas no implica ya la proletarización de las mismas. Por el contrario, la masificación actual, al tener poco que ver con la sobrepoblación mundial y mucho con la globalización de las formas y transportes de la comunicación, rompe el par entre masificación y proletarización. La decadencia de las formas de distribución de la riqueza (donde más bien parecen nichos de privilegio el trabajo asalariado constante, las prestaciones sociales y los derechos centrales de la vida moderna industrializada, como el derecho a la jubilación, a la salud o a la vivienda) hacen que el sujeto se aleje de la proletarización y encarne en la figura central del sujeto excedentario del siglo XXI: la trabajadora y el trabajador migrante, que al perder el territorio pierde las posibilidades de concretar sustancialmente su identidad. Realmente, lo que surge

al desaparecer paulatinamente el proletario es un sujeto distal, fragmentado e integrado a la nueva constitución del Capital. Por esta razón, no hay un sujeto que por su misma constitución tienda a la eliminación de las “relaciones de poder vigentes”, sino un “sujeto automático”, que cada vez puede pensarse menos en términos autárquicos, donde jugaría un papel preponderante la voluntad y la libertad. Por el contrario, el “sujeto automático” alcanza su codificación solamente en el “conglomerado extrapolítico” que subsume su soberanía individual.<sup>121</sup>

En cambio, la segunda tesis que sostiene que todos *los esfuerzos hacia una estetización de la política culminan en la guerra*, ha perdido su vigencia por otra razón. Si bien la primera tesis es anacrónica porque parece haberse eliminado al paso del tiempo el factor monádico de la misma, esto es, la creación de un universo de sentido que se llamó proletariado; la segunda tesis, por el contrario, es anacrónica por su cumplimiento cabal. A partir de la segunda guerra mundial, no han cesado las guerras (ya sea bajo el paradigma de la guerra fría, los programas bélicos de la guerra de intervención, el fatal regreso de los imperios y la invención de la guerra contra el terrorismo o las guerras internas entre los poderes fácticos, como son las batallas que desata una “política de estado” frente a “grupos criminales”).

En este contexto, la guerra tiene como objetivo, sostiene Benjamin, dejar intactos los modos de propiedad. Por tal razón, se necesita de una justificación y desenvolvimiento de la propia configuración de esos modos de propiedad, lo que implica no

<sup>121</sup> Como señala Marx ya en el siglo XIX: “[...] por un lado, la maquinaria posee la tendencia *permanente a deshacerse* de trabajadores, sea en el propio taller automático o en la empresa artesanal, así también tiene una tendencia permanente a *atraerlos* puesto que, dado ya un grado de desarrollo de la fuerza productiva, el *plusvalor* sólo puede ser incrementado mediante el incremento de la cantidad de trabajadores empleados simultáneamente. Esta atracción y repulsión es lo característico, es decir, por lo tanto, la *inestabilidad* constante de la existencia del trabajador”; en *La tecnología...*, *op. cit.*, p. 55.

sólo su estetización, sino su desarrollo histórico y cultural en plena relación con el ejercicio de la política que culmina, cotidianamente, en la guerra. El objetivo sería enajenar a la población en el ejercicio bélico mientras quedan intactas las relaciones de producción. Más aún, esta estetización puede hacer converger al canon central de configuración de las mismas relaciones de propiedad en su despliegue tecnológico. Así, no sólo la estetización de la política implicaría el respeto y permanencia de la herencia cultural, sino, prioritariamente, la integración de las poblaciones comunicativamente masificadas y las tecnologías que producen a la defensa de las relaciones de producción. Sin embargo, insisto, la tesis es anacrónica por el propio desarrollo histórico de la guerra. La tesis parece apuntar hacia la guerra como el punto de culminación de la relación entre estética y política; pero el desarrollo cotidiano de las políticas bélicas elimina tal punto de culminación: la guerra ya no es un puerto para arribar, es un hecho elemental de la socialización del siglo XXI. Estetizar la política no nos conduce al desarrollo de la guerra; la guerra misma es una forma de la política que mantiene, y realza, un punto de estetización o, en términos clásicos, de embellecimiento y contemplación de la decadencia social. La retórica de la guerra, su mercantilización como evento radicalmente presente, como amenaza última y total (pensemos en la llamada “guerra contra la influenza”, por ejemplo), sólo acontece si se cumple, cada vez con mayor profundidad, la eliminación de ese sujeto territorial y terrenal (parte constituyente de una forma de realizar el proceso de identidad), que era llamado por Benjamin: el proletario, pero que es el sujeto comunitario que se forma a sí mismo dentro de un entorno social. Este sujeto, este individuo, cada vez es más extraño en el mundo del Capital.

*Nada en la Tierra puede justificar la violencia por más tiempo que el necesario para poner fin a la violencia.*

HORKHEIMER

¿Cómo pensar entonces la actualidad de las tesis de Benjamin? Tal parece que el propio Benjamin al escribir “Las tesis sobre la historia”, texto redactado en el mismo período que *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, también veía el anacronismo al que se enfrentarían sus asertos sobre el arte en la época del capital. En primer lugar, enuncia una tesis que podría oponer a sus tesis citadas:

No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así, como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión a través del cual los unos lo heredan a los otros.<sup>122</sup>

Lo central de la tesis, al seguir pensando en la estética de la guerra, es remarcar que ninguna Ilustración, dentro del proceso de industrialización cultural, puede eliminar el rasgo de barbarie en el tiempo. En otros términos, el proceso de proletarización queda eliminado al tiempo que se consolida el espectador del mundo y de sí mismo por medio de las nuevas tecnologías. En la tesis, respecto al problema de la guerra, la política y la estética, puede inferirse, como lo haría posteriormente un autor como Edward Said en *Orientalismo* o en *Cultura e imperialismo*, que el proceso de barbarie no es la culminación de la relación entre estética y política a través de la guerra, sino que la barbarie ya se encuentra en el proceso ilustrado de documentación, en el

<sup>122</sup> Benjamin, *Tesis sobre la historia*, op. cit., p. 23.

establecimiento de la memoria ilustrada que sedimenta el acto cultural.

La otra tesis, que desplaza las formulaciones de “La estética de la guerra”, y que hemos referido al hablar del fetiche erótico en este libro, es la siguiente:

[...] la imagen de felicidad que cultivamos se encuentra teñida por completo por el tiempo al que el curso de nuestra propia existencia nos ha confinado. Una felicidad capaz de despertar envidia en nosotros sólo la hay en el aire que hemos respirado junto con otros humanos, a los que hubiéramos podido dirigirnos; junto con las mujeres que se nos hubiesen podido entregar. Con otras palabras, en la idea que nos hacemos de la felicidad late inseparablemente la de la redención. Lo mismo sucede con la idea del pasado, de la que la historia hace asunto suyo. El pasado lleva un índice oculto que no deja de remitirlo a la redención. ¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga del aire que envolvía a los de antes? ¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar? ¿Acaso las mujeres a las que hoy cortejamos no tienen hermanas que ellas ya no llegaron a conocer? Si es así, un secreto compromiso de encuentro está entonces vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra. Es decir: éramos esperados sobre la tierra. También a nosotros, entonces, como a toda otra generación, nos ha sido conferida una *débil* fuerza mesiánica, a la cual el pasado tiene derecho de dirigir sus reclamos.<sup>123</sup>

Esta tesis deja atrás la idea del proletariado ilustrado que lucha por eliminar las relaciones de poder y abre, sustituyendo la misma idea ilustrada y utópica del proletariado, la posibilidad de que no sea a través de la utopía, sino del mesianismo, donde estalle una posibilidad revolucionaria. No es pues el proletariado el que detiene la guerra por un acto de conciencia histórica, ni tampoco es la guerra el punto de culminación de la relación entre estética y política, o si lo es, no tiene importancia. El asun-

<sup>123</sup> *Ibid.*, pp. 18 y 19.

to central se traslada al problema de la felicidad, la redención y la venganza mesiánica ante las injusticias heredadas y presentes. Esta misma tesis tiene un desarrollo muy puntual en las notas al texto. Ahí señala Benjamin:

El mundo mesiánico es el mundo de la actualidad omnilateral e integral. Sólo en ésta hay una historia universal. Pero no como escrita sino como cumplida en la festividad. En una fiesta depurada de toda solemnidad. Que no conoce ningún cántico festivo. Su lenguaje es la prosa liberada, la que ha hecho saltar los grilletes de la escritura.<sup>124</sup>

De esta forma, Benjamin se aleja de otro gran discurso revolucionario del siglo XX, el de un determinado pacifismo, el cual es ensayado en el arte como búsqueda total de empatía, como despliegue mítico y místico de la obra, como autosilenciamiento, indiferencia ante lo social o ironía constante del artista, y, en cambio, apuesta a la festividad absoluta, donde quedan eliminadas las formas seculares de la fiesta moderna: el canto festivo y el placer de la lectura y escritura. El arte entonces se vindicaría, desde esta perspectiva, como una puesta en escena, más allá del conflicto bélico, entre el mundo dado y las tecnologías de representación. Sería, acaso, el tiempo que astilla y fragmenta tanto al “el tiempo ahora” de la guerra perpetua como al individuo automático del capital cultural.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 45.

### Excursio 3: la historia del Capital

El capitalismo alcanza su punto narrativo más álgido en un espacio particular: la guerra. Ahí, muestra la imposibilidad de transformarse en tiempo transcurrido. La importancia de la historia o el relato histórico en el mundo del capitalismo se da porque es un intento, desesperado, de encauzarlo en alguna racionalidad y darle algún sentido. Sin embargo, lo que genera la humanidad capitalista, *in extremis*, es difícilmente fuente de razón o sentido. ¿Cuál sería, por ejemplo el sentido oculto en el invento y detonación de la bomba atómica contra los pueblos japoneses, cuál el sentido del crimen fascista? Para entender la imposibilidad de responder estas preguntas, recuerdo aquí algunas experiencias y narraciones<sup>125</sup> de la historia del capitalismo norteamericano:

“La corona es la capa más exterior y transparente del sol. En algunas regiones fulgurantes, la temperatura llega a los dos millones de grados. Esa es la fuente de comparación más próxima para el fuego que arrasó Hiroshima”.

Boletín del Japan Council Against A & H Bombs, enero-febrero de 1965.

\*\*\*

“Después del relámpago blanco, un halo de llamas creció alrededor del núcleo de fuego. Los bordes del halo se retorcían y estiraban a increíble velocidad. Durante algunos instantes, un paraguas púrpura, de cuatro kilómetros de diámetro, permaneció abierto sobre toda la extensión de Hiroshima. Luego, una columna de humo negro ascendió desde el centro de la ciudad, hasta perderse de vista. La bola de fuego desapareció y cedió paso a una nube

<sup>125</sup> Todos los testimonios siguientes han sido extraídos del libro de Tomás Eloy Martínez, *Lugar común la muerte*, Planeta, Argentina, 1998, pp. 275-281.

blanca, que se elevó también y fue a abrazar la punta de la columna. En el horizonte nacieron colores desconocidos. La masa de nubes altas siguió creciendo como un hongo, hasta formar un gigantesco cúmulo-nimbus”.

Informe de la Estación Meteorológica de la  
Prefectura de Hiroshima.

\*\*\*

“Treinta segundos después de la explosión, el Enola Gay dio media vuelta y nos permitió ver lo que había pasado. Lo que más nos sorprendió, creo, fue la nube en forma de hongo que ascendía más alto que el avión, hasta sobrepasar los diez mil metros. Parecía un caldero de aceite negro e hirviente: eso molestaba la observación precisa de los daños causados a la ciudad”.

Testimonio de Theodore van Kirk recogido  
por L. Marx en *Seven Hourd to Zero*, 1967.

\*\*\*

“Sobre Hiroshima cayeron neutrones y rayos gamma producidos por la fusión nuclear, rayos gamma y beta emitidos por los elementos nuevos que se originaron durante la reacción en cadena, y rayos alfa –engendrados por los componentes del uranio 235– que se dispersaron sin fisurarse. Pero hubo, además, una cuarta fuente de radicación: los neutrones, partículas tan pesadas como un átomo de hidrógeno que, al penetrar en el núcleo de cualquier objeto, modifican su composición y lo convierten en radioactivo.

“Cada rayo poseía su propia cualidad: los rayos alfa, que generan una corriente de iones de helio, se cuelean profundamente en la piel humana. Los rayos beta, que suscitan una corriente de electrones rápida como la luz, se infiltran en la piel con mayor facilidad todavía que los alfa y destruyen las células. Pero los rayos gamma

son más temibles. Forman una suerte de nada electromagnética, de longitud inferior a la de los rayos X, y cuando penetran en el cuerpo, llegan hasta sus vísceras y las aniquilan”.

Libro Blanco de Gensuikyo, 1965.

\*\*\*

“Cuando miré mi brazo derecho, advertí que la piel se me había salido desde el codo hasta la punta de los dedos, como un guante”.

Yoshihiro Komura (nacido en 1933).

\*\*\*

“Nadie que estuviera a quinientos metros del epicentro sobrevivió al estallido. En el cinturón de calles que rodeaban al Banco Shima los cuerpos carbonizados habían perdido toda identidad. Las familias no pudieron allí reconocer a sus muertos. A la entrada del Banco Susimoto –doscientos cincuenta metros al sur del epicentro– la huella de un hombre quedó impresa en los escalones de granito. Seguramente estaba sentado cuando lo alcanzó la bomba, porque el perfil de la cabeza y el de la espalda son muy nítidos”.

“Ataque atómico a Hiroshima”, de Shogo  
Nagaoka, 1964.

\*\*\*

“Los rayos térmicos atravesaron todas las capas de la piel: tanto la grasa como los fluidos del cuerpo se evaporaron y dañaron los intestinos. La piel se desprendía como la cáscara de una papa hervida. Eso sucedía en el radio de un kilómetro alrededor del epicentro”.

Historia clínica proporcionada por el Hiroshima Genbaku Iryoshi.

\*\*\*

“Las telas livianas que usaban los habitantes de Hiroshima entraron en combustión casi instantáneamente, eso les pasó a quienes estaban a menos de tres kilómetros del epicentro. Los que vivían más lejos vieron que las flores estampadas de sus kimonos y los dibujos negros o coloreados les quedaban impresos sobre el cuerpo, al menos en aquellas partes expuestas a la radicación”.

Boletín del Japan Council Against A & H  
Bombs, enero-febrero de 1965.

\*\*\*

“Lo peor de todo fue la tranquilidad que sucedió al estallido. No se oían gritos de pena ni horror. Entre las infinitas penas que cayeron, la bomba sembró la enfermedad de la apatía. La hija y la mujer de un amigo quedaron seriamente heridas en su casa, a un kilómetro del epicentro. Las trasladamos a un hospital de las afueras. Cuando la niña murió, una semana después, la madre no dijo una sola palabra y ni siquiera se volvió para mirar el cadáver. Algunos la acusaron de falta de corazón, pero luego comprendieron que había estado utilizando toda su fuerza para respirar. La madre no sobrevivió a la hija sino veinticuatro horas”.

Testimonio incluido en “Ataque atómico a  
Hiroshima”, de Shogo Nagaoka, 1964.

\*\*\*

“El 2 de septiembre de 1945, a bordo del acorazado Missouri –que estaba anclado en la bahía de Tokio–, el general Douglas MacArthur aceptó la rendición de los japoneses. Dos semanas más tarde, el cuartel general de las fuerzas aliadas dictó un llamado Código de Prensa, que prohibía la publicación de toda noticia considerada perjudicial por los censores militares. Hasta la firma del tratado de

paz en San Francisco (abril de 1952), ni los diarios, ni las radios, ni los poetas, ni los autores de films pudieron contar lo que había pasado en Hiroshima y Nagasaki”.

Libro Blanco de Gensuikyo, 1965.

\*\*\*

### *Coda: La guerra hoy*

¿Cuáles serían las características centrales de la guerra en el siglo XXI? Desde el punto de vista de Paul Virilio, el asunto gira en torno a lo que llama *revolución de los transportes*; ahí, indica, debe de estudiarse el despliegue bélico y de sentido en las sociedades contemporáneas. Dice Virilio:

El enigma, el gran enigma de la revolución, es la *revolución de los transportes*, que sobrevive y trasciende, no solamente a la revolución industrial, sino también a la revolución de la información, con sus autopistas, sus conexiones periféricas, la multiplicación de las redes subterráneas [...].<sup>126</sup>

La radical idea de Virilio implicaría, para comprender las políticas bélicas y de resistencia del siglo XXI, que la fundamental *revolución de la información* está montada y sostenida, realmente, por una incesante *revolución del transporte*. Básicamente, debemos pensar, por lo tanto, a la comunicación como una forma de transportar información y no como una realidad semiótica; es decir, como un campo de producción y consumo de significaciones, tal como lo hiciera, por ejemplo, el importante marxista Bolívar Echeverría.<sup>127</sup>

<sup>126</sup> Virilio, Paul, *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*, traducción de Iar Kon, Libros del Zorzal, Argentina, 2006, p. 23.

<sup>127</sup> Véase al respecto las páginas 92 y siguientes de este libro.

Esta primera idea da pie a pensar que en el terreno de la guerra actual se ha cambiado plenamente el campo de batalla del *espacio natural* al *espacio artificial*. Todavía en las guerras periféricas dentro de la guerra fría, por ejemplo, o las rebeliones en América latina, se operaba con una *determinante natural*. Esto ha cambiado. Desde el punto de vista de Virilio, el cambio radica en la esencial transformación espacial entre la *colina* y la *torre*: “¿Por qué el relieve se ha convertido, a lo largo del tiempo, en la marca de la población rural? Porque para el pueblo la ‘colina’ es la marca de un ‘límite’, de una *posesión* y de una *protección*”; por el contrario, la torre, “ese ‘rascacielos’ ilustrativo de la urbanización a la estadounidense desde hace más de un siglo”,<sup>128</sup> no permite el desarrollo de la idea de límite ni, propiamente, la de pliegue.

Catastrófico por adelantado, Le Corbusier exclamaba ante New York: ‘Es un cataclismo en cámara lenta’. No imaginaba cuán acertado estaba, puesto que desde el 11 de septiembre de 2001 el cataclismo se ha acelerado particularmente [...].<sup>129</sup>

Es por esta amenaza que podemos pensar en la “torre móvil”, esto es, el jet, el cohete o el avión. Torres que han despegado “del suelo como de su gravedad para emerger hacia lo más alto, adquiriendo así la velocidad de liberación de la gravedad terrestre”.<sup>130</sup> Y, como sabemos, en estas torres aéreas es donde se libra gran parte de la guerra del siglo XXI. Breves y azarosos kamikazes somos todos aquellos y aquellas que pasamos por los filtros de revisión en los aeropuertos.

El cambio del transporte en la configuración bélica implica, también, trastocar la configuración espacial que genera este transporte. Básicamente, se trata del cambio de la marina por las fuerzas aéreas. De ahí los famosos protectorados humanitarios,

<sup>128</sup> Virilio, *op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>130</sup> *Ibidem.*

sobre todo norteamericanos, que implican el montaje de bases aéreas en otros países, las cuales dejan en el olvido las viejas colonias portuarias; por ejemplo, en África, Kosovo, Bagdad, Mosul, Colombia, Guantánamo o la que se pensó llevar a cabo en México, en el marco del llamado “Plan Mérida”.

La historia de la guerra siempre ha sido la historia de la posesión y reinención del mar como campo de batalla; pues, ahí, se jugaban las tecnologías de la guerra y las formas míticas y dramáticas del ser humano en guerra. Cómo no recordar que Cortés, para poder tomar la ciudad de Tenochtitlán, tuvo que traer sus navíos al lago de Texcoco y convertirlo, temporalmente, en un imaginario mar para poder bombardear y conquistar el imperio Azteca. Esto parece haber cambiado “con la doctrina de los bombardeos estratégicos que [...] hace de los ataques aéreos el preludio de toda guerra, estadounidense u otra”:

Después de Dresde, pero sobre todo después de Hiroshima y Nagasaki, esa ‘aeropolítica’ se ha convertido en una cosmopolítica del terror nuclear, con la estrategia *anti-Ciudad* que hasta hace poco subyacía ‘al equilibrio del terror’ entre el Este y el Oeste; esperado *GROUND ZERO* y emergencia de un terrorismo anónimo susceptible de derrumbar, no sólo las torres de gran altura, sino también esa ‘paz civil’ entre poblaciones de un mundo desarrollado.<sup>131</sup>

Ésta parece ser la gran diferencia para entender cuándo ha empezado, por lo menos en la segunda mitad del siglo XX, una guerra: *la guerra queda establecida cuando la población civil es bombardeada*. Como ejemplos se pueden notar la guerra norteamericana tras el *sui generis* bombardeo que sufre el 11 de septiembre y la guerra en México cuando los poderes del Estado, al mando de Carlos Salinas de Gortari, ordenan bombardear las comunidades zapatistas en 1994. En este sentido, podemos

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 25.

enunciar al menos cuatro factores para entender la guerra en el siglo XXI:

a. La radicalización de la revolución del transporte que tiene su reflejo de velocidad en la revolución de las comunicaciones. En la guerra, se transporta un instrumento para el asesinato y la destrucción y se le arroja desde un punto ciego para el ser humano. Es una máquina la que detecta, fractaliza el espacio y asesina.

b. La eliminación de nuestro contacto con las formas naturales, con la determinante natural, los valles, las colinas, las montañas, los lagos o los mares. En la guerra, estos espacios son sustituidos por los pisos artificiales y sus nuevas formas de convivencia. El paradigma del avión es importante, un espacio cerrado, donde se ha roto todo principio de comunicación que no sea elemental y desde el cual se demuestra que el regreso al mundo “real” es imposible.

c. La reconfiguración del espacio como punto de observación, similar a una postal o a un mapa de *google*, el espacio aéreo descorporaliza el lugar y hace impensable el pliegue, el relieve, el contacto humano o natural.

d. Con el cambio de paradigma bélico, se pasa de una metropolítica, sustentada en el conflicto político que genera la propia *polis*, a una geopolítica, que implica la observación de espacios sin una constitución esencialmente política.

#### IV. EL FIN DEL ARTE

*La palabra, en cualquiera de sus vías de manifestación, alcanza en ocasiones a ser portadora de sentido, y todo sentido trae consigo inevitablemente una referencia a la vida emancipada.*

BOLÍVAR ECHEVERRÍA

##### 1

La tesis del fin del arte es una de las pesadillas que ya no acompaña a la vida actual. Cuando Flaubert señaló que la “belleza llegará tal vez a convertirse en un sentimiento inútil para la humanidad, y el Arte ocupará entonces un lugar intermedio entre el álgebra y la música”,<sup>132</sup> sólo se equivocó en no pensar que la belleza puede sobrevivir sin ser un sentimiento. Lo bello ahora es una leve gravitación, muy diversa entre cada pueblo y entre cada individuo, que ocupa un lugar elemental en el ya exiliado sentido común de la vida moderna; un lugar desprovisto de la radical valoración metafísica y comunitaria. Lo bello parece más bien la forma de un recuerdo imposible, una percepción vibrante sólo del mundo mismo, en la que participamos muy de vez en vez como individuos. Quizá el arte clásico o aurático que ha permanecido en el siglo XX y en el comienzo del siglo XXI es en efecto un punto intermedio en el *quadrivium* que forman la astronomía, la geometría, el álgebra y la música, como intuyera Flaubert; pero así como la astronomía fue un demonio y ya no lo es, el arte ya no es una pesadilla, porque ha sido exiliada de la vida cotidiana, del mundo de masas inconexas que ha configurado la política y la tecnología del Capital.<sup>133</sup>

<sup>132</sup> *Apud.* Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, pp. 14-15.

<sup>133</sup> Una opinión contraria a esta posibilidad se encuentra en la *Teoría estética* de Adorno, donde señala: “[...] el arte, como mimesis llevada hasta la

Quien lea esto puede pensar que hago un relato postromántico y un tanto exagerado, pero no creo que sea así. Diferenciar entre arte y espectáculo es algo ya sólo posible a través del crimen. Quien es capaz de realizar esa operación es porque participa, constantemente, de la transformación del trabajo vivo de miles en trabajo muerto. La gran interpretación de la obra de arte aparece como trabajo vivo, como plusvalor, mientras todo lo demás es trabajo residual, muerto o un trabajo, en el mejor de los casos, donde las equi-valencias filiales hacen su banquete y su festín. Todo esto tiene que acontecer para que, lejos de las cuestiones vitales, la o el intérprete pueda distinguir entre lo espectacular y lo artístico.

De hecho, al crear élites ilustradas, distanciadas enormemente de las formas elementales del trabajo vivo, social y colectivo, se difumina el camino hacia el arte. El propio periplo del arte tiene que pasar por el camino de la representación, y ésta parece encontrarse plenamente subsumida por la reproducción. Sólo las y los elegidos por el sistema de formación o por su derivación aristocrática pueden observar el enlace entre obra y representación, para los demás, estaría el mundo de la frenética reproducción del espectáculo y sus redes de comunicación. Cuando el arte acontece frente a nosotros, pasada la certeza emocional, uno se pregunta qué sucedió. Generalmente no lo sabemos. Algo es-

---

conciencia de sí, está ligada a ese movimiento que supone la inmediatez de la experiencia. De lo contrario, no podría diferenciarse de la ciencia o sería en el mejor de los casos un pago a plazos de la ciencia, casi siempre como reportaje social. Las formas colectivas de producción de pequeños grupos son hoy ya pensables e incluso se fomentan los ciertos medios, pero el lugar de la experiencia en todas las sociedades existentes son las mónadas"; *op. cit.*, p. 338. Habría que decir dos cosas al respecto, primero, llamar la atención del discurso cada vez más en boga sobre la relación armónica entre ciencia y arte, el cual, en el fondo, subordina al arte a las labores de difusión, en efecto, de reportaje social. En segundo lugar, podríamos preguntarnos que tanto ha desaparecido la misma experiencia en las sociedades capitalistas y, consecuentemente, qué tanto han eliminado dentro de sí la constitución de mónadas.

pectacular, conmovedor, incomprensible, bello, incluso repugnante... algo ha pasado pero es muy lejana la idea de lo que esto representa. Justo por esta razón es que se da la violenta respuesta, en el mundo moderno, de los comportamientos sociales paradigmáticos: explorar otros lugares de significación, buscar otros nichos para la formación de sentimientos y otros refractarios de placer y dolor; porque, en efecto, la comprensión del arte es una cuestión de minorías ilustradas.

Ahora, el arte mismo es un técnica de rememoración del dolor y el placer que podría contribuir, aunque sólo fuera periféricamente, a esa permanencia formal y performativa de la creación sentimental e, incluso, sensacional de sentido en la vida; sin embargo, esa forma –la artística– en su movimiento de sofisticación y elitización se olvida y ausenta –por medio del secuestro del creador y espectador profesional– de las franjas de sentido común. La vida, en cambio, tiene otros modos de encontrar y perder el sentido cotidiano y común, formas y modalidades que ya no atraviesan por el gran relato del arte.

## 2

*[...] sería preferible que un buen día el arte en cuanto tal desapareciera, a que olvidase el sufrimiento que es su expresión y tiene su sustancia en la forma artística.*

ADORNO

El arte, como se sabe, dio un estertor a principios del siglo XX, en lo que fue conocido como el movimiento del arte moderno y vanguardista. Después, el arte se sobrevivió a sí mismo e insistió, dentro del arte post-aurático, en el desarrollo del valor de culto

o valor ritual.<sup>134</sup> Un tipo de arte que insiste en conceptos heredados tales como “creatividad”, “genialidad”, “valor imperecedero” y “misterio” pero que al aplicarse en la época reproductiva del Capital causan una teología negativa. Ya Benjamin señalaba que el uso de tales nociones –difíciles de controlar en los años treinta y cuarenta del siglo pasado– llevaría a “la elaboración del material empírico en un sentido fascista”.<sup>135</sup> Así sucedió, el arte contribuyó a la instauración civilizatoria del fascismo, el Estado autoritario, y ni siquiera lo hizo de una forma militante, simplemente radicalizó la forma de su inmanencia aurática.

El servicio profano a la belleza que se generó en el Renacimiento ha estado vigente tres siglos; pasado este período, la primera conmoción grave que ha llegado a afectarlo permite reconocer claramente esos fundamentos. En efecto, cuando el surgimiento de la fotografía –el primer método de reproducción verdaderamente revolucionario (simultáneo a la irrupción del socialismo)– mueve al arte a detectar la cercanía de la crisis, que pasados otros cien años se ha vuelto imposible ignorar, éste reacciona con la doctrina de *l'art pour l'art*, que es una teología del arte. De ésta derivó entonces

<sup>134</sup> Tal valor puede darse desde una perspectiva pseudo-aurática, con la creación de nichos de alta cultura, pero también se da en el cultismo que se rinde dentro de la misma industria cultural y, en especial, en el culto que se rinden entre sí los propios “públicos de la cultura”: “La invisibilidad de la masa incrementa la autoridad de la supervisión. No debe olvidarse, sin embargo, que la valoración política de esta supervisión se hará esperar hasta que el cine haya sido liberado de las cadenas de su explotación capitalista. Porque, a causa del capital invertido en el cine, las oportunidades revolucionarias de esta supervisión se encuentran convertidas en contrarrevolucionarias. No es sólo que el culto a las estrellas promovido por él conserve aquella magia de la personalidad –misma que ya hace mucho no consiste en otra cosa que en el brillo dudoso de su carácter mercantil–; también su complemento, el culto del público, fomenta por su parte aquella constitución corrupta de la masa que el fascismo intenta poner en lugar de la que proviene de su conciencia de clase”; en Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 38.

directamente una teología negativa, representada por la idea de un arte puro, que rechazaba no sólo cualquier función social del mismo, sino incluso toda determinación que provenga de un asunto objetivo. (En la poesía fue Mallarmé el primero en alcanzar esta posición).<sup>136</sup>

Esta teología negativa del arte intenta permanecer en la representación aurea del arte. Aura es, metaforiza Benjamin, un “entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”.<sup>137</sup> Este entretejido espacio temporal en la época de la reproducibilidad genera el arte pseudo-aurático que se enquistas y crea “el mundo del arte”, algo inalcanzable para las “masas”, que a la vez que está frente a nosotros nos es ajeno; algo, a la vez, cercano para quien participa de ese mundo, el artista, pero que igualmente le es ajeno. “El mundo del arte” es la parodia de la comunidad real donde acontecía el ritual y se daba un valor único a la obra de arte; la o el artista, por su parte, es el iluminado –o dramáticamente olvidado– por los focos y los reflectores, quien cree tener la obligación de buscar alguna sacralidad en ese mundo y en sí mismo.

### 3

*Sentir es un pensamiento extravagante.*

PESSOA

No es en cambio una parodia el *estatuto* de la representación en la obra de arte ni en el propio mundo del arte. Mientras que la parodia es “el mundo del arte”, la representación estética o perceptiva es una tensión que siente el intérprete entre la técnica humana y el sentido de la forma natural; ese choque irresolu-

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 47.

ble genera una re-presentación, un traer al presente el conflicto permanente entre la semiosis escrita en el cuerpo natural y la semiosis técnica que trata de introducirse. Entonces, la representación es la constatación permanente de un conflicto entre el mundo dado –lo otro, la Naturaleza– y la intervención autónoma y “libre” de la comunidad a través del dominio de diversas técnicas. En este sentido, la única manera de que desaparezca la representación es aboliendo totalmente el conflicto, la relación dialéctica que se da entre técnica y naturaleza. La estrategia moderna, en este sentido, es muy compleja. Conocedora de que tal conflicto no puede desaparecer (el mundo no puede ser borrado por más que la artificialidad que causa la técnica parezca bastarse a sí misma, ¿cómo borrar la naturalidad de nuestro cuerpo que es parte del mundo a través de la técnica, por ejemplo?) la Modernidad opta por un desvío sublime frente al mundo natural. Esta reconstitución sublime de la representación comienza por una fractura de la materialidad natural frente a la materialidad de lo humano. “Los materiales [escribe Adorno y anota que según Benjamin sucede también al propio lenguaje] se hacen pobres, desnudos, visibles, el espíritu recibe de ellos la cualidad de una segunda abstracción”.<sup>138</sup> En efecto, todos los materiales al ser visibilizados, al someterse a esa potente tecnología que es la mirada, se desnudan o, más precisamente, concretan su forma, ceden una de sus múltiples normas al hábito de la mirada y, en esa medida, son integrados a la vida humana, como una mascota que empobrece su animalidad. Es algo que podemos sentir en nuestra primera visita a otro hogar. Todo tiene una materialidad salvaje, indescifrable en un primer momento, y es necesario visibilizar ese todo, apresararlo y trazarle coordenadas psicológicas y económicas para domesticar los adornos, los colores, las plantas, el desastre y el orden que es imperceptible para el poseedor. Esa

<sup>138</sup> Adorno, *Teoría estética*, *op. cit.*, p. 258.

“segunda abstracción” que la misma materia parece reclamar la otorga el ejercicio de sublimación.

Como recuerda Adorno, la teoría del sentimiento de lo sublime “trata de describir una clase de arte vibrante en sí mismo”, que se desconecte de la misma apariencia, y donde sea secundario que en su constitución artística se deba regresar a una representación y readquirir un carácter de apariencia. Este sentimiento que vibra desde sí y no desde la materialidad llena de sentido –*la naturaleza muerta* debe de vibrar por sí y no por su referencia al mundo representado– es el resultado del desplazamiento de la confrontación entre técnica y naturaleza.

El concepto de naturaleza propio de la Ilustración contribuyó a la invasión del arte por lo sublime. Al hacer la crítica de un mundo absolutista de formas que convertía a la naturaleza en tabú por impetuosa, indómita, plebeya, penetró en toda Europa hacia finales del siglo XVIII, concretamente en el ejercicio artístico, lo que Kant había reservado a la naturaleza, lo sublime, lo cual entró en creciente conflicto con el gusto estético.<sup>139</sup>

Si el gusto estético burgués, a diferencia de la antigua e indómita categoría del placer, era la facultad de poner en juego las facultades del entendimiento y la imaginación, con el fin de encontrar por medio de la reflexión el bien común al que nos guiaba la Ilustración; el sentimiento de lo sublime no podía limitarse a ser entendido, en última instancia, como parte del buen gusto. Lo sublime, por el contrario, era esa naturaleza filtrada en la vida social, esa naturaleza que se convirtió en tabú después de su amenazante aparición en los mundos barrocos y su potente referencia en el Renacimiento. Lo sublime serían Melville y Poe, Baudelaire y Dostoiewsky y, también, las formas amenazantes ya cifradas en la prosa de Cervantes o en el verso de Shakespeare; por esta razón, Kant debe de tematizar el problema de lo subli-

<sup>139</sup> *Ibidem.*

me dentro del juicio del gusto y señalar que ese sentimiento no es, como el gusto bello, un juego caprichoso de facultades, sino un movimiento de la razón, que vibra al retrotraer al presente el principio de libertad y que sólo se domestica al explotar dentro del relato cultural de la Modernidad ilustrada.

En este principio de libertad la “liberación de lo elemental fue lo mismo que la emancipación del sujeto y la autoconciencia del espíritu”,<sup>140</sup> dice Adorno, y esta liberación elemental es el abandono del conflicto primario del arte antiguo entre naturaleza y técnica. En ese sentido es que la naturaleza, ya matematizada en su concepción racional, espiritualiza el arte. “Su espíritu es la autorreflexión sobre su propio elemento natural”.<sup>141</sup> Así, el juego dialéctico es aceptar internamente algo no idéntico al arte, en este caso su racionalización, con el fin de obligarle a insuflar el proceso de espiritualización. De este modo, “la espiritualización ha aportado al arte todo aquello que es repelente y no agradable a los sentidos, lo que antes era para ella tabú, lo no agradable sensualmente tiene afinidad con el espíritu”.<sup>142</sup> Dentro de este movimiento radicalmente monádico del arte, que lo encierra en sí mismo y que hace que su contrario ya no sea el mundo de la percepción social o comunitaria del arte (percepción que no juzga sino que padece la resolución bella y trágica de la tensión entre la técnica y el arte), es que se da la emancipación y autonomía del arte, pero a la par la emancipación de la *sujetividad*. Al quedar liberado “de los miramientos respecto de su percepción”, la fachada sensible del arte “se torna indiferente y se convierte en función del contenido, el cual se robustece en lo que ya no está reformado ni aprobado por la sociedad, el arte no se espiritualiza por las ideas que anuncia, sino por lo elemental. Se convierte

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>141</sup> *Ibidem.*

<sup>142</sup> *Ibidem.*

en algo carente de intención que puede recibir en sí el espíritu; la dialéctica de ambos es el contenido de verdad”.<sup>143</sup>

Las formas elementales en las que piensa Adorno, que la sociedad burguesa permite que se liberen, y que generan a la vez la emancipación de lo social y del arte, son la magnitud (lo grandioso que forma lo sublime matemático) y la energía (el poder que forma lo sublime dinámico). La configuración artística permite reinsertar el elemento natural y reconocer la presencia de la representación estética de lo sublime-natural bajo estos elementos, pero eliminando los elementos de sentido y misterio que tiene el cuerpo natural y sólo dando paso a sus elementos medibles e instrumentalizables en la misma sociedad. La naturaleza, entonces, reificada como sublimidad –matemática y dinamismo– se reintegra a la tensión artística pero como naturaleza artificial, como potencia tecnológica en el proceso artístico.

En ese momento, la dialéctica que acontece es de suma complejidad. Al aceptar dentro de la estructura estética algo que le es ajeno y opuesto, como la simple fuerza y grandeza, esta estructura debe radicalizar la espiritualización o secularización de la propia obra, y la única manera de lograr esto es construyendo una historia y filosofía del arte que sustenten la propia creación; “la espiritualización ha aportado al arte todo aquello que es repelente y no agradable a los sentidos” y dentro de todo lo no agradable al arte está la historia y la filosofía del arte.

El arte entonces contribuye decididamente a la emancipación del sujeto frente a la naturaleza pero paga por ello el destierro del mundo sacro dado en la misma naturaleza o, en términos positivos, gana su autonomía. “Su fachada sensible”, como dice Adorno, se vuelve indiferente, no importa realmente su apariencia sino su validación elemental y ajena al cuerpo social. El arte se vuelve un proceso desinteresado, sin finalidad alguna más que alcanzar su forma interna, forma que no reposa en la obra misma

<sup>143</sup> *Ibid.*, pp. 258-259.

sino en la forma que permite el juicio del buen gusto o, en términos de Adorno, en la forma que puede recibir el relato espiritual de la cultura. La dialéctica entre lo vacío –carente de intención– y el relato cultural de dominio produce el criterio de verdad de la obra de arte en la actualidad.

Sin embargo, esta dialéctica se concreta en la historia del arte occidental desde el siglo XVIII con una variante de materialización muy diferente. La verdad social de la obra, que no su simple constitución sublime, donde ha sido domesticada la naturaleza, está dada por su juego interno de intencionalidad –ya sea ideológica, moral o formal– frente a su resistencia o entrega al aparato de dominio que es, finalmente, el sistema de producción, distribución y consumo mercantil del Capital. Adorno señala que esta dialéctica, constitutiva de la obra de arte, desde la Ilustración, se sigue jugando en las estructuras de la industria cultural y en la valencia monádica de la obra de arte frente a la humanización espiritual de la cultura:

Lo sublime que Kant reservó a la naturaleza se convirtió tras él en un constitutivo histórico del arte mismo. Lo sublime traza la línea de demarcación respecto a lo que después se llamó industria del arte. La idea que Kant tuvo del arte era la de servidor, pero el arte se hace humano desde el momento en que reniega del servicio. Su carácter humano es incompatible con cualquier ideología del servicio a los hombres. Su fidelidad a los hombres se conserva únicamente siendo inhumano con ellos.<sup>144</sup>

Esta es la fascinante estrategia moderna de sublimación del enfrentamiento que genera la representación estética de la naturaleza. Independientemente de las formas de resistencia del arte,<sup>145</sup> éste puede dar paso al campo sublime de la reproducción,

<sup>144</sup> *Ibidem.*

<sup>145</sup> Éstas se muestran como formas inhumanas no porque ejerzan la crueldad irracional –lo cual pueden hacer– sino porque su humanización no está en el servicio de las técnicas de lo humano, sino al servicio del desciframiento

que es el lugar donde se espiritualiza y se desacraliza la obra, y subsumir en ella a la representación estética de la naturaleza por medio de dos elementos primarios que tienen que ver con el dominio de lo otro: el ejercicio de la fuerza y el despliegue de una dimensión engrandecida.

4

“Las ideas estéticas tradicionales, comenta Adorno, entendieron sin dificultad que, tras el hundimiento de la belleza formal, sólo quedaba la idea de lo sublime”.<sup>146</sup> Esto se ha formalizado en la estética de Kant que, en rigor, es la teoría del fin del arte. El arte bello o clásico, para Kant, queda reducido, en términos epistemológicos, a una afección de placer o dolor que sólo se manifiesta en un objeto o representación particular. El sujeto es afectado y, al constatar que toda subjetividad es afección (finalmente capacidad de poner en juego entendimiento e imaginación), puede pensar en la necesidad y universalidad de tal principio del placer. No debe de pasar por alto que no se trata del placer hedonista de la belleza clásica, donde el sujeto, trágicamente, entiende que sus placeres están ligados a los placeres del mundo, sino el placer teleológico, esto es, el placer de concretar una forma a través de las capacidades *sujetivas*. De ahí, el ludismo del arte sublime y de la apuesta de la vida moderna: el ser humano es tal cuando juega, no cuando padece.

Toda la historia del arte y de la teoría estética posterior a la Ilustración se ha centrado en este hecho: el arte como substancia ha desaparecido y el fin de arte es la historia del arte como una

---

y acompañamiento del mundo natural, aunque haya sido radicalmente artificializado; por eso el *dictum* de que toda la técnica acumulada y ejercitada no hace a un artista, éste debe de contar con un elemento más, un elemento que está cifrado en la misma forma natural y que no es accesible solamente con el ataque técnico.

<sup>146</sup> Adorno, *Teoría estética, op. cit.*, pp. 258-259.

afección particular. El primero en dar una respuesta sistemática a este problema es Hegel: el arte ha muerto y, por lo tanto, debe de escribirse la historia de su desarrollo y, sobre todo, de plantearse cómo ha sido sustituido por los mundos de la religión y la filosofía; mundos que no quedan simplemente reducidos a afecciones de la vida privada. Junto con Hegel, está toda la respuesta romántica a este problema, el aparente enfrenamiento al índice sublime de la vida moderna.

El romanticismo, en general, se nos presenta, al igual que otras figuras espontáneas de sentido en la vida moderna, como un modo de actualizar históricamente dos condiciones de las sociedades modernas: las formas vigentes de la política, con su ineludible configuración económica, y la conformación identitaria y cultural de una sociedad. Los movimientos románticos han sido entendidos, bajo estas premisas, como una forma de realizar y legislar la diversidad de las sociedades. El romanticismo presupondría dos hechos centrales: el establecimiento, por medio de la institucionalización, de una sociedad democrática basada en la desigualdad constitutiva y la radicalización de la figura individual como el átomo primordial del cuerpo social. En este sentido, el romanticismo se muestra en última instancia como una forma sublime más radical. No obstante, los movimientos románticos –degradaciones de las formas realistas de lo social– hipostasian una aparente dialéctica entre la nostalgia de una comunidad perdida y la emergencia de figuras individuales que consoliden y fracturen al cuerpo social. Resultado de tal violencia dialéctica, es “la nostalgia del desastre”:

La conjunción de un extremado dinamismo económico y técnico con una medida de inmovilidad social impuesta (conjunción de la que estaba constituido un siglo de civilización burguesa y liberal) representaba una mezcla explosiva. Esa mezcla provocó en la vida artística e intelectual ciertas respuestas específicas que en última instancia eran destructoras. Según me parece, dichas respuestas

constituyen la significación del romanticismo. Partiendo de ellas se desarrolló la nostalgia del desastre [...].<sup>147</sup>

El asunto tendría que ver, significativamente, con la gestación del *ennui*. Escribe Baudelaire:

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,  
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années  
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,  
Prend les proportions de l'immortalité.  
-Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!  
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,  
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux;  
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,  
Oublié sur la carte et dont l'humeur farouche  
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.<sup>148</sup>

Este *tedio*, como una atmosfera definitiva que sólo puede ser sacudida, paradójicamente, con la melancolía, muestra el extremo negativo que suspende la racionalidad social y que impulsa una fusión radical con un misterio presupuesto mediante la participación efectiva y desbordada en el principio de finitud del yo. Este principio está unido, en el paradigma romántico, a un modo camaleónico de sobrevivencia: “la capacidad negativa es, también, una virtud que permite la identificación afectiva al interrumpir los procesos mentales que separan al sujeto del ob-

<sup>147</sup> Steiner, George, *En el castillo de Barba Azul*, Gedisa, Barcelona, 1992, p. 37.

<sup>148</sup> Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, editado por Edward K. Kaplan, Brandeis University, USA, 2010, p. 3: “Nada es tan interminable como estos días mochos,/ cuando por debajo de los pesados copos de los años./ El tedio, fruto de una lúgubre apatía,/ toma las proporciones de la inmortalidad./ En adelante, ¡oh materia viviente! ya no eres más/ que un bloque de granito rodeado de un vago espanto,/ amodorrado en el fondo de un Sahara brumoso,/ vieja esfinge ignorada del mundo despreocupado,/ olvidada en el mapa y cuyo humor violento/ sólo canta a los rayos del sol que desciende”.

jeto”.<sup>149</sup> Al pretender destruir la razón de la filosofía ilustrada, se constituye el movimiento clásico del romanticismo. Véase el siguiente poema de Keats, donde el poeta juega y hace girar toda la poética camaleónica del romanticismo:

¿No echa a volar todo encanto  
al simple roce de la fría filosofía? [...]

La filosofía puede coser las alas a un Ángel,  
conquistar todo misterio con reglas y líneas,  
vaciar el aire hechizado y la pequeña mina...  
deshacer un arco iris [...].<sup>150</sup>

Dentro de esas tonalidades es que se hace el montaje romántico de la destrucción de la razón. Sin embargo, el mismo movimiento, como lo muestra la poesía del propio Keats, Poe o Baudelaire, tiende a ser tan absoluto en su destrucción que hace resurgir la identidad con más fuerza, como un afecto y empatía sin par. En tal dimensión, es fascinante la forma en que los movimientos románticos actualizan el tiempo histórico de lo sublime. Como ha señalado Echeverría, se trata de un modo histórico-cultural que confunde las aplicaciones del valor de uso de las cosas y las obras con su valor de cambio, pero en un peculiar sentido: afirma de manera absoluta un valor de uso, la vida práctica.

El valor de uso de las cosas parecería, en el modo romántico, obedecer a las formas naturales de la vida, donde lo que priva es la relación de producción y consumo y no la relación de producción y valorización del mundo mercantil. El romanticismo acentúa la utopía de la existencia de una sola forma, la que se alcanza

<sup>149</sup> Hernández, Ana María, “Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar”, *Revista Iberoamericana*, No. 108-109, julio-diciembre de 1979, p. 477.

<sup>150</sup> Keats, John, “Lamia”, en *Keats. Poesía completa*, vol. II, Ediciones 29, Barcelona, 1975, p. 58; (fechado en 1820).

en el proceso natural de convivencia. El proceso de valorización, entonces, se manifiesta como absolutamente sublimado en su relación con las formas naturales:

Resultado del ‘espíritu de empresa’, la valorización misma no sería otra cosa que una variante de la realización de la forma natural, puesto que este ‘espíritu’ sería, a su vez, una de las figuras o sujetos que hacen de la historia una aventura permanente, lo mismo en el plano de lo humano individual que en el de lo humano colectivo. Mutación probablemente perversa, esta metamorfosis del ‘mundo bueno’ o ‘natural’ en ‘infierno’ capitalista no dejaría de ser un momento del ‘milagro’ que es en sí misma la Creación.<sup>151</sup>

Justo de ahí, de esta confianza absoluta en que las cosas siempre tienen una utilidad que se reifica finalmente en la piedra de toque del yo, la ingenuidad de todo romanticismo y, a la vez, su potencia utópica, su autoconfianza y su capacidad de formación de mitos y, en no pocos casos, de naciones, así como el hecho de impulsar imperios en la historia de la humanidad. Diferente a los mundos clásicos, de los que generalmente se distancia todo romanticismo, este tipo de apropiación de lo social y de configuración de identidades niega en la práctica que exista una forma natural y una forma artificial de la vida; por el contrario, sólo responde a la expectativa de una sola forma, la natural, en la que no hay una intervención tecnológica que mute la esencia de las formas de convivencia, sino que todo respondería a una sola variable espiritual, la de lo humano, que igual lidia con una tormenta que con una guerra civil. La distancia de los mundos clásicos se da, de esta forma, no por confrontación, sino por subsumición. El mundo antiguo debe de ser en un primer momento obedecido, casi copiado, para después ser subsumido por el movimiento egótico del romanticismo. Jean Paul Richter observa

<sup>151</sup> Echeverría, *La modernidad...*, *op. cit.*, p. 39.

muy bien el poderío de las culturas clásicas contra las que tiene que lidiar siempre el romanticismo:

El griego veía la vida por sí mismo y la vivía por sí mismo. Veía las guerras, los países, las estaciones, y no las leía; así la realidad toma entre ellos contornos tan bien acabados, que se podría con la Odisea trazar una topografía y un mapa de costas. Los modernos, por el contrario, reciben de los libros su poesía con los pocos objetos de que se encuentran llenos, y se sirven de estos últimos para gozar de la primera; así como se venden con los microscopios compuestos, algunos objetos pequeños, tales como una pulga, una pata de mosca u otros, a fin de que pueda experimentarse la fuerza de aumento de los cristales. Por esto el poeta moderno en sus pasos recoge la naturaleza en el portaobjetos de la poesía objetiva.

## 5

Los modos románticos, en cierto sentido, son exacerbaciones del mismo mundo de lo sublime, tendrá que llegar el siglo XX para que el mundo del arte vuelva a intentar validar su existencia como referencia de sentido. Quizá Benjamin es el autor que ha radicalizado de forma más audaz y creativa el problema del arte sublime. Opta por una estrategia suicida. En lugar de intentar revertir el problema a la unidad entre técnica y naturaleza,<sup>152</sup> Benjamin plantea profundizar el carácter de lo sublime a partir de la concentración en los elementos lúdicos y en la sustitución, cada vez más inclemente, del cuerpo natural. Todo el arte estaría subsumido a una valoración externa y, mientras que el arte bello o aurático se las ve con un valor único que se fundamenta en la existencia de una comunidad y una tradición y se actualiza en el ritual, el arte sublime tiene dos formas de valoración: *el valor*

<sup>152</sup> Esto es, de volver a substancializar el arte a partir de la determinación material de la naturaleza o de la condición primaria de la fuerza de trabajo del artista, vía por la que optaron muchos de los marxismos del siglo XX; véase el trabajo de Lukács, Adorno, Sánchez Vázquez, Kosik.

*de culto y el valor de exhibición.* El valor de culto es un anacronismo del valor único, se sustenta en la refuncionalización de lo clásico a partir de la creación de nichos de exclusión donde se vivifica lo clásico. No deja de ser una afección, pero hipostasiada en un cuerpo social formado para poder rendir culto al objeto y a sí mismo. El valor de exhibición, por el contrario, será el del arte reducido a la intervención capital del aparato tecnológico. Un arte fugaz, que demanda un intérprete distraído y un constante proceso de democratización de la obra. Un arte trivial y efímero, que tiene su principal función en el entrenamiento existencial y formal con la red de aparatos técnicos que constituyen la nueva naturaleza.<sup>153</sup> A la vez, este arte que está subsumido a una praxis cotidiana, que Benjamin cree que puede redundar en una praxis política, lleva al extremo la idea kantiana de que el arte es simplemente una afección y que, dentro de esta impresión afectiva, debemos experimentar de forma cada vez más compleja y horizontal el sentido de la vida en el capitalismo que se autorreproduce.<sup>154</sup>

<sup>153</sup> “También el distraído puede acostumbrarse. Más aún: que uno sea capaz de realizar ciertas tareas en medio de la distracción demuestra que se le ha vuelto costumbre resolverlas. A través de una distracción como la que puede ofrecer el arte se pone a prueba subrepticamente en qué medida nuevas tareas se le han vuelto solucionables a la percepción. Además, dado que en el individuo existe la tentación de eludir tales tareas, el arte, allí donde puede movilizar a las masas, se vuelca sobre la más difícil e importante de ellas”; en Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>154</sup> “La obra de arte reproducida se vuelve en medida creciente la reproducción de una obra de arte compuesta en torno a su reproductibilidad. De la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ellas es la impresión auténtica. Pero si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política”; *Ibid.*, p. 51.

La obra de arte tiene especial interés aquí porque, resultado de su pliegue monádico, es un espacio que carga con una herencia aurática y sacra que intenta ser reproducida, por lo que entonces nada, empezando por nosotros mismos, es ajeno al proceso de reproducción en el Capital. Como señala Echeverría, el punto importante es ver la ruptura de la dialéctica moderna entre significante y significado para entrar en un mundo donde cualquier significante es reproducible sin la mediación jerárquica del significador:

Para comprender la tesis de Benjamin, debemos recordar la idea general de que el código con el que se comunica el ser humano, en la producción de significaciones prácticas o de significaciones lingüísticas, es un código que puede ser usado, sea en la dirección del ciframiento de mensajes, sea también en el sentido del desciframiento de mensajes. Y de acuerdo con Roman Jakobson, el código con el que nos entendemos en términos lingüísticos, o en términos prácticos, al producir y consumir objetos, es un código que funciona de una cierta manera cuando está siendo utilizado para cifrar mensajes, y de una manera diferente cuando es necesario descifrar esos mismos mensajes. [...] Entonces, esta diferencia entre cifrar y descifrar, en el uso del código, es la que aparece como ‘borrable’ o eliminable en el caso de la utopía de Benjamin, puesto que todos en verdad podemos convertirnos en artistas. La sociedad liberada implicará una condición en la cual esta dificultad en el uso del código para cifrar habrá sido rebasada, y en la que la cotidianidad estaría toda ella imbuida de una posibilidad de experiencia estética.<sup>155</sup>

El problema sería que en esta utópica sociedad liberada el arte realmente no existiría, ni siquiera como ahora, en el sentido de la reminiscencia del código natural en su enfrentamiento con

<sup>155</sup> Echeverría Bolívar, “Una lección sobre Walter Benjamin”, *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, No. 15, México, septiembre 2010-febrero 2011, p. 53.

las tecnologías sublimes. El arte, dice Adorno, “sólo puede hacer realidad su universalidad humana por medio de una consecuen- te división del trabajo. Lo demás es falsa conciencia”.<sup>156</sup>

El punto importante, para entender esta polémica capital en la teoría de la percepción del sentido en el siglo XX, es pregun- tarse si en efecto dentro de la “falsa conciencia”, pues es innega- ble que en el fenómeno del arte se da una radical especialización que conlleva una tajante división del trabajo, puede acontecer una posibilidad de generar representaciones y mundos de senti- dos alternos a los del Capital. En este contexto es que Benjamin plantea la idea de la existencia, en la época de la reproductibili- dad técnica, de “una segunda técnica”.

## 6

Cuando Walter Benjamin habla de una segunda técnica, lo que está haciendo es sintetizar dos ideas muy poderosas de la Mo- dernidad. Por un lado, la idea kantiana respecto a la operación de lo sublime natural (vista a través del ejemplo del juicio del gusto referido al arte sublime) como constituyente fundamental de las formas de percepción y, en consecuencia, la autonomía y emancipación del espíritu y del sujeto de acuerdo con la estruc- tura formal de la propia naturaleza sublime. Como ya hemos señalado, dos son los elementos de tal estructura: la fuerza, que origina lo sublime dinámico en la sociedad, y lo grandioso o mo- numental, que a su vez constituye lo sublime matemático. Así, la constitución de lo moderno a partir del XVIII tiene como ejes lo que puede ser medido e instrumentalizado de la propia naturaleza. Esto se concreta en las técnicas sublimes y violentas que operan desde entonces hasta la fecha. Por otro lado, Benja- min está sintetizando la idea marxiana de la subsunción real de la naturaleza que genera el Capital frente a la subsunción formal

<sup>156</sup> *Teoría estética, op. cit.*, p. 308.

de las configuraciones precapitalistas, o de las comunidades que mantienen un índice de resistencia frente a la modernización capitalista. La teoría de la subsunción, a decir de Bolívar Echeverría, “es el intento más avanzado hecho por Marx de mostrar en términos teóricos generales la manera en que se articulan” los dos procesos que se encuentran en el núcleo teórico del discurso crítico: “la teoría de la contradicción entre el proceso social-natural de producción/consumo y el proceso social-capitalista de valorización del valor”.<sup>157</sup> Y dicha teoría permite:

[...] explicar este desarrollo aparentemente natural de la tecnología moderna como un proceso que, lejos de provenir de necesidades espontáneamente progresistas de aplicar los avances de la ciencia a la producción, se desata más bien de una necesidad social regresiva, la de perfeccionar la explotación de la fuerza de trabajo.<sup>158</sup>

Desde esta síntesis, que implica reconocer el pleno desarrollo de la subsunción real en la sociedad capitalista (en cierto sentido causada por el ejercicio de sublimación de las tecnologías frente a la naturaleza), Benjamin intenta mostrar las posibilidades de emancipación a partir –prácticamente valiéndose– de la técnica que genera tal subsunción y tal ejercicio de sublimación. Se trata de una técnica que ha subsumido a la naturaleza y que aparece franca, como una “segunda naturaleza”, en su emancipación de la tecnología neolítica, la tecnología de la época en que el hombre se encuentra atado a la tierra, por medio de la agricultura, la ganadería y la alfarería.

## 7

Benjamin no es ingenuo frente a las consecuencias del abandono de la técnica neolítica. Al igual que Kant opta por el ejemplo

<sup>157</sup> Echeverría, “Presentación”, *op. cit.*, p. 13.

<sup>158</sup> *Ibíd.*, p. 11.

del arte, quizá de ahí la distorsión de no acentuar, como lo hará en sus “Tesis sobre la historia”, el efecto brutal y destructivo de esta segunda técnica. El arte que se inscribe en la primera técnica, señala Benjamin, por encontrarse al servicio de la magia: “conserva ciertas propiedades que tienen utilidad práctica” y estas propiedades no son superfluas, de hecho, están introyectadas en el cuerpo social. La operación, prefiguración y contemplación mágica es una con la constitución de la obra de arte en su determinante artesanal.

Los objetos con este tipo de propiedades ofrecían imágenes del ser humano y su entorno, y lo hacían en obediencia a los requerimientos de una sociedad cuya técnica sólo existe si está confundida con el ritual.<sup>159</sup>

Poco importa, sostiene Benjamin, que esta técnica esté atrasada frente a la segunda técnica –la técnica de las máquinas–, lo que es relevante es la “diferencia tendencial” o prognóstica entre ambas. El punto importante es, parece indicarnos, el de la imposibilidad de regresar a la primera técnica y el de los cambios que han operado en el proceso de sustitución de una técnica por otra:

[...] mientras la primera involucra lo más posible al ser humano, la segunda lo hace lo menos posible. En cierto modo, el acto culminante de la primera técnica es el sacrificio humano; el de la segunda está en la línea de los aviones teledirigidos, que no requieren de tripulación alguna. Lo que guía a la primera técnica es el “de una vez por todas” (y en ella se juega o bien un error irremediable o bien un sacrificio sustitutivo eternamente válido). Lo que guía a la segunda es, en cambio, el “una vez no es ninguna” (y tiene que ver con el experimento y su incansable capacidad de variar los datos de sus intentos). El origen de la segunda técnica hay que buscarlo allí donde, por primera vez y con una astucia inconsciente, el ser

<sup>159</sup> Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, p. 55.

humano empezó a tomar distancia frente a la naturaleza. En otras palabras, hay que buscarlo en el juego.<sup>160</sup>

## 8

El hecho de que Benjamin no parara aquí, señalando quizá la banalización del juego frente a la tragedia que ya representaba y que continúa representando la “segunda técnica”, ha sido uno de los motivos más recurrentes de la inclemente crítica en su contra.<sup>161</sup> Ya Adolfo Sánchez Vázquez escribía en 1965:

Lejos de estar en el origen mismo del arte, la magia se entrelaza con él cuando ya ha dejado muy atrás sus balbuceos, cuando el artista prehistórico es ya dueño de una serie de medios expresivos como la figuración, alcanzados a lo largo de milenios y milenios de trabajo humano. El arte se pone al servicio de la magia, es decir, se vuelve útil, sólo después de haber desbordado por la vía de la abstracción y la figuración, la significación estrechamente utilitaria de los objetos del trabajo.<sup>162</sup>

Esto implicaría, en el entendido de Sánchez Vázquez, echar por la borda la teoría de la magia como origen del arte; “teoría que ha corrido con buena fortuna desde comienzos de nuestro

<sup>160</sup> *Ibid.*, pp. 55-56.

<sup>161</sup> Benjamin continúa en la misma tesis VI del libro: “Seriedad y juego, rigor y desentendimiento aparecen entrelazados entre sí en toda obra de arte, aunque en proporciones sumamente cambiantes. Con ello está dicho que el arte se conecta lo mismo con la segunda técnica que con la primera. De todos modos es preciso observar aquí que es muy discutible caracterizar la finalidad de la segunda técnica como el ‘dominio de la naturaleza’; sólo la caracteriza si se la considera desde el punto de vista de la primera técnica. La intención de la primera era realmente el dominio de la naturaleza; la intención de la segunda es más bien la interacción concertada entre la naturaleza y a humanidad. La función social decisiva del arte actual es el ejercitamiento en esta interacción concertada”; *Ibid.*, p. 56.

<sup>162</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las Ideas estéticas de Marx*, Siglo XXI, México, 2003, p. 75.

siglo y que algunos marxistas han acogido favorablemente sin adoptar la correspondiente actitud crítica hacia ella”.<sup>163</sup>

Pero el más mordaz de los críticos de Benjamin, sin duda, ha sido Adorno. La tesis de la segunda técnica que, por un lado, descubre su origen en el juego y desde ahí destruye constantemente el arte aurático o clásico mostrando la actitud ejemplar, ya revolucionaria, y, por otro, nos permite lidiar con la tecnología capitalista realmente existente en nuestra vida cotidiana, le ha inspirado este tipo de comentarios:

Las obras de arte que quieren vaciarse a sí mismas mediante la penetración de un fetichismo políticamente muy discutible se enredan en los lazos de la falsa conciencia [...] Al penetrar ciegamente en una praxis alicorta su propia ceguera continúa.<sup>164</sup>

Cuando Adorno defiende sin miramientos la autonomía de la obra de arte frente a cualquier praxis, ya sea revolucionario o lúdica, sentencia que el “arte es también más que la praxis porque al separarse de ella renuncia a la vez [a] la estúpida falsedad de lo práctico”.<sup>165</sup> También, en el mismo sentido que Sánchez Vázquez, duda profundamente de que la primera técnica esté plenamente subsumida en la constitución de la obra de arte y, de hecho, sugiere que las posibilidades de emancipación reales se encuentran, justamente, en la permanencia de algunos rasgos de la primera técnica:

En estética, el nombre para el dominio de los materiales es el de técnica. Tomado del uso de la Antigüedad que incluía las artes entre las actividades artesanales, su significado actual es de fecha reciente. Tiene los rasgos de una época en la que, como sucedió con la ciencia, el médico apareció como algo autónomo frente a la cosa. Todos los procedimientos artísticos, que dan forma a los ma-

<sup>163</sup> *Ibidem.*

<sup>164</sup> Adorno, *Teoría estética, op. cit.*, p. 299.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 315.

teriales y se dejan conducir por ellos, se funden retrospectivamente en el aspecto tecnológico, aun aquellos que aún no se han separado de la praxis artesanal de la producción medieval de bienes, praxis con la que el arte no ha roto nunca su conexión por su resistencia a la integración capitalista.<sup>166</sup>

Una recepción similar, anota Bolívar Echeverría en la introducción a *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, tienen Gerschom Scholem y Bertold Brecht. Sholem indica que no puede encontrar el nexo filosófico entre la concepción metafísica del aura y su decadencia ni, por otra parte, las elucubraciones marxistas sobre el nuevo arte. A lo que Benjamin contesta que “El nexo filosófico que no encuentras entre las dos partes de mi trabajo lo entregará, de manera más efectiva que yo, la revolución”.<sup>167</sup> Por su parte, Brecht escribe en su diario de trabajo: “Todo pura metafísica, bajo una actitud antimística. ¡Vaya manera de adaptar la concepción materialista de la historia! ¡Bastante funesto!”.<sup>168</sup>

## 9

Un autor, dentro de la tradición marxista, que ha hecho una sutil pero importante variación dentro de esta polémica es el propio Bolívar Echeverría. Desde su perspectiva,

El ensayo sobre la obra de arte es un *unicum* dentro de la obra de Walter Benjamin; ocupa en ella, junto al manuscrito inacabado de las *Tesis* sobre el materialismo histórico, un lugar de excepción; es la obra de un militante político, de aquel que él había rehuido ser a lo largo de su vida, convencido de que, en la dimensión discursiva, lo político se juega –y de manera a veces incluso más decisiva– en

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>167</sup> *Apud.* Echeverría, “Introducción”, en Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>168</sup> *Ibidem.*

escenarios aparentemente ajenos a la política propiamente dicha. Pero no sólo es excepcional dentro de la obra de Benjamin, sino también dentro de los dos ámbitos discursivos a los que está dirigido: el de la teoría política marxista, por un lado, y el de la teoría y la historia del arte, por otro.<sup>169</sup>

En un primer momento, los juicios de Echeverría sobre la postura de Benjamin respecto a la “segunda técnica” no difieren de aquellos que podríamos llamar juicios de tradiciones ilustradas y proletarias del marxismo; de hecho, en algunos casos son más extremos. En los textos que el marxista realiza sobre el problema del arte y la obra de Benjamin hay siempre una nota final sobre la ingenuidad o equivocación de éste. Así, en el texto que se ha titulado “Una lección sobre Walter Benjamin” que publicó la revista *Contrahistorias*, en 2011, Echeverría anota que Benjamin, profundamente influido por Brecht, no alcanza a ver la idea marxista de la subsunción real. Mientras Marx tiene una “idea mucho más oscura, menos optimista” sobre la técnica, la cual contempla que “la técnica misma ha recibido ya el virus del capital, y ha desarrollado su programa de funcionamiento de acuerdo las indicaciones de este virus”,<sup>170</sup> Benjamin y Brecht piensan que las “fuerzas productivas tienen una tendencia que es siempre y en sí misma positiva”, y que la tendencia de transformación puede inaugurar otro tipo de técnica. “Para Benjamin, en cambio, y podríamos decir que hay en esta postura una cierta ingenuidad, la técnica está simplemente siendo mal usada, así que si la usamos bien, esa técnica funcionaría de manera favorable para el hombre”.<sup>171</sup>

En “Arte y utopía”, trata el tema de una forma mucho más elaborada. Ahí, comienza por sintetizar la postura de Benjamin:

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>170</sup> Echeverría, “Una lección...”, *op. cit.*, p. 61.

<sup>171</sup> *Ibidem.*

A la inversa de Hegel para quien el arte “muere” si es privado de su altísimo encargo metafísico –ser la figura más acabada del espíritu–, para Benjamin, el arte sólo comienza a ser tal una vez que se emancipa de su aura metafísica. Sin embargo, en el texto de este ensayo puede rastrearse una idea singular y trágica de lo que ha sido y tiende a ser el destino del arte en el devenir de la historia. Pareciera que, para Benjamin, la consistencia propiamente artística de la obra humana ha sido siempre un fenómeno parasitario que, pese a su autonomía, nunca ha tenido, y tal vez nunca podrá tener, una existencia independiente; que el arte apareció atado al “valor para el culto” de la obra precisamente cuando comenzaba la decadencia o descomposición de ese valor y que, sirviendo de puente fugaz entre dos épocas extremas, comienza a desvanecerse como arte independiente o emancipado, sometido ahora a un “valor para la exhibición” o a la experiencia que se encuentra recién formándose y que corresponde a una figura futura de la obra, apenas sugerida en el presente.<sup>172</sup>

Frente a la lectura crítica de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Echeverría, como puede verse en el pá-

<sup>172</sup> Echeverría, “Introducción”, *op. cit.*, p. 13-14. Adorno tiene una relación muy compleja con la obra de Benjamin, la fustiga y critica sin tregua y, sin embargo, siempre hay una nota que parece implicar que, en el fondo, él reconoce que las posibilidades de emancipación, en última instancia, estarán del lado de esa compleja sacralidad teológica y ese violento mesianismo material que plantea, dice Benjamin, la redención final del tiempo ahora. Un ejemplo es una observación similar a la de Echeverría en la que Adorno reconoce la posibilidad de que el arte, como fenómeno parasitario, mute de acuerdo a la nueva apertura tecnológica: “La construcción puede codificar la huida del sujeto debilitado y convertir en cuestión propia del arte la alienación absoluta que va en sentido contrario. También puede servir de anticipación de la imagen de un estado de reconciliación que estuviera sobre la estática y sobre la dinámica. Cualquier puente lateral con la tecnocracia hace sospechar que el principio de la construcción obedece a un mundo administrado, pero también puede terminar en una forma estética todavía no conocida cuya organización racional apunte a la supresión de todas las categorías de manipulación y de todos sus reflejos en el arte”; *Teoría estética*, p. 295.

rrafo citado, opta por una estrategia diferente. Sintetiza las ideas de Benjamin, aun con el riesgo de no ser del todo puntual frente al texto, pero con la ventaja de radicalizar esa síntesis. Así, en esta primera lectura tendríamos una postura sumamente original en la historia del arte. En lugar de adscribirse a la polémica sobre la muerte o no muerte del arte, Benjamin realmente pasa de lado el asunto y da a entender, trágicamente dice Echeverría, que *el arte es un fenómeno parasitario*. Esto implicaría que el arte debe de estudiarse, sin ninguna idealización, tal como acontece en la época de la reproductibilidad técnica, esto es, subsumido a una apertura lúdica, sublime e hipertecnologizada que hace imposible la posibilidad sustancial del arte. Además, y en consecuencia, debe de esperarse una mutación del arte parasitario acorde al desenvolvimiento de la técnica.

Por otra parte, destaca la otra tesis que es fruto de discordia y encono, en especial, dentro de la izquierda. Walter Benjamin:

Detecta en las nuevas masas un nuevo tipo de “percepción” o sensibilidad que sería la “rúbrica formal” de los cambios que caracterizan a la nueva época. Un nueva “percepción” o sensibilidad que trae consigo ante todo la “decadencia del aura”.<sup>173</sup>

Esta tesis, en efecto, aparece invicta y constatada en el siglo XX y en los inicios del siglo XXI. El arte clásico o aurático se ha vuelto un ejercicio decadente, secuestrado y oculto, incapaz de salir a la esfera pública sin ser choteado, incomprendido y expulsado por un sujeto masificado que es distraído y frívolo frente al recuerdo de la sacralidad del arte. De esta forma, ya en un desplante de alto riesgo, y siguiendo a Marcuse, Echeverría señala que el carácter político del arte sublime que genera un valor de exhibición “no se debe a que aporte al proceso cognoscitivo pro-revolucionario sino al hecho de que propone un com-

<sup>173</sup> Echeverría, “Introducción”, *op. cit.*, p. 21.

portamiento revolucionario ejemplar”.<sup>174</sup> Comportamiento que implicaría la secularización permanente de todo vestigio aurático, clásico o romántico del arte. Desde esta perspectiva es que Echeverría puede vindicar la “segunda técnica”:

La reflexión de Benjamin acerca de la obra de arte en la época de la nueva técnica culmina teóricamente en una distinción –que da fundamento a todo el vuelo utópico de su discurso– entre la base técnica actual del proceso de trabajo social capitalista, continuadora de las estrategias técnicas de las sociedades arcaicas –dirigidas todas ellas a responder a la hostilidad de la naturaleza mediante la conquista y el sometimiento de la misma–, y la nueva base técnica que se ha gestado en ese proceso –reprimida, malusada y deformada por el capitalismo–, cuyo principio no es ya el de la agresión apropiativa a la naturaleza, sino el “telos lúdico” de la creación de formas en y con la naturaleza, lo que implica una nueva manera de abrirse hacia ella o el descubrimiento de “otra naturaleza”. Tratar con el nuevo “sistema de aparatos” en el que se esboza esta “segunda técnica” requiere la acción de un sujeto democrático y racional capaz de venir en lugar del sujeto automático e irracional que es el capital.<sup>175</sup>

Pese a todo lo anterior, Echeverría termina haciendo énfasis en los efectos que esta segunda técnica ha tenido en el establecimiento de un arte realista y comprometido con el sistema de aparatos del Capital:

De todas las lecturas críticas que han recibido estas “tesis” de Benjamin sobre la obra de arte tal vez la más aguda y desconsoladora sea la que se encuentra en la base del capítulo intitulado “La industria cultural” en el famoso libro de M. Horkheimer y Th. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*. Todo ese capítulo puede ser visto como una refutación de ellas, que si bien no es explícita, sí es fácilmente reconstruible. La revolución, que debía llegar a com-

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>175</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

pletar el ensayo de Benjamin, no sólo no llegó, sino que en su lugar vinieron la contrarrevolución y la barbarie. [...] En la antípoda de las masas proletarias soñadas por Benjamin, lo que ellos encuentran es una masa amorfa de seres sometidos a un “Estado autoritario”, manipulada al antojo de los *managers* de un monstruoso sistema generador de gustos y opiniones cuya meta obsesiva es la reproducción, en infinidad de versiones de todo tipo, de un solo mensaje apologético que canta la omnipotencia del capital y alaba las mieles de la sumisión.<sup>176</sup>

De hecho, Echeverría va más allá de los frankfurtianos y ve en Benjamin una encarnación del sujeto producido por la “segunda técnica”. Alguien que ha logrado, como diría Adorno, “el dominio de los materiales”, a partir de un permanente conflicto y entrenamiento con las nuevas tecnologías, lo cual básicamente no se da en el consumo cinematográfico o en el “derecho que todos tenemos a ser filmados”, sino en el sistema de aparatos que constituye, como también lo constato, por ejemplo, Kafka, la vida en el exilio, en la guerra y en la pobreza. La propia experiencia parece ser lo que constituye el último resguardo de identidad de un sujeto que está condenado a reconstruir a la naturaleza desde esas tecnologías y espacialidades degradantes de la vida en el Capital y, quizá, su afirmación lúdica es lo que permanece, en plena sombra, de su resguardo neolítico, de su reminiscencia natural; quizá es el juego y la experiencia erótica la última puesta en marcha del valor de uso de nuestra vida como tal y no como un valor de intercambio.

El suyo [dice Echeverría refiriéndose a Benjamin] no era el comunismo del “compañero de ruta”, del intelectual que simpatiza con el destino del proletariado explotado o que intenta incluso entrar en empatía con él, sino el comunismo del autor-productor judío,

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 25.

proletarizado el mismo, incluso “lumpenproletarizado”, en la Alemania del “detenible” ascenso del nazismo.<sup>177</sup>

Según Echeverría, parecería que sólo desde la situación extrema del ser humano lumpenizado dentro de la tecnología del Capital es que se puede sostener que la respuesta a la estetización de la guerra es la politización del arte.

## 10

*Me siento tan aislado que puedo palpar la distancia entre mí y mi presencia.*

PESSOA

Aun al ser planteado desde la lumpenización a la que nos arroja la tecnología del Capital y contemplado desde el lado afectivo, lúdico y sublime que también genera esta tecnología, el tema de la determinante política del arte implica el desarrollo de dos temas centrales dentro del mundo del fin del arte. Por un lado, el tema de la revolución, por el otro, el de la mimesis o la posibilidad de seguir viendo en la muerte del arte formas de representación de sentido. “Las luchas sociales, las relaciones entre las clases quedan impresas en la estructura de las obras de arte. Las posiciones políticas en cambio que ellas puedan adoptar son sólo epifenómenos que sirven normalmente como un impedimento para su estructuración y finalmente también para su verdad social”,<sup>178</sup> dice Adorno, y nos indica, con esas líneas, que la obra se cierra en su forma y emana una representación, la de las luchas sociales y las relaciones de clase. No resguarda ni estructura, por el contrario, la praxis ideológica de clase.

<sup>177</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>178</sup> Adorno, *Teoría estética*, *op. cit.*, p. 304.

En este sentido, la postura radical de Benjamin, que tiene que ver con la exacerbación del elemento lúdico –y la renuncia a la representación– que sería llevado al extremo –como un reflejo lukacsiano– por medio de las técnicas de la violencia revolucionaria que debe de cumplir la utopía histórica del comunismo, tiene sentido en su momento histórico, cuando parece posible el advenimiento de la revolución mundial. Por el contrario,

Con la Segunda Guerra Mundial y la destrucción de Europa por el nazismo y sus vencedores, las vanguardias del “arte moderno” completaron su ciclo de vida. El nervio “revolucionario” que las llevó a sus aventuras admirables se había secado junto con el fracaso del comunismo y el fin de toda una primera “época de actualidad de la revolución”. La industria cultural, es decir, la gestión capitalista de las nuevas técnicas artísticas y el nuevo tipo de artistas y públicos, ha sabido también integrar en su funcionamiento muchos elementos que fueron propios del arte de esas vanguardias y hacer incluso del “arte de la ruptura” un arte de la “tradicción de la ruptura”, un arte que retorna a su oficio consagrado en la modernidad “realmente existente”, a la academia restaurada como “academia de la no academia”, regentada por “críticos de arte”, galerías y mecenas.<sup>179</sup>

Ahora, si bien podemos entender que el nervio revolucionario de la revuelta artística que opta por esta “segunda técnica” se da, en primer lugar, como un acoplamiento de las masas proletarizadas a las nuevas tecnologías –por lo tanto como destrucción del mundo aurático– y, en segundo lugar, como una conjunción histórica que acontece cuando el comunismo tiene posibilidades reales de tomar el poder y detener la constitución del fascismo y del Estado autoritario, esto no responde en qué consistió y consiste el movimiento revolucionario, si es que lo hay, del arte sublime anclado en las tecnologías lúdicas. Echeverría vuelve a iluminar este problema. Según el autor de *Vuelta*

<sup>179</sup> Echeverría, Bolívar, “De la academia a la bohemia y más allá”, *Theoría*, No. 19, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2009, p. 62.

*de siglo*, inmersa plenamente en la misma tecnología sublime, o “segunda tecnología”:

La obra de arte solicitada por la sociedad moderna capitalista debe completar la apropiación pragmática de la realidad –la naturaleza y el mundo social, sea real o imaginario– que el “nuevo” ser humano lleva cabo a través de la industria maquinizada y el peculiar conocimiento técnico-científico que la acompaña. Y lo hace de una manera especial; la apropiación que ella entrega de esa realidad es por un lado indirecta y por otro directa: indirecta, porque, en el objeto que ella vuelve apropiable, la realidad misma no está allí sino sustituida o “representada” por un símbolo o simulacro suyo; y directa o placentera (“estética”) porque el símbolo que representa esa realidad es aprehendido como una especie de “adelanto” cognitivo sensorial de la “verdadera” apropiación de la realidad, la apropiación pragmática, que se cumple con los productos del trabajo humano industrializado.<sup>180</sup>

Tendríamos entonces dos despliegues de la obra en la tecnología del Capital: el desenvolvimiento indirecto, que consiste en una representación deformada por el plano simbólico social –toda obra, artística o no, en la época de la reproductibilidad es un simulacro– y el desenvolvimiento directo, la aprehensión crediticia donde mis sentidos participan, por medio de la representación simbólica, del placer de la aprehensión de una virtualidad del mundo plenamente vigente. Yo me apropio, en la obra de arte reproducida, del proceso de trabajo industrializado; se trata de un hecho similar a cuando me compenetro con la vivencia estética, que crea el cine, de otra realidad; vivencia que guarda su poder, no en la representación misma, sino en el ejercicio de formación de otra realidad que es la constante del cuerpo laboral hecho mercancía. Frente a estos pliegues, el estertor revolucionario del arte de principios de siglo es, en un primer momento, al igual que la utopía política revolucionaria, la nega-

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 51.

ción de cumplir el encargo de la sociedad moderna capitalista; pero, paradójicamente, no por la vía que niega el simulacro simbólico o el placer crediticio, sino, por el contrario, llevando al límite tanto al simulacro como al placer de posesión en el frenesí violento y destructivo del cubismo, el salvajismo, el dadaísmo, el surrealismo e, incluso, el futurismo.

¿Qué sucede finalmente con esa política de juego, con esa irresponsabilidad frente al mandato moderno, con ese desfloramiento de la técnica sublime que intenta mostrarse, más allá de toda textura, tonalidad y colorido, como pura energía y grandiosidad en su resistencia violenta al mandato del Capital? Según Echeverría, se manifiesta algo que no alcanzó a ver el Benjamín que escribe las tesis sobre el arte pero que, no obstante, se encuentra en la ruta trazada por él –explorada en las tesis sobre el materialismo histórico– y no por el camino de los marxismos ilustrados: “El ‘no’ a la representación pragmática que este arte ‘alter-moderno’ –más que ‘moderno’– pone en práctica se acompaña de un ‘sí’ a la mimesis festiva, trae consigo el proyecto de un recentramiento de la esencia del arte en torno a la que fuera su matriz arcaica, pre-moderna: la fiesta”.<sup>181</sup> Se trataría de la vía del juego, la tecnología de lo sublime, la que guía el arte, pero mediante una regresión, cobijando un principio conservador en su interior: el regreso a la mimesis festiva.<sup>182</sup> Es como si dentro

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>182</sup> Sobre la festividad, dice Echeverría lo siguiente: “La fiesta es la versión más acabada del comportamiento del *homo ludens* estudiado por Huizinga. Se conecta con el juego como el segundo tubo de un telescopio lo hace con el primero. Es en verdad el mismo juego, pero en un nivel o escala ‘superior’: ha pasado de ser la ‘puesta en contingencia’ de la necesidad de todo cosmos en cuanto tal –de la vigencia de su capacidad de dar normas o reglas– a ser la ‘puesta en contingencia’ de la necesidad de la forma de ese cosmos como un mundo de la vida concreto o identificado –de las realizaciones concretas de las reglas o normas cósmicas–. Se trata de un juego que trabaja ahora, no abstractamente sobre la factualidad del cosmos como sistema formal sino sobre

de un retorno clásico a la categoría central de representación –y por lo tanto la posibilidad aurática– volviera a coagularse la experiencia barroca dentro de los estrechos márgenes de la sublimación moderna de la reproducción capitalista. En este sentido, Echeverría señala que la

existencia festiva consiste en un simulacro: en su “mundo aparte”, de trance o traslado, sobre un escenario ceremonial construido *ex profeso*, hace “como si”: juega a que gracias a ella, a su desrealización teatral de lo real, a su puesta en escena de un mundo imaginario, aconteciera por un momento un vaivén de destrucción y reconstrucción de la consistencia cualitativa concreta de la vida y su cosmos; un vaivén de anulación y restablecimiento de la subcodificación que en cada caso singulariza o identifica a la semiosis humana, y por lo tanto un ir y volver que deforma y reforma las formas vigentes en la estructuración de un “mundo de la vida” determinado. La experiencia del éxtasis en torno a la que se desenvuelve la existencia festiva es la de un retorno mimético al *statu nascendi* de la contraposición entre cosmos y caos, al estado de plenitud de cuando la subcodificación de la semiosis humana se está constituyendo, lo informe está adquiriendo forma y lo indecible está volviéndose decible; de cuando la objetividad y la subjetividad están fundándose.<sup>183</sup>

El problema toma totalmente otra dimensión si en lugar de observar la operación de la segunda técnica, se observa la experiencia formal y existencial de la mimesis de segundo grado, esto es, no el conflicto entre el arte aurático y el arte sublime o entre el valor de culto y el valor de exhibición, pues éstas son las formas en las que la Modernidad capitalista nos tiene presos, sino si se observa cómo, dentro de la jaula de oro, opera una mimesis que desquicia el hecho moderno: acentúa la forma sublime ro-

---

la factualidad substancial del mismo: sobre la clave cualitativa de la totalidad de formas de un mundo de la vida concreto”; *Ibidem*.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 54.

mántica pero regresa de modo enrevesado a una festividad fundacional como la del arte clásico. En este sentido es que Bolívar Echeverría señala que, en efecto, no es la industria cultural el lugar donde puede entrenarse ejemplarmente el acontecer revolucionario, sino en la estetización salvaje de la vida cotidiana que frente a la barbarie opta por la afirmación festiva de la vida.

Esta afirmación necesariamente es mimética porque se sustenta en la materialidad concreta de “la vida”, pero no opera ya como una mimesis franca, sino como una de “segundo orden” o grado, donde la misma mimesis o representación se colapsa constantemente por el uso –reproducción, montaje, circulación y consumo destructivo– de materiales intervenidos por la cadena sublime y lúdica de las tecnologías del proceso de valorización que tiene como meta desechar la misma materia y revalorizar una nueva forma material. Ejemplo de esta mimesis de segundo orden son, dice Echeverría: Giorgio De Chirico, Kandinsky, Brancusi, Kasimir Malevich, Marcel Duchamp, Vladimir Tatlin, Arnold Schönberg, Bertolt Brecht, Dziga Vertow, Adolf Loos y el Bauhaus, “todos ellos plantean el problema de una práctica del arte que saca a éste del ámbito en que parece ser una representación de la vida y el mundo, dirigida a un tipo especial, ‘estético’, de apropiación cognoscitiva de los mismos; una práctica nueva que lo traslada a otra esfera, en la que su relación con ellos es de un orden diferente. Este orden es el que se intenta definir aquí como el de una mimesis de segundo grado, referida a una primera, festiva, en la que, con necesidad, el ser humano reafirma en la región de lo imaginario la especificidad de su ser libre en medio del automatismo igualmente necesario de su existencia”<sup>184</sup> Es decir, la mimesis, no en su proceder claro y trágico del mundo comunitario y clásico ni en su proceder oculto y fiduciario del mundo del Capital, sino la mimesis rota, virtual y explosiva, que trabaja con materiales ya sublimados por

<sup>184</sup> *Ibíd.*, pp. 57-58.

el Capital pero insiste en el regreso festivo a la afirmación del sentido en la vida y, por lo tanto, abre las posibilidades de emanciparse de la vida actual.

11

La posibilidad de una representación festiva como último punto de sentido dentro de las tecnologías del Capital tiene que ver, básicamente, con el desarrollo pleno de las posibilidades teológicas y mesiánicas que se abren en la crisis global del sistema capitalista mundial. La concepción provocadora y audaz de una “segunda técnica” o “técnica lúdica” que concibe Benjamin le hace cobrar una desmedida fuerza en el pensamiento del siglo XXI. Echeverría observa que, en medio del marxismo ilustrado de la Escuela de Frankfurt y el marxismo proletario de Brecht, el autor de las *Iluminaciones* apunta, con la idea de la “segunda técnica”, hacia otro lugar.

Esta técnica, que basa su apertura en el juego y que es recalibrante en esta postura, apunta de manera subterránea a una idea mucho más compleja, a una idea teológica, ya no negativa ni positiva sino mesiánica, del proceso histórico presente. En efecto, llevar al extremo la forma lúdica de la vida humana es una manera intrincada y radical de regresar a comprender la forma natural en su apertura sacra, misteriosa, terrible y, quizá también, alegre en su movimiento afirmativo de la vida corporal y material.

A principios de siglo y durante los primeros decenios, las tecnologías lúdicas abrían la posibilidad revolucionaria y violenta, a partir del horizonte de sentido y concreción de las luchas proletarias –la otra cara de las masas, dice Walter Benjamin– del establecimiento del comunismo. Este proyecto da al traste con la contrarrevolución fascista, el establecimiento del Estado autoritario y la marcha triunfante de la economía capitalista que subsume cotidianamente el libre mercado. En este contexto, la

teoría crítica no puede seguir, como lo hiciera Benjamin, detenida en el estudio de las tecnologías sublimes; es decir, aquellas que aportan la experiencia violenta y lúdica que preparan a las “masas” para la tarea más importante en los inicios del siglo XX: la revolución. Incluso este discurso, de entrenamiento ilustrado, suena hoy no sólo caduco, sino reaccionario. A la distancia, que es la trágica distancia del triunfo de la contrarrevolución en la que vivimos, hablar de “masas” no sólo es de “mal gusto”, en el sentido de que se filtra un prejuicio de clase ilustrado, sino que contraviene ciertas ideas que realmente se concretaron. La autonomía individual, ganada a través de las tecnologías mediáticas o pedagógicas, hace que, ya sea por vía negativa de exclusión o positiva de afirmación, sea incorrecto hablar de “masas” dentro del cuerpo social. “Masas” en las que sin embargo devenimos ante la primera oportunidad, el concierto de rock, el fútbol, la beatificación de un cura, el casamiento de un príncipe o el triunfo, cada cuatro años, del jefe del imperio americano. Pero, en rigor, la teoría crítica se aleja de este discurso porque su índice de constitución no está en la concreción revolucionaria, con la cual guarda efectivamente inmensas afinidades, sino en la concreción material de sentido. Esto es lo que gran parte del marxismo no ha comprendido, que la revolución fue una posibilidad histórica donde el materialismo que sucede en el tiempo histórico se concretó de manera radiante y llegó a vislumbrar otro proyecto civilizatorio; sin embargo, la cancelación de tal proyecto (por la subsunción que el Capital hizo de las herramientas lúdicas, sublimes, neotecnológicas que supuestamente eran los instrumentos de la revolución social) no implica que no sigan reactualizándose formas de sentido material en la sociedad y que en cada forma de sentido (por su misma constitución teleológica, esto es, formal) exista siempre un índice de afirmación de la existencia de la libertad y de la emancipación de las tecnologías del Capital que redunde en una vida justa, donde la igualdad ma-

terial, es decir, la eliminación de la pobreza y de la desigualdad, genere nuevas y diversas formas de civilización.

Este es el motivo central para desviar la atención hacia las formas miméticas o de representación vigentes. La crisis del Capital, apocalíptica, esquizofrénica y accidental, donde se coluden el desastre natural, la escasez artificial que genera la pobreza, las formas de la neobarbarie, el descontrol de las economías mundiales, la exclusión, el asesinato y el enclaustramiento del nuevo sujeto migrante que es ahora el principal ciudadano del mundo; una crisis donde se guardan y defiende los nichos de exclusión –incluso para pensar esta crisis como se piensa un espectáculo más– debe impulsar a la teoría crítica a estudiar las formas en que se concretan los mundos de sentido en medio de la crisis y ejercer, como antes lo hiciera, por medio de la crítica a la economía política, la crítica a las tecnologías del Capital, al señalar todo lo que hay de apariencia trivial y fetichizante en el resguardo enajenado y confortable de las tecnologías sublimes. Debe, a la par, estudiar qué es lo esencial en la constitución apologética del discurso del Capital como el único discurso de constitución del mundo moderno y debe desmitificar ese mismo discurso. Por esto, lo primero que debe de observar es cómo en medio de la crisis actual del mundo se resiste a la destructiva y perversa configuración de un espacio que, a través de la humanidad, se destroza a sí mismo.<sup>185</sup>

<sup>185</sup> Véase estas cifras para entender cuál es nuestro mundo: según señala el Programa de Desarrollo de las Naciones Unidas (UNDP por sus siglas en inglés), 2,800 millones de personas, es decir, cerca de la mitad de la población mundial, viven con menos de 2 dólares al día; más de 1,000 millones de seres humanos viven con menos de un dólar al día; 448 millones de niños sufren insuficiencia ponderal; 20% de la población mundial tiene el 90% de las riquezas; un niño de cada cinco no tiene acceso a la educación primaria; 80% de los refugiados son mujeres y niños; las mujeres ganan 25% menos que los hombres a competencias iguales; 876 millones de adultos son analfabetos, de los cuales dos tercios son mujeres; cada día, 30,000 niños de menos de

En esa crisis justo lo que no aparece, no es posible realmente su aparición pues no cuenta con tecnologías para este fin más que en nichos marginales, es la posibilidad utópica de la revolución ilustrada. Por el contrario, lo que observamos es un resurgimiento del otro gran discurso de la cultura occidental, el montaje mesiánico y sus derivaciones teológicas. En el sentido negativo de ese mesianismo y de esa teología, no sólo está la teología del arte por el arte, sino todas las teologías negativas de la vida social que ya Kant vislumbraba en su texto sobre la religión en los límites de la razón. La religión dentro de las tecnologías sublimes se pervierte: de la iluminación divina, se pasa a la superstición; de la experiencia milagrosa, al fanatismo; del secreto sobrenatural, al delirio del creyente, y de la acción sacrificial para obtener la gracia, a la taumaturgia del terror. En estos terrenos de concreción negativa y excluyente de la vida moderna, la teoría crítica debe de insistir en señalar la vigencia de la representación festiva por medio del ludismo o del erotismo, la otra gran forma de concreción civilizatoria, que no se entrega a la negación sublime de lo otro, que no comprende a la naturaleza sólo como fuerza y majestuosidad o como materia prima gratuita; del mismo modo, encontrar cómo, a través de la tecnología que fija la representación de un sentido, el mismo hecho tecnológico del Capital se craquéela en la vida cotidiana para dar paso a los espacios, heredados de la materialidad natural, del sentido común.

---

5 años mueren de enfermedades que hubieran podido ser evitadas; en los países en desarrollo, más de un niño de cada diez no llegará a cumplir los 5 años; más de 500,000 mujeres mueren cada año durante el embarazo o en el parto; 42 millones de personas viven, ahora, con el virus del SIDA, de las cuales 39 millones viven en países en desarrollo; en el 2020, algunos países africanos podrían perder más de una cuarta parte de su población activa por causa del SIDA; más de 1,000 millones de personas no tienen acceso a agua salubre; 2,400 millones de personas se ven privadas de instalaciones sanitarias satisfactorias; la información se tomó de: [http://www.teamstoendpoverty.org/wq\\_pages/es/visages/chiffres.php](http://www.teamstoendpoverty.org/wq_pages/es/visages/chiffres.php)

## CODA: ARTE Y MONADOLOGÍA

*El concepto contrario del proceder estético es el de la trivialidad, tangente en muchos puntos con el de lo vulgar, pero diferente de él por indiferencia u odio, allí mismo donde la vulgaridad se estremece de avidez.*

ADORNO

La obra de arte, para ser concebida como una entidad substancial que propone mundos de vida y sentido en sí misma, debe de acontecer en un mundo metafísico, esto es, en un mundo que no se agota en el fenómeno físico y pragmático de la vida cotidiana. La obra de arte debe de estar conectada, así sea sólo por el principio artesanal del trabajo con el material dado –ya sea el material natural o artificial, como el lenguaje–, con una comunidad que le antecede y de la cual a la par extrae su significado y confronta el significado establecido. Hasta dónde esto pueda dejar de ocurrir por la intervención del mundo tecnológico es lo que está en juego hoy en día. Theodor W. Adorno ha desarrollado una teoría relevante para entender desde otra perspectiva la situación actual del arte; no se trata de focalizar la representación festiva-barroca, como lo hace Echeverría, sino de la insistencia en el paradigma o circuito del arte moderno, en el que, si bien rota la relación entre arte espiritual o “alta cultura”

y arte espontáneo o “baja cultura”,<sup>186</sup> la permanencia monádica de la obra de arte establecería la vigencia del arte en un nuevo circuito. El circuito de las formas de percepción encriptadas en la obra de arte como suma *non plus ultra* de la Ilustración frente al proceso histórico del relato del arte. Quiero detallar esta poética como una coda que podría contener muchos de los temas expuestos en este libro.

“La obra de arte es tanto el resultado del proceso como el proceso mismo en estado de reposo. Es lo que la metafísica mo-

<sup>186</sup> La Modernidad se ha desarrollado en buena medida bajo un paradigma cultural económico, en el que el hecho cultural y artístico acontece de forma espontánea en el uso cotidiano de materiales y representaciones que hacen los grupos humanos. Esta cultura espontánea es resignificada por grupos que cuentan no sólo con las tecnologías de dominio sino con una herencia tradicional que consiste en “saber” sofisticar el propio signo. Así, el circuito opera de la siguiente forma: se produce cultura de manera espontánea y el espíritu, la alta cultura, abstrae el hecho para universalizarlo al complejizar sus formas primarias. Central en este hecho es que para universalizar el fenómeno cultural debe de formar intérpretes que puedan mantener la comunicación en un alto grado de abstracción; esto pasa en la historia de la poesía, de la ópera, del teatro, del cine, de la música, donde hay génesis espontáneas que son retomadas por la alta cultura y redimensionadas, hasta que, de forma espontánea, caducan en el tiempo por la emergencia de nuevas formas culturales que se dan en las clases oprimidas, donde la vida transcurre y no donde la vida place. Este circuito está roto, en efecto, por la emergencia de la cultura de masas. La cultura masificada pierde el contacto con los materiales, y con la vida misma, que es mediada por los nuevos sistemas de comunicación. Al suceder esto, el sistema se rompe, deja de funcionar el circuito entre alta y baja cultura y es sustituido por un bloque de cultura virtual que le es indiferente a la cultura espiritual. La cultura espiritual queda sin insumos para su desarrollo y la cultura espontánea es sistemáticamente eliminada por el circuito comunicativo que generan los medios tecnológicos. Si bajo el circuito moderno se da la barbarie del amo y el esclavo, en la ruptura del circuito se da la neobarbarie de la indiferencia. Toda violencia en el Capital es comprendida, fundamentalmente, como un simulacro de violencia. Véase, Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* y Echeverría, *Definición de la cultura. Curso de Filosofía y Economía 1981-1982*, México, Ítaca/UNAM, 2001.

derna proclamó en su cumbre como principio del mundo, es mónada, cosa y centro de fuerza”, dice Adorno.<sup>187</sup> Para comprender esto tenemos que ver la obra de arte dentro de una dialéctica de dos momentos: por un lado, la obra como proceso y, por el otro, como mónada.

Como mónada, la obra es una entidad cerrada pero a la vez, y esto es lo que vemos en el mundo del arte ya tergiversado, es la fuerza que emana de ella misma. Por el contrario, el proceso que constituye la obra de arte es la misma condición metafísica de su aparición. La obra como mónada no puede aparecer por estar encerrada en sí misma, sólo aparece como proceso.

El carácter procesual de la obra marca su punto negativo, la obra no tiene un sentido en sí misma, sino en el mundo del arte que la codifica, como indica Danto. Es por lo tanto transitoria y no esencial, no está aferrada a formas del ser, sino del devenir. Como indica Hegel, en la *Fenomenología del espíritu*, es el origen de la autoconciencia, es decir, la destrucción de las formas sensibles, porque con la obra el proceso espiritual llega a un punto donde las percepciones se concretan en un objeto y puede la cultura, o el yo, mirarse a sí misma, y no ser un infinito de haces luminosos. Este proceso también es el que le da a la obra su carácter revolucionario, por la innovación técnica en el uso de los materiales y el cambio de paradigma en los medios de producción, como lo ve Benjamin en *El autor como productor*. De forma central, el arte como entidad procesual desarrolla un núcleo temporal, que es el de la tragicidad clásica, o aurática, que mantiene siempre a distancia del sujeto finito la develación completa del sentido del arte como proceso.

Como mónada, en cambio, el arte es básicamente unidad de sentido. Tal unidad no puede ser comprendida por los procedimientos que necesitamos para entender el arte como proceso: la historia del arte, la hermenéutica y la historia efectual. Si la obra

<sup>187</sup> Adorno, *Teoría estética*, op. cit., p. 237.

de arte es una mónada entonces sólo podemos comprenderla a través de la crítica material. Esta crítica tiene dos procedimientos: en primer lugar, al ser la obra una entidad cerrada, la crítica recae en el artista y en los elementos sociológicos del arte (con base en esto se ha desarrollado gran parte de la crítica sajona sobre el arte y de los estudios analíticos sobre la estética); en segundo lugar, y éste sería el procedimiento más importante, la crítica trascendental debe encontrar en la mónada de la obra de arte los elementos que saquen a la obra de la definición vigente del arte. Esto es, al estudiar sus condiciones de posibilidad, ya que no puede estudiar su constitución interna más que de manera hipotética, debe de señalar cómo determinada obra trasciende la misma idea del arte. Como recuerda Adorno, en este hecho hay una paradoja infranqueable:

Las obras de arte, en cuanto momento de un contexto histórico más amplio, el del espíritu de una época, entrelazado con la historia y la sociedad, van más allá de su carácter monádico, sin que por ello tengan ventanas. Su interpretación como un proceso inmanente, cristalizado y en estado de reposo, se aproxima al concepto de mónada. La tesis de su carácter monadológico es tan verdadera como problemática.<sup>188</sup>

La interpretación entonces, ya sea como crítica negativa, prognóstica o fenomenológica, no puede eliminar o trascender el presupuesto de que se trata de una obra inherente a sí misma –ninguna consideración externa cambia su substancialidad ya

<sup>188</sup> *Ibidem*. Tras esta idea no puede dejar de existir el presupuesto metafísico del que hablamos. Si bien la mónada es infranqueable, el investigador debe de partir del hecho de que “No hay determinación ninguna de lo propio de una obra de arte que no se exteriorice fuera de la mónada, por su forma, por su universalidad”, *Ibidem*. En última instancia, como lo señala Kant en la analogía que presupone el juicio reflexivo sobre el arte, aquello que críticamente encontramos en su constitución formal y universal se encuentra en el interior de la mónada.

cristalizada que, frente a la historia, se encuentra en estado de reposo. Desde estos presupuestos es que Adorno puede sostener que, en su determinante monádica, la obra es indiferente y ciega frente al proceso histórico:

La ceguera de la obra de arte no es sólo correlativa del dominio universal de la naturaleza, sino también su correlato; en términos abstractos lo ciego y lo vacío se pertenecen mutuamente. No hay nada particular que sea legítimo en una obra que no pudiera ser, por su misma particularidad, universal. Ningún contenido estético puede ser objeto de una subsunción, pero sin medios para subsumirlo no se podría pensar en contenido alguno; la estética tendría que capitular ante la obra de arte como ante un *factum brutum*. La única forma de referir lo determinado estéticamente al momento de su universalidad es a través de una cerrazón monadológica.<sup>189</sup>

Al cerrarse como mónada, la obra misma no puede observar a su intérprete, éste es el fundamento del juego barroco que intentan los artistas del XVII: la obra podría incorporar a su espectador y, por lo tanto, dejar sin fundamento cualquier interpretación. Por esta razón, Adorno sostiene que esta ceguera no sólo es relativa a la misma cerrazón de la naturaleza frente a la tecnología, sino correlato de la obra misma que se cierra en sí y puede ser juzgada como un objeto vacío (cuando en un museo empezamos a ver obras de un mismo período, o un mismo artista, una tras otra, el ejercicio de desencantamiento, la pérdida de aura es tal, que, en determinado momento, nos parecen objetos vacíos). No obstante, esto mismo, en otro contexto, muestra la valencia contraria; cuando la observación es singular, cuando la obra aparece como única y hace valer su particularidad, es, desde ahí, desde donde reclama su carácter universal. Ningún contenido estético puede ser subsumido, dice Adorno, pues la obra es realmente un acto en bruto de la percepción que se liga con la

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 238.

concreción del sentido en una entidad y sólo puede ser llevada a la comunicación universal, tal cual, como una forma cerrada que guarda una dignidad que reposa en la posibilidad de ser percibida. Por esta misma razón, cuando la obra entra o regresa la universalidad de sí misma como proceso, debe de mostrar cómo es capaz de ir más allá de los contenidos universales, esto es, del canon establecido, de la misma noción de arte de la época. No se trata aquí de que a través de la obra se genere una nueva socialidad o un proceso intersubjetivo enriquecido. No, la obra debe de ser resistente a cualquier figuración civil, debe de mantener su cerrazón y silencio frente a la posibilidad de ser integrada en el discurso social. Cuando la verdad de la obra como mónada se vuelve una con su verdad como hecho social, es porque se ha fetichizado, ha regresado a un ser-para-otro que aunque “aparentemente contradictorio con el fetichismo” realmente “es el principio del intercambio y en él se enmarcara el dominio”.<sup>190</sup>

La parte final de la teoría del arte en Adorno es la que reinserta el tema de la revolución. Él sostiene que

Apartándose de la praxis, el arte se convierte en el esquema de la praxis social: toda auténtica obra de arte se convierte en el esquema de la praxis social: toda auténtica obra de arte es una revolución en sí misma.<sup>191</sup>

Esta idea sólo puede comprenderse si el arte, a diferencia de la idea del arte parasitario de Walter Benjamin, es comprendido como un proceso que llega a su fin, el arte desaparece para dar paso al imperativo adorniano que señala que nunca más debe darse la barbarie en la humanidad. ¿Cómo sucede esto?

Recordemos lo que ha señalado Adorno, la obra de arte es un proceso en devenir que para su constitución tiene una cristalización monádica, constitución que sólo puede ser observada,

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 299.

externamente, por los procedimientos de la interpretación, el comentario y la crítica. Todos estos procedimientos deben señalar “algo que sobrepasa la obra” y que la coloca fuera del discurso canónico del arte. Es aquí donde, dice Adorno, la crítica se empata con el discurso filosófico, pues este discurso, como vio Hegel también, muestra que el arte es un momento constitutivo del movimiento histórico de la realidad. Realidad que rebasa a la propia obra de arte tanto en su forma testimonial, como proceso, como en su concreción particular e infranqueable, como mónada u obra magna. Este momento, sin embargo, no da paso a otro, como en el romanticismo histórico, sino que encapsula formas de percepción que pueden hacer estallar el sistema de producción del Capital; eso sucederá, como lo decía Benjamin, con el advenimiento de la revolución. Esta revolución en el arte se verificará cuando, dice Adorno, contemplemos el arte pasado sin vergüenza y cuando cese nuestro deseo de venganza contra el arte contemporáneo. Mientras sigamos asistiendo a ver el arte contemporáneo con una secreta dicha, porque es un arte que se mofa, burla e ironiza de la criminal y decadente situación de las sociedades capitalistas; mientras cada vez que observamos, escuchamos o leemos el arte antiguo y moderno con una vergüenza interna por la reducción de nuestras capacidades creativas como sociedad frente a la naturaleza perdida, tendremos indicios claros de que esa revolución de la que habla Adorno no se ha concretado. Walter Benjamin decía que

El director de la filmación se encuentra exactamente en el mismo lugar en el que está el director del examen en un examen de aptitudes. Actuar bajo la luz de los reflectores y satisfacer al mismo tiempo las exigencias del micrófono es una prueba de desempeño de primer orden. Representar esta prueba de desempeño significa mantener la humanidad ante el sistema de aparatos. El interés en este desempeño es inmenso puesto que es ante un sistema de aparatos ante el cual la mayor parte de los habitantes de la ciudad, en

oficinas y en fábricas, deben deshacerse de su humanidad mientras dura su jornada de trabajo. Son las mismas masas que, en la noche, llenan las salas de cine para tener la vivencia de cómo el intérprete de cine toma venganza por ellos no sólo al afirmar *su* humanidad (o lo que se les presenta así) ante el sistema de aparatos, sino al poner esa humanidad al servicio de su propio triunfo.<sup>192</sup>

Es muy probable que Adorno estuviera pensando en esta cita cuando escribe que:

Sólo cuando la humanidad esté liberada y reconciliada podrá contemplar quizá el arte pasado sin avergonzarse, sin que haya en esta contemplación un mal deseo de venganza contra el arte contemporáneo, y sea una auténtica satisfacción dada a los muertos.<sup>193</sup>

Ver la televisión, oír la radio, abrir las redes, entretenernos al final de las jornadas sin que eso implique una felicidad vengativa, sugiere Adorno. En esos espacios de ocio y libertad, debería de florecer la dignidad del ser humano, y sólo se constataría entonces que los espacios laborales, cotidianos, podrían no ser espacios donde todos y todas nos dirigimos a producir valor extra, a acumular capital frenéticamente. Adorno, pues, no desconoce las poderosas tesis de Benjamin, sólo las imagina después del momento mesiánico de la venganza y la destrucción que causa el alto brusco del progreso. En realidad ambos resuenan en la lejanía. La felicidad como la venganza de la justicia y la vida como montaje lúdico y creativo de la dignidad parecen paradigmas de tiempos lejanos.

<sup>192</sup> Benjamin, *La obra de arte...*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>193</sup> Adorno, *Teoría estética*, *op. cit.*, p. 256.

## I. FRACTALES

*Del fascismo, y aun más del bolchevismo, habría debido aprenderse que lo que al conocedor imparcial le parece una locura es a veces precisamente lo que existe y que la política, según una frase hitleriana, no es el arte de lo posible sino de lo imposible.*

HORKHEIMER

### 1

El nuevo terror y el pánico contemporáneo existen ahora en espacios fractalizados. Espacios idénticos, autosuficientes y cerrados, los cuales están ligados a un sólo fractal global. Una mercancía virtual y omnipresente compuesta por aquellas mercancías desmaterializadas en cada momento en que se intercambian por dinero. Esas mercancías de las que habla Marx cuando recuerda a los personajes shakesperianos de “Las alegres comedias de Windsor”: “La objetivación de valor de las mercancías se distingue de Wittib Hurtig, la amiga de Falstaff, en que no se sabe por dónde cogerla. Cabalmente al revés de lo que ocurre con la materialidad de las mercancías corpóreas, visibles y tangibles, en su valor objetivado no entra ni un átomo de materia natural”.<sup>194</sup>

### 2

En viejos tiempos, se intuía que la vida en el Capital nos conducía a vivir en mónadas. Estas entidades cerradas contenían dos utopías en latencia: una que advertía que los pliegues de la vida se mostraban, existían dentro de la mónada (en un estanque hay

<sup>194</sup> Marx, *El capital...*, *op. cit.*, p. 14.

un pez y dentro del pez un organismo y dentro de ese organismo hay un estanque y dentro de ese estanque un pez y luego un organismo); o bien, la otra que mostraba que nuestros espacios son monádicos, e implicaba que hay alguna forma de la conciencia que piensa en la idea de la mónada y que reflexiona sobre la comunicación o incomunicación con otras mónadas dentro de un relato histórico. Hay una diversidad de formas que se comunican perceptivamente desde su encierro y, por lo tanto, se crea un proceso imaginativo y racional que se inquieta al percibir esa diversidad. Ambas utopías nutren las esperanzas de transformación del mundo. Por un lado, al existir esos cuerpos cerrados e infinitos en sus pliegues, hay siempre una posibilidad de implosión en cada mónada que puede hacer que otras esferas exploten y reconfiguren otro mundo posible y den vida a otra serie de mónadas. Por otro lado, la necesidad imaginativa de pensar ese espacio desde una conciencia externa implica la posibilidad del relato histórico, el cual es emancipatorio y afirmativo de la libertad de la propia conciencia para imaginar y crear otros mundos, donde se muevan y creen infinitamente las mónadas.

### 3

La diferencia con los fractales es la siguiente: no desarrollan pliegues en su interior e implican todo un proceso de globalización fractal. (Una red social, por ejemplo, no es una suma de mónadas, sino de repeticiones en la carretera del vacío; tendencias siempre a la estulticia y la simplicidad. Ser listo en la red o culto o serio es de mal gusto; hacer política es finalmente aburrido; ser lúdico es, fatalmente, incomprensible. El internet, ese panóptico fractal, es una forma de matar el tiempo propio y el de los demás).

Lo interesante es que para que todo esto se mantenga, tiene que haber una dosis frecuente de terror. Al sólo haber espacios

repetidos, nuestra certeza del límite está en el cambio de figura del fractal, el cual sólo se logra con un movimiento molecular de pánico. Para que nadie se olvide que está dentro del fractal global no es suficiente la guerra, el pánico también debe de ir acompañado de una delincuencia estructurada con el sistema mundial, con una seriación radiada de catástrofes que deben de acontecer en un mismo instante, en todos los momentos y en ninguno y, como en los viejos tiempos de la fundación cristiana de lo moderno, hay que sumar cifras de muertos, cifras, para que nadie dude que su cuerpo está aquí, ya bien tieso y fractalizado.

4

“La apatía pertenece al capitalismo, a todas sus fases”, escribió Horkheimer.<sup>195</sup> En el mundo del siglo XXI, las mónadas de sensaciones son sustituidas por el fractal infinito de la apatía. Un *pathos* que parece invencible porque se oculta en su repetición infinita y nos convence de que nuestra vida es todo, menos apática. Vivimos ya en una situación que predijo Horkheimer: el “individuo se ha constituido históricamente en el miedo. Y hay una exacerbación del miedo más allá del miedo a la muerte ante la cual ese individuo se disuelve”.<sup>196</sup> Tal exacerbación puede tener muchas figuraciones, una de ellas, en la violencia criminal del Capital, es el miedo a vivir como si ya fuéramos entes muertos. Algunos pensarán que esa vida de muertos es la de los desposeídos, los decadentes, los infelices, los rutinarios, los poderosos, los frívolos; otros, la de los posibles secuestros, torturas, encarcelamientos; algunos más creerán que ésta es la vida de los bombardeos, la vida en medio de los ruidos de la guerra. En cualquiera de estos casos, nuestra vida se fractaliza, el miedo se exagera, se constituye en nuestra historia cotidiana, incluso a través de la

<sup>195</sup> Horkheimer, *Estado autoritario...*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>196</sup> *Ibíd.*, p. 79.

indiferencia, y la individualidad se disuelve. Buscamos entonces el manual para no ser “esos” o, “listos”, permanecemos militantes en esa actitud lateral, finalmente afirmativa: estar aquí y ahora, en el mundo, sin juzgar, atenedidos a los restos del sentido común.

Pero sea cual sea nuestra estancia en el mundo, el Capital entroniza la apatía y calibra el miedo para que siempre esté en latencia de ser terror. Ante ese panorama el mundo de las utopías ya está desvinculado y la revolución es una mercancía más sin atomicidad real. Dentro del sentido común, que cifra su resistencia en formas trágicamente privadas de lo público, somos, también, los que se marchan en un anacrónico globo aéreo, los que secretamente siempre se están despidiendo de la criminal y fascinante tecnología del Capital, donde la quietud del pánico hace de escenario del mundo. Recuerdo a Benjamin y a Góngora: hacemos un viaje justo que, al ganar altura, olvida la envidia y quizá nos ofrece la dignidad que se encuentra en los muertos y en los desaparecidos.

## BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor, W., *Teoría estética*, traducción de Fernando Riaza Orbis, Argentina, 1983.

\_\_\_\_\_, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Obra completa 4, Akal, Madrid, 2003.

Althusser, Louis, *Filosofía y marxismo. Entrevista por Fernanda Navarro*, Siglo XXI, México, 2005.

Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, edición de Edward K. Kaplan, Brandeis University, USA, 2010.

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, traducción de Andrés E. Wiekert, Ítaca, México, 2003.

\_\_\_\_\_, *El autor como productor*, traducción de Bolívar Echeverría, Ítaca, México, 2004.

\_\_\_\_\_, *Tesis sobre la historia*, traducción de Bolívar Echeverría, disponible en: <http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf> (consultado el 31 de enero de 2015).

Borges, Jorge Luis, “En busca de Averroes”, en *Obras completas 1*, Emecé, España, 1989.

\_\_\_\_\_, “La esfera de Pascal”, en *Obras completas 2*, Emecé, España, 1989.

- \_\_\_\_\_, “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Obras completas 2*, Emecé, España, 1989.
- Cabrera, Isabel, *El lado oscuro de Dios*, PAIDÓS/UNAM, México, 1998.
- Cervantes Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Aguilar, Madrid, 1980.
- Coetzee, J. M., *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar*, traducción de Ricard Martínez i Muntada, Debate, México, 2007.
- Echeverría Bolívar, *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Las ilusiones de la modernidad*, UNAM/El equilibrista, México, 1995.
- \_\_\_\_\_, *La modernidad barroca*, ERA, México, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Definición de la cultura. Curso de Filosofía y Economía 1981-1982*, Ítaca/UNAM, México, 2001.
- \_\_\_\_\_, “Introducción”, en Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, traducción de Andrés E. Wiekert, Ítaca, México, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Vuelta de siglo*. ERA, México, 2005.
- \_\_\_\_\_, “Octavio Paz, muralista mexicano”, en *Vuelta de siglo*, ERA, México, 2005, p. 179.
- \_\_\_\_\_, “Presentación”, en Max Horkheimer, *Estado autoritario*, México, Ítaca, 2006.
- \_\_\_\_\_, “De la academia a la bohemia y más allá”, *Theoría*, No. 19, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_, “Una lección sobre Walter Benjamin”, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, No. 15, septiembre 2010-febrero 2011.

- Gaos, José, “Prólogo del traductor”, en Spinoza, *Ética*, prólogo y traducción de José Gaos, UNAM, México, 1983.
- Hernández, Ana María, “Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar”, *Revista Iberoamericana*, No. 108-109, julio-diciembre de 1979.
- Horkheimer, Max, *Estado autoritario*, México, Ítaca, 2006.
- Karatani, Kojin, *Transcritique. On Kant and Marx*, traducción de Sabu Kohso, Mit Press, USA, 2005.
- \_\_\_\_\_, “El terremoto y Japón”, *La Jornada Semanal*, No. 847, 29 de mayo de 2011.
- Keats, John, “Lamia”, en *Keats. Poesía completa*, vol. II, Ediciones 29, Barcelona, 1975.
- Leibniz, Gottfried, *Monadología. Principios de filosofía*, edición de Julián Velarde, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.
- Lifshitz, Majail, *La filosofía del arte de Karl Marx*, Colección mínima No. 78, traducción de Stella Mastrángelo, Siglo XXI, México, 1981.
- Marcos, *EZLN. Documentos y comunicados 4*, prólogo de Carlos Monsiváis, ERA, México, 2003.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifiesto del Futurismo*, *Le Figaro*, 20 de febrero, 1909.
- Martínez, Tomás Eloy, *Lugar común la muerte*, Planeta, Argentina, 1998.
- Marx, Karl, *Grundrisse 1857-1858 I. Obras fundamentales Vol. 6*, traducción de Wenceslao Roces, FCE, México, 1985.
- \_\_\_\_\_, *El capital. Crítica de la economía política*, traducción de Wenceslao Roses, FCE, México, 1999.
- \_\_\_\_\_, *La tecnología del capital. Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización (Extractos del Manuscrito 1861-1863)*, selección y traducción de Bolívar Echeverría, Ítaca, México, 2005.

- Oliva Mendoza, Carlos, "Occidente, modernidad y capitalismo. Entrevista con Bolívar Echeverría", *La Jornada Semanal*, No. 805, México, 8 de agosto de 2010.
- Pessoa, Fernando, *Aforismos y afines*, traducción y prólogo de Rodolfo Alonso, Emecé Editores, Buenos Aires, 2005.
- Platón, *Ión*, en *Obras completas 1*, traducción de E. Lledó, Gredos, España, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Sofista*, en *Obras completas V*, traducción de N. L. Cordero, Gredos, España, 2000.
- Sánchez, Vázquez, Adolfo, *Las Ideas estéticas de Marx*, Siglo XXI, México, 2003.
- Spinoza, Baruch, *Ética*, prólogo y traducción de José Gaos, UNAM, México, 1983.
- Steiner, George, *En el castillo de Barba Azul*, Gedisa, Barcelona, 1992.
- Virilio, Paul, *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*, traducción de Iar Kon, Libros del Zorzal, Argentina, 2006.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino

*Rector General*

Dr. Héctor Efraín Rodríguez de la Rosa

*Secretario General*

Dr. José Luis Lucio Martínez

*Secretario Académico*

Mtro. Jorge Alberto Romero Hidalgo

*Secretario de Gestión y Desarrollo*

CAMPUS GUANAJUATO

Dr. Javier Corona Fernández

*Rector*

Dra. Claudia Gutiérrez Padilla

*Secretaria Académica*

Dr. Aureliano Ortega Esquivel

*Director de la División de Ciencias Sociales  
y Humanidades*

Dr. Andreas Kurz

*Director del Departamento de Letras Hispánicas*

Dr. Rodolfo Cortés del Moral

*Director del Departamento de Filosofía*

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón

*Responsable del proyecto de investigación  
“Cátedra José Revueltas”*

*Espacio y capital* se imprimió en mayo de 2016 en los talleres de Gesta Gráfica, ubicados en Nicaragua 506, col. Arbide, León, Guanajuato. Tiraje: 1000 ejemplares. Diseño de forros: Lilian Bello-Suazo. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Ernesto Sánchez Pineda y el autor.