

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 11 • 2024 • ISSN 2386-8449

PANORAMA: POÉTICAS DE LA INOPERANCIA · LA PEREZA Y EL RECHAZO DEL TRABAJO EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

Prefacio: Preferiría ser horizontal · Juan Evaristo Valls Boix

ARTÍCULOS

¿Se puede hoy ejercer la pereza en un sentido emancipatorio? · Hernán Gabriel Borisonik

Imágenes de la inclinación y la caída: contra la *vida capital* · Marcela Rivera Hutinel

El derecho (de una hija) a la pereza. Una tentativa a la posibilidad de la inoperancia en la esfera de la reproducción social · Lara García Díaz

La productividad del fracaso · Pol Capdevila Castells

Perder la mirada. Ensimismamiento y ensoñación como prácticas (artísticas) de resistencia · Tania Castellano San Jacinto

La celebración de lo inútil en los juegos callejeros de Francis Alys · Mariam Vizcaíno Villanueva

Vindicación del gesto mínimo. Entrevista a Taller Placer · Juan Evaristo Valls Boix

Resistir desde abajo: camas incómodas y violencias ortopédicas en la creación artística contemporánea · José Luis Panea Fernández

Lumpen Logistics. Stop Working and Get Mad, or Get Mad and Have Fun · Maurizia Boscagli

Poética de la inoperosidad. La potencia-de-no de la imagen en Guy Debord · Natalia Taccetta

La Voz Cómica. Giorgio Agamben y el problema de la comedia · Rodrigo Karmy Bolton

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://turia.uv.es/index.php/LAOCOONTE>

DIRECCIÓN

Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)
Miguel Ángel Rivero Gómez (Universidad de Sevilla)
Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Irene León Tribaldos (Universidad de Salamanca)
Mikel Martínez Ciriero (Universidad de Navarra)
Marta Zamora Troncoso (Universidad de Sevilla)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Raquel Cascales Tornel** (Universidad de Navarra), **Nélio Conceição** (Universidade Nova de Lisboa), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Magda Polo Pujadas** (Universidad de Barcelona), **Adrián Pradier Sebastián** (Universidad de Valladolid), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universidad Complutense de Madrid) y **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València)

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol Murgadas (Universitat Pompeu Fabra), **Paula Barreiro López** (Universidad Toulouse 2 Jean Jaurès), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Anacleto Ferrer Mas*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Anna Christina Soy Ribeiro** (Texas Tech University), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

Coral Bullón



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



PID 2022-140020NB-I00. Réplicas de la investigación artística a la crisis histórica

LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 11 • 2024

PANORAMA

POÉTICAS DE LA INOPERANCIA

LA PEREZA Y EL RECHAZO DEL TRABAJO EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA.....	7
Prefacio: Preferiría ser horizontal, Juan Evaristo Valls Boix	9
ARTÍCULOS	15
¿Se puede hoy ejercer la pereza en un sentido emancipatorio?, Hernán Gabriel Borisonik	17
Imágenes de la inclinación y la caída: contra la <i>vida capital</i> , Marcela Rivera Hutinel	31
El derecho (de una hija) a la pereza. Una tentativa a la posibilidad de la inoperancia en la esfera de la reproducción social, Lara García Díaz	48
La productividad del fracaso, Pol Capdevila Castells	58
Perder la mirada. Ensimismamiento y ensoñación como prácticas (artísticas) de resistencia, Tania Castellano San Jacinto	73
La celebración de lo inútil en los juegos callejeros de Francis Alÿs, Mariam Vizcaíno Villanueva	91
Vindicación del gesto mínimo. Entrevista a Taller Placer, Juan Evaristo Valls Boix	106
Resistir desde abajo: camas incómodas y violencias ortopédicas en la creación artística contemporánea, José Luis Panea Fernández	123
<i>Lumpen Logistics. Stop Working and Get Mad, or Get Mad and Have Fun</i> , Maurizia Boscagli	143
Poética de la inoperosidad. La potencia-de-no de la imagen en Guy Debord, Natalia Taccetta	157
La Voz Cómica. Giorgio Agamben y el problema de la comedia, Rodrigo Karmy Bolton	172
RESEÑAS	186
El maestro y su fiel discípulo, Miguel Salmerón Infante	188
Neoliberalismo y diseño: retórica neoliberal en el ethos terapéutico, Victoria Servidio	191
Lo que queda del naufragio: un tratado acerca de lo sublime, Vanessa Gourhand	195
El museo imaginario de las obras musicales. Un ensayo de filosofía de la música, José G. Birlanga Trigueros	200
Invitación a pensar el enigma del arte: el capítulo III de los materiales para la <i>Teoría estética</i> de Th. W. Adorno, Vanessa Vidal Mayor	203
El pensamiento estético de Adorno y su diálogo con Kant y Hegel, Mikel Martínez Ciriero	207

Imágenes de © **Xabier Ribas**







MOCOONTE

PANORAMA: POÉTICAS DE LA INOPERANCIA
LA PÉREZA Y EL RECHAZO DEL TRABAJO EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA



Prefacio: Preferiría ser horizontal*

por Juan Evaristo Valls Boix**

En 1961, Sylvia Plath dejó escrito un poema que contenía su gusto por la holganza. «I am vertical», rezaba su título, como un imperativo; «But I would rather be horizontal», contestaba el primer verso, desobediente. La horizontalidad para Plath no es capricho, ni descanso tan solo: la inclinación es la oportunidad para una relación nueva con todos los seres y las cosas: «Then the sky and I are in open conversation/ [...] Then the trees may touch me for once, and the flowers have time for me» (2015, no. 143). Quien canta en el poema no es horizontal, pero reconoce que «It is more natural to me, lying down» (2015, no. 143), y esa naturaleza desviada, esa condición tumbada supone, además de un cambio de geometría, un cambio de afectividad: se inaugura una relación de cuidado, más allá de las jerarquías y los dominios de la verticalidad, que se modula a través de la conversación, el tacto y el don del tiempo, además de por un acceso de no consumo hacia lo no-humano. El cambio de imaginario trae un desplazamiento en la sensibilidad, es el cauce para nuevos posibles y para un deseo que, por no encontrar nombre en las alturas verticales, permanece como una inquietud intraducible.

La pereza no es, nunca fue tan solo, un deseo de no hacer. Primero es desobediencia y resistencia afectiva ante aquello que Mark Fisher denominó «business ontology», y a las articulaciones capitalistas del ser que conocemos desde la industrialización de las sociedades occidentales a mediados del s. XIX. Segundo, también es la condición para el cuidado, ese tipo de cuidado que The Care Collective llama «cuidado promiscuo» (2020) y que O'Brien denomina «cuidado comunizado» (2022). La pereza inaugura una relación otra con las cosas, más allá del uso, la eficiencia y la productividad, y en ese sentido constituye una articulación distinta del poder: ya no dominio, sino vulnerabilidad, ya no capacidad de someter, sino potencia de vínculo: solo los perezosos saben amar, porque leen y entienden más allá del mérito. La pereza articula una política radical de los afectos no capitalistas, trae consigo una ontología relacional que desmonta la verticalidad del individualismo, instituye dinámicas de hábito y no de consumo. Tumbarse, no crecer; cuidar y mantener, no levantar; placer, no excitar. Dar, no hacer; escuchar, no callar. Vivir, no producir.

* La edición de este monográfico se enmarca en los proyectos de investigación PID2023-149638OB-I00, “Estética y transformación digital de la sociedad: la relevancia del laboratorio estético para el análisis y la crítica de la comunidad virtual y el capitalismo de la atención” y PID2023-146898NB-I00, “Post-foundational Contemporary Thought II: A critical and theoretical analysis of the ontology of the Institution and the contingency of foundation”, ambos financiados por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del gobierno de España.

** Universidad Complutense de Madrid
 juanevaristovallsboix@gmail.com
 ORCID: 0000-0001-8777-388X

Un deseo sin nombre puede guardar mucha fuerza, pero carece de vías para hacerla correr. Y si ese deseo es perezoso, a la carencia de vías se le suman obstáculos e impedimentos cuando la improductividad y la ineficiencia son valores éticos, económicos y políticos denostables e indeseables en una sociedad capitalista regida por una economía libidinal de la excitación. La pereza, como deseo y como fuerza vital, no tiene imagen ni lugar en esta versión de lo que Adriana Cavarero denomina la «ontología de la rectitud» (2022): es irrepresentable más allá de su condición de pecado, vicio, anhedonia, falta o perdición. Y si la pereza es irrepresentable o intraducible en el imaginario capitalista, regido por la verticalidad y el crecimiento, la vocación artística de generar nuevas lógicas, nuevas geometrías y nuevas formas para lo vivo adquiere una dimensión política insoslayable: remedia esa «pobreza estética» (cf. Fisher, 2022) en la que solo podemos imaginar y desear vidas que no funcionan o que se levantan sobre nuestra explotación. Si entendemos que, en suma, en su régimen estético (cf. Rancière, 2012), las artes generan «formas de experiencia autónoma», que se vinculan específicamente con «formas de comunidad política» (44), construir un imaginario material de la inoperancia será crucial para pensar una vida deseable más allá del capitalismo, un deseo que no se ahogue a sí mismo para existir. Solo los perezosos saben amar, y solo los perezosos saben vivir, pero la pereza hoy es imposible porque no tiene nombre, ni forma, ni imágenes.

«¿Cómo vivir?» es una pregunta anfibia, de naturaleza estética y política, y de ahí que las artes como laboratorio sean todavía un espacio valioso para pensarla. Del mismo modo que Audre Lorde clamaba «Poetry is not a luxury. [...] Poetry is the way we help give name to the nameless so it can be thought» (1983: 37), o como Cixous decía «Il faut que la femme s'écrit: que la femme écrit de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture» (2010: 37); así necesitamos una escritura para ese deseo no neoliberal que es la pereza. Así como Cavarero ha desplazado la ontología de la geometría falogocéntrica vertical a una geometría inclinada que permite pensar la interdependencia (2022), como Irigaray ha criticado el «plenismo» de Heidegger y el extraño olvido del cuerpo y la vida en su teoría del ser (1983); y así como Monique Wittig escribió junto con Sande Zeig un diccionario entero para pensar un amor no heterosexual (1976), así mismo la pereza requiere de un imaginario para ser pensable, vivible, deseable. Los feminismos siempre han comprendido el potencial político y revolucionario de la poesía para desplegar una forma de vida y una afectividad que permanecen impensados como espectros en una cisheterosexualidad obligatoria, y por ser impensados son impensables, además de castigados en su existencia. De lo mismo requerimos hoy para articular una gramática del deseo no neoliberal.

Es este convencimiento el que motiva la edición del presente monográfico en la revista *Laocoonte*: la producción de lógicas y formas de vida no capitalistas en el espacio artístico es indispensable para armar una vida buena y un deseo poscapitalista, y así combatir la explotación neoliberal desde sus estructuras sensibles y libidinales. Hemos reunido una serie de textos que afrontan este reto, con el fin de pensar la vocación política del arte desde una poética de su inoperancia. La composición del volumen comprende tres partes, que describiremos a continuación con la cortesía de ofrecer un esbozo del contenido de cada artículo.

El número arranca con los artículos de Borisonik, Rivera Hutinel y García Díaz, que constituyen un mapa teórico de la cuestión de la pereza y el rechazo del trabajo en la estética contemporánea. Hernán Borisonik opera en su artículo una resignificación

política de la pereza como elección deliberada y forma de resistencia ante las demandas del sistema neoliberal. Pese a que las nuevas tecnologías y las dinámicas contemporáneas de consumo generen actitudes de inapetencia, pasividad y procrastinación, comprender la pereza como un gesto de desobediencia ante las demandas de excitación y la omnipresencia de los imperativos de la productividad y el crecimiento constituye la estrategia política de pensar una afectividad crítica, una insistencia en la negatividad ante un sistema que, como dijera Han (2012), se sostiene en un exceso de productividad. Por su parte, el artículo de Marcela Rivera Hutinel valora el pensamiento de Adriana Cavarero para ampliar su crítica de la rectitud y del imaginario verticalista que subyace tras el proyecto humanista del sujeto moderno. Rivera Hutinel expande las metáforas de la imaginación para concebir el ser desde otra geometría y otra topología de lo sensible, en un esfuerzo donde anticapitalismo y feminismo se entrelazan para armar una estética de la inclinación y los cuerpos tumbados, que supone una reflexión sobre la interdependencia y los modos de comunidad no productivista. Concluye este primer tramo especulativo la reflexión de Lara García Díaz, que aborda con un bello ejercicio de autoteoría la inoperancia desde la esfera de la reproducción social: los modos usuales de concebir el rechazo del trabajo y la pereza suelen basarse en la esfera de la producción y sostenerse en una posición masculina que obvia su condición de posibilidad, a saber, los cuerpos feminizados y racializados que aguantan, con los trabajos de cuidado, el privilegio de la improductividad. García Díaz recorre toda una serie de pensadoras, de Hester a Federici pasando por Halberstam, que han criticado el patriarcado del salario y la invisibilización de los trabajos de cuidado. Además, sitúa su reflexión de feminismo anti-social en el vínculo madre-hija y en la posibilidad de volverlo inoperante para evitar sus implicaciones patriarcales y para ofrecerle un imaginario liberado de la culpa y de los imperativos de la feminidad.

Tras este tramo teórico, la sección central del monográfico comprende una serie de estudios de caso sobre diversas poéticas de la inoperancia en las artes contemporáneas. El ensayo de Pol Capdevila se centra en la categoría del fracaso para cartografiar las poéticas en las artes visuales del contexto catalán reciente, y atiende a artistas como Tere Recarrens, Roger Bernat, Martí Anson, Fermín Jiménez Landa y Jaume Pitarch. Las artes se tornan aquí un modo de criticar la centralidad del éxito, la eficiencia, y las lógicas individualistas de la competencia que presuponen: el fracaso, el tropiezo y el error se convierten en oportunidades para lo nuevo y la alternativa, e inauguran una vivencia del tiempo y el espacio allende la utilidad y sus cálculos. Las artes del fracaso revisan el potencial estético y político de la crisis del yo, la recuperación de la dignidad en el reintento, la reflexión sobre la formación de hábitos y normas sociales y la experiencia del estado elemental de la existencia. El repertorio de artistas que estudia Tania Castellano en su texto constituyen una poética de la distracción y la ensoñación: son gestos visualmente evasivos y corporalmente desobedientes que desafían las formas de explotación capitalista de los sentidos y la economía atencional; burlan la disciplina de la concentración y la univocidad del pensamiento. Entre los maestros de la divagación que evoca el estudio se encuentran Ceal Floyer, Roman Ondák y Francis Alÿs. A propósito de este último escribe Mariam Vizcaíno Villanueva, en una contribución valiosa que ofrece un recorrido por toda la «obra» del autor desde el juego, la infancia y la celebración de lo inútil: frente a la fama, el poder y la fascinación de lo productivo que rigen el sistema arte, las intervenciones, *happenings* y *performance* callejeras de Alÿs ensalzan lo mínimo y lo detenido, reconocen que las cosas vivas son las inacabadas y

perecederas, las liberadas de todo fantasma de totalidad.

Otro de los estudios de artista que se incluyen en el monográfico es la entrevista al colectivo Taller Placer, donde se analizan las diversas «técnicas perezosas» (Lazzarato, 2017) con que componen sus piezas, basadas en la repetición y en una reflexión sostenida sobre los cuidados y las relaciones entre el arte y su entorno: la creatividad burocrática o el gesto mínimo se tornan modos de convertir el arte en un espacio de encuentro y convivencia, un modo de instanciar una comunidad política alternativa donde todos los participantes intervienen activamente. Le sucede a esta entrevista sobre el gesto mínimo el estudio erudito de José Luis Panea, que ofrece un mapa minucioso de todas las producciones artísticas en torno a la cama desde los años setenta hasta hoy: una genealogía del descanso y el cuerpo tumbado que se centra en la incomodidad de las camas, aquellas que evidencian que el reposo, la recuperación de la fuerza del trabajo y el sueño son imposibles en una sociedad que gobierna a través del malestar y la continua demanda de agitación y producción de contenidos. Desde Pier Paolo Calzolari hasta Lisa Kirk, desde Gordon Matta-Clark hasta Cristina Herrera Dalmau, pasando por Rachel Whiteread, Martha Rosler, Milan Knížák o el camastro de John Lennon y Yoko Ono, José Luis Panea no solo articula una crítica sobre la imposibilidad del descanso y una vindicación del cuidado, sino que permite pensar cómo los imaginarios de la vida cotidiana y lo infraordinario han evolucionado durante el cambio de siglo. Una aguda revisión a la representación cinematográfica del lumpen proletariado y su condición migrante, a cargo de Maurizia Boscagli, concluye este tramo holgazán: *Riff Raff* (Loach, 1991), *Mediterranea* (Carpignano, 2015), *Guie'dani' Navel* (Sala, 2018) y *Crossing the Line* (Marcello, 2007) son las cintas a través de las que se piensa los modos en que la figura del migrante cuestiona la circulación del capital y los flujos comunicativos que caracterizan la geopolítica contemporánea: momentos de ruptura y rechazo, así como el deseo de parar y descansar, caracterizan este esfuerzo por visibilizar cuerpos y dinámicas que, por su condición de resto o «cuerpos sobrantes», son sistemáticamente opacadas o apartadas del imaginario contemporáneo.

Concluyen el monográfico dos aportaciones de carácter especulativo que valoran la vigencia de dos contribuciones indispensables en la filosofía de la inoperancia: el texto de Natalia Tacceta aborda la concepción debordiana del cine y el anti-cine a través del término agambeniano de potencia-de-no: esta idea aplicada al cinematógrafo da como resultado un cine vidente no espectacular, constituye un enfoque lúcido para pensar el videoensayo debordiano y su modo de hacer del cine algo distinto a un aparato de representación, un espacio de capital simbólico o una máquina productora de relatos: se torna el cine un espacio de experiencia y reflexión. Rodrigo Karmy cierra el monográfico con un ensayo sobre la comedia en el pensamiento de Giorgio Agamben. Si la metafísica occidental se ha articulado habitualmente como una tragedia, donde la operatividad y la acción tienen una relevancia central en el desarrollo del espacio político, articular el pensamiento como comedia supone desplazar la pregunta del «¿qué hacer?» al «¿cómo vivir?», de la acción al gesto, del proyecto al medio sin fin, lo que resulta claro en tres figuras del paradigma cómico: Dante, Hölderlin y Polichinela. Ello permite pensar una dimensión de la política que se vincula a la repetición y al hábito, que atiende al cuidado de un cuerpo por encima de su funcionalidad e inaugura una escena de inmanencia absoluta.

Estas son las contribuciones y los desafíos con los que hemos tratado de pensar las poéticas de la inoperancia en las artes contemporáneas. Stilinovic decía que no hay

arte sin pereza y se retrataba durmiendo para mostrar una imagen de su trabajo. No sé muy bien si montar un monográfico sobre la pereza es una más de las operaciones de fagocitación que el capitalismo despliega, ahora en su versión académica, para nutrirse de sus enemigos y oponentes, o si quizá puede ser una forma mínima de hackeo, una resistencia menor, pero insistente: me parece una bella paradoja –y un espléndido síntoma– observar una academia que no deja de producir sobre la improductividad y el desacato, y quizá esta contradicción solo pueda celebrarse en el ámbito universitario, como la foto de un durmiente como imagen productivista tenga solo cabida en el gentil y hostil espacio de las artes. En la indecisión de esta disyuntiva, prefiero no resolver nada y cantar las glorias de la aporía. No porque se haga camino al andar, sino porque cuando no hay camino tenemos la oportunidad de tumbarnos, o desandar, o dar un rodeo, o quedarnos quietos para escuchar, como hacía Plath, todo lo que el cielo tiene que decirnos, y compartir con árboles y plantas nuestro tiempo inútil.

Bibliografía

- Agamben, G. (1996). *Medios sin fin: Notas sobre la política* (Trad. A. Gimeno). Pre-Textos.
- Cavareto, A. (2022). *Inclinaciones: Crítica de la rectitud* (Trad. M. I. Moyano). Fragmenta Editorial.
- Cixous, H. (2010). *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Galilée.
- Fisher, M. (2022). *K-Punk 2*. Caja Negra.
- Fisher, M. (2009). *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Zero Books.
- Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Herder.
- Irigaray, L. (1983). *L'oubli de l'air chez Heidegger*. Éditions de Minuit.
- Lazzarato, M. (2017). *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo: seguido de Miseria de la sociología*. Casus-Belli.
- Lorde, A. (2019). «Poetry is not a luxury». In *Sister outsider: Essays and speeches* (pp. 36-39). Penguin Modern.
- Marchart, O. (2009). *El pensamiento político posfundacional: La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Fondo de Cultura Económica.
- O'Brien, M. E. (2023). *Family Abolition: Capitalism and the Communizing of Care*. Pluto Press.
- Plath, S. (2015 [1981]). *Collected Poems* (Ed T. Hughes). Faber and Faber.
- Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética*. Clave intelectual.
- The Care Collective. (2020). *The Care Manifesto: The Politics of Interdependence*. Verso.
- Wittig, M., & Zeig, S. (1976). *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*. Grasset.





LOCOONTE

PANORAMA: POÉTICAS DE LA INOPERANCIA
LA PEREZA Y EL RECHAZO DEL TRABAJO EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

ARTÍCULOS



¿Se puede hoy ejercer la pereza en un sentido emancipatorio?

Is it possible today to practice laziness in an emancipatory manner?

Hernán Gabriel Borisonik*

Resumen

Este artículo explora la noción de pereza en el contexto del capitalismo cognitivo-digital contemporáneo. Cuestiona si es posible ejercer la pereza como forma de resistencia voluntaria frente la captura constante de datos y las formas de valorización del presente. Analiza cómo las tecnologías digitales han transformado el trabajo, desdibujando los límites entre tiempo laboral y de ocio. Retoma ideas de Georg Simmel sobre la pereza como fin último de la acción y reflexiona sobre formas de desertión y sustracción de la lógica productivista actual. Propone una política negativa, inspirada en el feminismo, para abrir espacios de oposición al poder contemporáneo e imaginar futuros de autonomía para individuos y sociedades.

Palabras clave: pereza; capitalismo cognitivo-digital; negatividad.

Abstract

This article explores the notion of laziness in the context of contemporary cognitive-digital capitalism. It questions whether it is possible to exercise laziness as a form of voluntary resistance to the constant capture of data and forms of valorisation of the present. It analyses how digital technologies have transformed work, blurring the boundaries between work and leisure time. It takes up Georg Simmel's ideas on laziness as the ultimate end of action and reflects on forms of desertion and subtraction from the current productivist logic. It proposes a negative politics, inspired by feminism, to open up spaces of opposition to contemporary power and to imagine futures of autonomy for individuals and societies.

Keywords: laziness; cognitive-digital capitalism; negativity.

Decir que no

Establecer ese límite es nuestra fuerza para generar nuevas dinámicas

Artistas Visuales Autoconvocades de Argentina

1. Introducción

La noción de pereza ha sido objeto de reflexión a lo largo de la historia de la filosofía. Por lo menos desde Aristóteles hasta Kant, se ha considerado como un vicio moral que supone una falta de voluntad para realizar actividades necesarias o deseables. Sin embargo, en el contexto contemporáneo, la pereza adquiere dimensiones más

* Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) - CONICET
hborisonik@unsam.edu.ar
ORCID: 0000-0003-3247-043X

complejas, desafiando las concepciones tradicionales de trabajo y ocio. En este escrito, nos referiremos a la pereza no simplemente como una pasividad o negligencia, sino como una elección deliberada y políticamente potente de resistir a las demandas del sistema económico y social dominante. Para eso, no está de más evidenciar el contraste entre la visión del empleo que se presenta en la actualidad y la concepción negativa que del mismo han tenido históricamente distintas tradiciones.

La crítica al trabajo asalariado no está solo en el pensamiento de Marx, quien entendía la relación entre empleo y capital como una *esclavitud del proletario* (Marx, 2000a), sino que ya Aristóteles consideraba que los pequeños artesanos [*banausoi*] se encontraban en una suerte de esclavitud, de manera similar a los trabajadores asalariados [*misthotoi*] ¹. Sin embargo, el estagirita defiende la realización del ocio: la *skholè* «es la única actividad que parece ser amada por sí misma, pues nada se saca de ella excepto la contemplación, mientras que de las actividades prácticas obtenemos, más o menos, otras cosas, además de la acción misma. Se cree, también, que la felicidad radica en el ocio, pues trabajamos para tener ocio y hacemos la guerra para tener paz» (Aristóteles, 2000: X, 7).

En la Modernidad, la pereza fue enfocada mucho más como problema, como detención del desarrollo y perfeccionamiento (tanto en el plano individual como en el social) que constituyeron su columna vertebral. En Kant, sin ir más lejos, la pereza, la comodidad, la conformidad y la cobardía constituyen causas fundamentales por las cuales una proporción significativa de los seres humanos permanece, de manera complaciente, en un estado de minoría de edad a lo largo de sus vidas, a pesar de su «capacidad natural» para la libertad y la emancipación de la tutela ajena (Kant, 2010). Sin embargo, tan pronto como las contradicciones de la Modernidad burguesa comenzaron a hacerse más evidentes, surgieron expresiones que retomaron una defensa de la pereza. Tal vez un primer hito en ese camino sea la reivindicación del «Derecho a ser perezoso» que Paul Lafargue (1999) defendió en un panfleto, escrito en 1883, en contra de las demandas socialdemócratas del pleno empleo y a favor de otras organizaciones –ociosas– de la producción².

Frente a esto, el presente artículo se propone ahondar en algunas características del tiempo presente, con el fin de abrir a la reflexión acerca de las capacidades de ejercer una pereza militante en el siglo XXI. Para eso, nos apoyaremos en una identificación del actual modo de producción como «capitalismo cognitivo-digital»³, construcción conceptual que surge de la convergencia entre la economía del conocimiento y la «revolución digital». En este sistema económico, el valor se genera principalmente a través de la producción y circulación de conocimiento, información y servicios inmateriales. La tecnología digital y la automatización juegan un papel central en

1 Sobre esta cuestión, véase: Aristóteles, 2000; Borisonik, 2013; Casassas, 2020.

2 Si bien no es el foco del presente artículo, para una descripción del papel fundamental de la pereza (y el trabajo) en la Modernidad puede ser útil también hacer referencia a la interpretación religiosa de la misma, que tanto Max Weber como el propio Lafargue consideran importante. En ese sentido, cabe mencionar el papel de la acedia como defecto del alma, entre la debilidad general y la pereza ante los deberes. Sobre esta cuestión, ver, por ejemplo Rovaletti y Pallares, 2014.

3 Esta caracterización, como muchas otras que han aparecido en las últimas décadas, no es completa o definitiva, sino que pretende situar en algún sentido el debate. Esto no niega la parcialidad y especificidad de otras categorizaciones –como «capitalismo cognitivo» (Berardi, 2020), «biocognitivo» (Fumagalli, 2020) o «cibernético» (Dyer-Witheford, Kjösen y Steinhoff, 2024)– ni pretende evitar el debate sobre si efectivamente estamos aún en el capitalismo (como se plantea, por ejemplo, en Wark, 2021 o Durand, 2021).

la organización y reproducción de este modo de producción, transformando las relaciones laborales, la distribución del ingreso y las estructuras de poder en la sociedad contemporánea. Con el advenimiento de la economía digital, se ha desarrollado una vasta literatura que examina las implicaciones económicas, sociales y políticas de la revolución tecnológica. Autores tan diversos como Manuel Castells (1997), Nick Srnicek (2018) y Nancy Fraser (2023) han explorado cómo la digitalización las configuraciones sociales y subjetivas del mundo contemporáneo.

En resumidas cuentas, desde el siglo XVIII hasta la década de 1970, la fábrica se había constituido como el lugar central de la producción (y de la acumulación) capitalista. Era el espacio en el que se daba de hecho la explotación, pero también la subjetivación de la clase proletaria. Al contrario, en las últimas décadas se ha dado una expansión y dilución desterritorializante. Se puso en marcha una veloz transformación de las relaciones sociales de producción, lo que conformó un régimen que –sin dismantelar al anterior, sino solapándose con él– modificó radicalmente las distribuciones de las tareas de producción y valorización entre agentes humanos y maquínicos. Una de las nuevas características es un uso extendido y generalizado de algoritmos de aprendizaje automático, lo que implica, básicamente, la obtención, comprensión y análisis de la información generada por los agentes humanos y no humanos de manera permanente y casi en tiempo real.

Este régimen, basado en la extracción de datos, procura mantener a los individuos, dentro del contexto digital (o incluso fuera de él), ocupados en la generación de información inteligible computacionalmente. Esto viene acompañado por una tendencia a mejorar la eficiencia de estos algoritmos mediante prácticas monopolísticas en manos de empresas con un enorme poder económico y de cálculo. Así, mientras se captura la atención humana, se genera un saber, basado en las interacciones digitalizadas, que logra inducir cada vez con mayor precisión comportamientos de consumo o inclinaciones políticas.

El capitalismo cognitivo-digital ha transformado radicalmente nuestras vidas y nuestra relación con el trabajo. En este nuevo paradigma, la producción de valor ya no depende únicamente del trabajo físico o incluso del trabajo cognitivo consciente. La actividad de los usuarios en Internet, la interacción con dispositivos, la *Internet de las Cosas* (IoT), y la participación en redes sociales generan una cantidad masiva de datos que son explotados económicamente. Así, la producción de valor incluye hoy actividades que tradicionalmente no se hubiesen considerado trabajo, como ver películas y series en línea, reaccionar emocionalmente a estímulos controlados o generar *contenido espontáneo* (*live streamings*, por ejemplo). Lo anterior se encuentra asociado con formas de trabajo precario y la concentración de riqueza en unas pocas empresas tecnológicas. En este contexto, la pereza no puede definirse simplemente como la ausencia de actividad productiva, sino que requiere ser revisada y repensada, si la intención es ubicarla como resistencia al poder.

2. La sublime pereza de Simmel

Dentro de las mediaciones principales que hace falta revisar para poder reflexionar sobre la pereza desde el siglo XXI, la idea de subjetividad es una de las principales. Para comprender su derrotero, puede ser de ayuda retomar las ideas de Georg Simmel. Este sociólogo y filósofo alemán ofreció –en los comienzos del siglo pasado– una reflexión que sin lugar a duda enriquece la discusión. Simmel argumentaba que la

vida moderna, especialmente en las grandes ciudades, conlleva una búsqueda cada vez mayor de momentos de inactividad. En efecto, en su breve pero contundente *Metafísica de la pereza* (2007), asesta: «toda actividad no es más que el puente entre dos perezas y toda cultura se afana para hacerlo cada vez más corto» y que «aspirar a la pereza es lo que guía toda evolución superior» (100).

Argumentando, en definitiva, que toda actividad es un estadio pasajero, un mero camino, guiado por la pereza como fin último de todo movimiento, Simmel compara a la pereza con el motor inmóvil aristotélico, justamente por ser aquello a lo que todo tiende sin ya tender a nada, el origen y fin del movimiento. Así, «sólo un prejuicio moral nos impide reconocer a esta «soberana invisible» de nuestro obrar» (101). Pero, dice, quienes descollan saben muy bien que la búsqueda de la perfección está vinculada con poder hacer las cosas con mayor éxito y mayor comodidad, menor esfuerzo. De ahí se deriva una verdadera economía de la pereza, que Simmel remite al principio de la economía de fuerzas. De hecho, la determinación y positivación humana de las leyes del universo, así como toda abstracción (a la que ve como la forma más sublime y sublimada de pereza), es descripta en este texto como un intento de ahorrar los análisis puntuales de cada situación, ya explicados por las generalidades. «Si no fuéramos tan perezosos, nunca habríamos renunciado a la total plenitud y extensión de la vida, para sólo ingerirla en forma de píldoras» (101-102).

De lo anterior, Simmel concluye que la pereza es la verdadera impulsora de toda acción, como norte del ahorro de fuerza y la liberación del accionar permanente. Por eso, el desarrollo de su argumento lo lleva a decir que, en definitiva, «la cumbre de la pereza es, en la misma medida y al mismo tiempo, la cumbre de la vida práctica y de la vida sensible: el placer estético» (102). La belleza (en especial aquella que percibimos en presencia de obras de arte) es un modo de esquivar la enorme labor de abrirnos camino en búsqueda de *los secretos del mundo*, ahorrarnos un largo y trabajoso recorrido y tomar un atajo hasta su centro. La belleza de la obra de arte elimina, de ese modo, las mediaciones y accidentes del mundo para abrir de forma directa a la experiencia. Y por eso «es el máximo refinamiento de la voluntad de indolencia» (103) que constituye a nuestro perezoso existir. Es más, según este pensador, «la pereza se revela a la mirada aguzada como la “cosa en sí” del alma» (103).

Pero Simmel no se detiene ahí y avanza desde el individuo hasta el universo, pasando por la sociedad. En ese paso intermedio, nuestro filósofo plantea que, de modo análogo a lo que sucede con la abstracción, la posibilidad de considerar como «iguales» (o incluso también «fraternal») a los integrantes de una sociedad tiene como sustento la necesidad de pasar por alto las diferencias reales que constituyen a cada quien. Es decir, Simmel toma al sujeto jurídico moderno como expresión de un tipo de pereza, constitutiva de la sociedad, que economiza la necesidad de pensar cada parte en cada caso y condensa (simplificando) en la figura del ciudadano. Y esto es pensado como un paso necesario, en tanto y en cuanto encuentra que existe una cantidad finita y determinada de pereza que puede aplicarse a la sociedad, de modo que para que alguien descanse, alguien debe trabajar más. Simmel explica que la ley de conservación de la energía que rige al universo se traduce en el orbe humano como «conservación de la pereza». Así, «en el orden capitalista, algunos holgazanean y todos los demás tienen que trabajar», mientras que el orden socialista «promete que la pereza debe distribuirse entre todos en la misma medida» (104).

De lo anterior, sin más mediaciones, Simmel traslada su reflexión hacia su idea de

naturaleza y expresa que, en última instancia, gracias a la entropía:

En algún momento, enseñan nuestros investigadores, se habrán compensado todas las diferencias de temperatura del universo, todos los átomos habrán alcanzado un estado de equilibrio y la energía se habrá dispersado en una distribución uniforme entre todo lo existente. El Siglo del Movimiento llega entonces a su fin y comienza el eterno reinado de la pereza cósmica. Así la pereza resulta la última meta impuesta por el orden mismo de las cosas terrenales; es la altura y dignidad que el hombre, en sus horas de mayor pereza, convirtiéndose en el sentido más elevado en microcosmos, puede alcanzar de manera anticipada, pues la meta última del desarrollo del cosmos se ha convertido, en el hombre, en espíritu, sentimiento, placer. Ahora que la filosofía ha elevado esto a su conciencia, ha alcanzado el punto máximo de su historia, tras lo cual sólo puede callar, para así, habiendo realizado finalmente su tarea, presentar por primera vez en sí mismo el principio que ha reconocido como lo absoluto del mundo. (2007: 105-106)

Si bien retornaremos sobre la cuestión de la entropía hacia el final de este escrito, por ahora es posible afirmar que, de acuerdo con Simmel, el ser humano y el cosmos se reconectan a través de la pereza como fin último de toda acción. Es en esos breves instantes de descanso (que, como se ha visto, para este autor, se dan de manera más evidente en la experiencia del arte) donde el sujeto se realiza, en su meneo universal e indolente.

Ahora bien, el universo mental de Simmel no es el mismo que el nuestro. Tras la Segunda Guerra Mundial (recordemos que el pensador berlinés murió en 1918), el capitalismo industrial cedió su regencia a la fase financiera, las tecnologías digitales se dispararon al ritmo acelerado de la expansión poblacional (especialmente urbana) y la conciencia ecológica dio por tierra con prácticamente todas las miradas, tan idílicas como encasilladoras, de la Modernidad europea.

3. Ejercer la pereza en el capitalismo cognitivo-digital

En un contexto en el que la tecnología y la información desempeñan un papel central en la vida cotidiana de la mayoría de los seres humanos (Baber, Fanea-Ivanovici y Tinmaz, 2022), el concepto de pereza puede parecer contraintuitivo o incluso contradictorio. ¿Es posible hoy (y, en todo caso, cómo) ejercer la pereza como medio de resistencia y autopreservación frente a las exigencias y presiones impuestas por este sistema capitalista?

Hasta hace no mucho tiempo, la separación entre el tiempo laboral y el tiempo de ocio (o entre el trabajo y la vida privada) hacía que existiera la idea de «tiempo libre» como momento de esparcimiento no productivo. De ese modo, dentro de las horas dedicadas al trabajo, podía concebirse una suerte de competencia concreta entre la actividad productiva y la pereza como períodos mutuamente excluyentes. Sin embargo, esa separación ha venido perdiendo su potencia, a favor de la producción permanente de valor. Incluso antes de la era digital, la televisión se había convertido ya en una especie de trabajo universal a tiempo parcial: el excedente colectivo de tiempo, intelecto y energía a nuestra disposición era absorbido por comedias y telenovelas, documentales y noticiarios que captaban el interés del público para ofrecerles, en los cortes comerciales, productos a la venta (O'Donohoe y Craik, 2010). Sin embargo,

con la llegada de Internet y las TIC avanzadas, el compromiso con la tecnología se ha vuelto más complejo y absorbente. Y esto ha impactado profunda y contundentemente en el tipo de sujetos que deben enfrentar las nuevas condiciones de producción y valorización.

En el último siglo, se ha dado una transformación radical de la subjetividad política. Si bien el modelo de pertenencia territorial-administrativa y de acceso a derechos que había conformado la Modernidad era el del «ciudadano» (ungido primariamente, aunque con grandes declinaciones geográficas y temporales, en la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* de 1789), hace algunas décadas este se vio solapado por el del «consumidor» (Lewkowicz, 2004: 20-39; Alonso, 2005) y, más tarde, el «usuario» (Svampa, 2005; Sadin, 2018; Dyer-Witheford, Kjosen y Steinhoff, 2024). Con la caída del fordismo como modelo de organización del trabajo y la producción, se activaron procesos de reemplazo de derechos políticos por segmentos de participación en el mercado. La diferencia específica del modelo del usuario, frente al del consumidor, es que ya no se trata simplemente una subjetivación atada al consumo de bienes, sino una que mercantiliza al cuerpo y la psiquis *in toto* como productos que generan valor. Esto implica una drástica caída en la capacidad de cuestionar, de manera democrática, prácticas y hechos de explotación al tiempo que promete la *in-mediatización* de los apetitos, desanudándolos de las estructuras y censuras tradicionales.

En relación con ello, Juan Evaristo Valls Boix sostiene, en su *Metafísica de la pereza*, que, «incapaces de decir no», hoy vivimos en «absoluta sumisión al éxito y a la eficacia» (Valls Boix, 2022: 21). El gran problema de nuestro tiempo es que, incluso si alguien renunciara a la eficacia (por voluntad, por depresión, por precariedad) no quedaría por fuera de la producción de valor, en tanto y en cuanto la captura digital de sus acciones sigue siendo un factor de valorización constante. ¿Cómo expatriarse, entonces, de un sistema de sobreabundancia de información automatizado que nos convierte en sus aliados forzados?

Recordemos que, en su configuración actual, las mediaciones digitales están regidas por algoritmos que interpretan nuestras acciones como datos con los que se realizan negocios millonarios. En el presente, existen interfaces que pueden aprehender cada desplazamiento de nuestros cuerpos, cada gesto y cada deseo expresado (o no tanto). De ese modo es más claro el porqué de la constante incitación a hacer visibles los pensamientos, gustos y preferencias que acompaña a la digitalización de la experiencia vital. Pero, además, si bien parte de la información que reciben las plataformas digitales es entregada *voluntariamente* por los usuarios (por ejemplo, aceptando los oscuros «términos y condiciones»), la enorme mayoría de los datos que obtienen los algoritmos corresponde a elementos menos evidentes. Todo eso es utilizado, primariamente, para generar publicidad híper focalizada en pos del consumo comercial o político. Pero, además, no es menor el nivel de las expectativas y presiones sociales que impulsan a realizar constantemente actividades *productivas*, incluso en los momentos de descanso u ocio.

Una muestra interesante de esta trama puede verse en la performance *Sleep Mode*, de Eva y Franco Mattes, presentada por primera vez en la Accademia Nazionale di San Luca, el 7 de mayo de 2024. Esta obra tomaba como eje al sueño como última frontera de potencial resistencia a la dimensión financiera especulativa. En ella, tres personas (entre las que estaba la artista Lux Valladolid) se filmaron mientras dormían durante ocho horas consecutivas, mientras eran retransmitidas en directo desde una cuenta de

Instagram. La forma de elegir a las *performers* fue a través de un aviso en redes sociales: «Get paid to sleep, \$300 for one night» [Cobrá por dormir, 300 dólares por una noche]. La acción fue simultáneamente proyectada en una gran pantalla como instalación en la Academia italiana, mientras el artista estadounidense Joshua Citarella daba en la red *Twitch* un espacio para que los usuarios pudieran comentar en directo lo que veían. Esta obra parece dar cuenta de lo que, en palabras de Almeyda y Botero, constituye a los sujetos de la era digital: una renuncia voluntaria «al sueño (entendido como el descanso reparador), al entenderlo como un umbral innecesario que entorpece los procesos de aceleración y maximización de productividad y el rendimiento» (Almeyda y Botero, 2021: 424). Según estos autores:

El *homo digitalis*, dentro de su (auto)explotación dirigida al rendimiento, y para superar su antiguo estado como *homo oeconomicus*, debe dejar de lado los límites físicos que el capitalismo no podía penetrar desde su externalidad; esto es, una vez la subjetividad neoliberal reemplaza al yo psicológico que habita dentro del ser humano, el sistema logra romper aquello que Marx consideró como la última frontera a la que llegaría el capitalismo, a saber, la propia biología humana y su metabolismo. El sujeto del rendimiento encuentra superfluo el que las barreras físicas lo detengan en su afán de rendir; el estilo de vida 24/7 se instaura como un *habitus* consecuente en el que nada debe de interrumpir la capacidad humana de trabajar. (2021: 443)⁴⁻⁵

Esta percepción invoca una reducción de la potencia humana debida a la automatización de diversas tareas. Tal vez en una sociedad organizada de manera diferente, donde la distribución de los beneficios de la automatización fuera equitativa y el sustento de las personas no dependiera del empleo tradicional, la desaparición del trabajo podría no ser vista como un peligro. Pero las tecnologías digitales han surgido en un momento determinado del desarrollo capitalista⁶, es decir, desde una matriz específica que busca el control, la eficiencia y el gobierno (Agar, 2009; Beniger, 1986). ¿Es posible, entonces, hallar usos de esta tecnología que la conviertan en una herramienta contra el capitalismo? Si bien, en cierto sentido, la tecnología tiene una especie de impulso propio, es también innegable que sin una estrategia política y, en algún punto, planificada, su transformación raramente será a favor de la autodeterminación y el derecho a no trabajar a favor del enriquecimiento ajeno y concentrado.

4. Hacia un nuevo uso de la pereza

En función de lo ya visto, la cuestión de la pereza adquiere una relevancia renovada, en particular en el ámbito de la filosofía política contemporánea. Si bien es claro en la

4 En *El capital*, Marx expresa que «sobre la base del modo de producción capitalista el trabajo necesario no puede ser sino una parte de la jornada laboral del obrero, y ésta nunca puede reducirse a ese mínimo. La jornada laboral, por el contrario, posee un límite máximo. No es prolongable más allá de determinada linde. Ese límite máximo está determinado de dos maneras. De una parte, por la barrera física de la fuerza de trabajo. Durante el día natural de 24 horas un hombre sólo puede gastar una cantidad determinada de fuerza vital. Así, de manera análoga, un caballo sólo puede trabajar, promedialmente, 8 horas diarias. Durante una parte del día la fuerza debe reposar, dormir, mientras que durante otra parte del día el hombre tiene que satisfacer otras necesidades físicas, alimentarse, asearse, vestirse, etc.» (Marx, 2000b: L1, 278-279)

5 Véase Crary, 2015.

6 La interesante historia del desarrollo informático en el llamado socialismo real no se discutirá aquí, por una cuestión de espacio y para evitar dispersiones que no implican un aporte al argumento de este texto.

Modernidad más consumada, la pereza ha sido vilipendiada como un vicio moral y social, vista como una desviación del deber ético y una negación del valor intrínseco del trabajo, no es menos cierto que en ese mismo contexto han nacido también miradas a favor de la pereza como (in)acción emancipatoria, como en el caso del ya citado Lafargue (1999). Sin embargo, en un presente caracterizado por la predominancia de la producción inmaterial, la economía del conocimiento y la automatización, surge la necesidad de reconsiderar críticamente a la pereza y sus potencias. Hoy, la pereza se presenta como un fenómeno ambiguo que desafía las nociones convencionales de trabajo, productividad y realización individual. El advenimiento de la tecnología digital ha reconfigurado profundamente las formas de producción y reproducción social, generando nuevas dinámicas en las relaciones laborales y en la organización misma de la sociedad. ¿Cómo articular la negativa a participar voluntariamente en la lógica del trabajo compulsivo con una estrategia para subvertir las estructuras de poder y dominación en el capitalismo cognitivo-digital?

En un texto sobre el neo operaísmo, Andrea Fumagalli advierte que «la relación capital-trabajo es una relación entre subjetividades en conflicto» (2020: 28) y el capital nunca logra producir subjetividades cerradas o definitivas, por lo que existen siempre resquicios para modular otras formas de ser. Por su parte, Franco Bifo Berardi ha insistido, en algunos de sus últimos escritos, en la contemplación de un umbral hacia un cambio de época en el sistema global. En *El tercer inconsciente* (Berardi, 2022), por ejemplo, muestra que ese cambio se da tanto a nivel político y económico como en el plano psíquico (entendido sobre todo como materia social). A la vez, en la compilación *Medio siglo contra el trabajo* (2023), a partir de la idea de «rechazo del trabajo» (de enorme potencia política en la década de 1970), se abordan las mutaciones de la dominación capitalista. En el siglo XXI, el planteo es que se vuelve central comprender que una de las caras del neoliberalismo y la globalización (como conexión total a través del comercio) es la clausura de cualquier posibilidad de crear formas de auto-organización más colectivas y autónomas. Especialmente, bajo las derivas contemporáneas hacia nacionalismos excluyentes y violentos y hacia automatizaciones del aparato cognitivo que no hacen más que mostrar el agotamiento del modelo europeo humanista sin poder conformar posiciones superadoras.

Por su parte, en *Desertemos* (Berardi, 2024), busca impulsar a la (in)acción, lejos del entusiasmo y la comodidad superficiales en los que parece tan sencillo sucumbir en estos tiempos de autoexplotación y estetización. Y lo hace a través de la afirmación de un lema: la ética actual es la de la deserción. Frente a la continua presión financiera que nos exprime y nos convierte en información monetizable, al agotamiento de la potencia creativa de la política y la solidaridad de clase, Berardi propone la deserción como estrategia. Este pensador postula un rechazo radical de la participación en el sistema imperante. Sus ejemplos retoman los millones de trabajadores que, en todo el mundo, deciden no trabajar, empujados por situaciones de extrema precariedad y explotación que son incluso peores que la no percepción de mensualidad alguna. Dado que «hemos entrado en una época definida por la separación entre el proceso histórico y la acción ética» (2004: 63), sólo resta desertar.

Estas palabras resuenan con experiencias de sustracción colectivizada de la esfera productivista capitalista que de algún modo podrían dialogar (no sin colisiones) con las ideas de John Holloway (2002) o las acciones del movimiento zapatista de fines del siglo pasado. En el mundo actual, incluso y especialmente en los principales centros

geopolíticos, se observan numerosas formas de articular formas de la renuncia. En los Estados Unidos, por ejemplo, el foro de Reddit *r/antiwork*⁷ ha experimentado un aumento exponencial de sus participantes desde su creación en 2013, bajo el lema «Unemployment for all, not just the rich!» [¡Desempleo para todos/as, no sólo para los/as ricos/as!]. Del mismo modo, en China, se ha dado un gran movimiento de dimisión masiva llamado «躺平即是正义» [tang píng jí shì zhèngyì] (literalmente, «recostarse –no levantarse– es justicia»), que remite a una inclinación contra el trabajo, el consumismo y las «metas personales» características de estos tiempos, como la carrera y la familia tradicional, invocando (silenciosamente) al cínico Diógenes de Sinope.

¿Cómo oponerse a las manifestaciones insidiosas de un sistema mundo arraigado en las modulaciones que el neoliberalismo ha operado sobre la subjetividad humana? Para *Bifo*, en la actualidad la deserción es la vía hacia la libertad. Desertar para distanciarse de los discursos que conforman la cultura contemporánea, resistir a los llamados, rechazar la integración en un sistema mortuorio. Desaparecer de la mirada cuantificadora del autodiseño. Evadirse del conflicto, alejarse de enfrentamientos en los que sólo es posible beneficiar a los mismos actores una y otra vez. Desertar para volverse desierto, terreno infértil para este capitalismo precipitado y productivista. En palabras de Peter Pal Pelbart (2020): «en nuestra situación uno podría pensar que la inacción es interpretada como mera pasividad. Pero tensar al máximo la inacción, en esta especie de deserción de la que estoy hablando, permite imaginar otras formas de existencia y no sólo un escape. Como los hebreos que en su larga travesía por el desierto produjeron una política nómada». Según Berardi, el actuar humano parece ya no encontrarse en sintonía con el ámbito laboral y la autoafirmación es insostenible como capacidad de consumir. Entonces, ante a la totalización de la (auto)explotación, exhorta a la autosustracción.

Hay una cierta sensibilidad estético-política en los gestos recién descriptos y eso los acerca a algunos idearios antitrabajistas como los que se delinean en el *Manifiesto contra el trabajo* del Grupo Crisis (2018) o en el ABC del proyectariado de Kuba Szreder (2021). Pero también a la *Escuela de no trabajo* de Patricio Gil Flood (2017), que considera al tiempo como esfera pública y de intervención. Otros legados de resistencia posfordista se encuentran en las huelgas artísticas, el rechazo del trabajo y la pereza radical, que si bien se remontan ya a la era de las primeras vanguardias, fueron renovadas por pensamientos como los de Mauricio Lazzarato (2018) o Bojana Kunst (2015).

5. Digresión sobre la interpasividad

«Interpasividad» es un término desarrollado por Robert Pfaller (2017), que remite a la delegación del consumo o el disfrute, sobre todo en objetos de la tecnología o el arte que se vuelven vectores activos de una acción, en lugar del usuario al que representan. Retomada por Slavoj Žižek (1998), esta idea se presenta como el reverso necesario de la interactividad. Pero mientras que en esta última el sujeto es *activo a través de un otro* (una máquina, un signifiante), en la interpasividad el sujeto es *pasivo a través de un otro* que goza o sufre en su lugar, como en el caso de las risas «enlatadas» de las series de televisión. Según Žižek, la interpasividad permite al sujeto permanecer

7 <https://www.reddit.com/r/antiwork/>.

activo (seguir trabajando) mientras que otro asume la parte pasiva en su lugar (ver un programa de televisión) al dejar que lo «vea» la grabadora para, en teoría, mirarlo más tarde. Así pues, la ociosidad y la pereza que esto habilita son sólo aparentes, y el sujeto se encuentra en realidad atrapado. Así, lejos de ser un fenómeno marginal, la interpasividad aparece como una matriz fundamental que permite al sujeto experimentarse como pura actividad transfiriendo su pasividad a otro. Es el dorso de la interactividad y desempeña un papel clave en la economía libidinal del sujeto, en particular en su relación con el trabajo y la productividad.

Al respecto, y antes de finalizar este artículo, puede ser de interés reflexionar, a modo de ejemplo, sobre una nueva forma de interacción comunicacional surgida en 2023, con los llamados modelos de lenguaje de gran tamaño (o LLMs, por sus siglas en inglés). Estos modelos están cambiando el modo en el que fluye la información, aportando a una economía de la acumulación (en este caso, de datos), fuente de una creciente desigualdad. La contradicción principal que acarrearán estos sistemas se da entre la propiedad privada de los LLMs y la necesidad absoluta que tienen de interactuar con seres humanos. En concreto, con unas pocas y certeras indicaciones (o *prompts*) se pueden obtener textos más que aceptables sobre la mayoría de los temas a un nivel incluso más profundo que la prensa promedio actual.

Pero más allá del componente económico, para nada menor, hay una cuestión aquí que habla de la subjetividad contemporánea. Este tipo de experiencias dan la sensación de acceder al saber sin tener que pasar por la laboriosa (y, sobre todo, extendida en el tiempo) tarea de aprender sobre una materia, técnica o metodología. El usuario se convierte en un editor de la creación algorítmica que no necesita interiorizar el conocimiento para utilizarlo en su beneficio inmediato. El trabajo con estas plataformas se publicita, más que nada, como un medio para ahorrar tiempo, aunque es asimismo extremadamente dudoso que el nivel de actividad frente a pantallas caiga por su uso. Así, contrariamente a la idea de que los medios digitales nos liberan de ser simples espectadores pasivos absortos, la verdadera amenaza radica en que estos medios nos despojan de nuestra pasividad, conduciéndonos hacia una actividad frenética y sin fin, caracterizada por un trabajo continuo e interminable y cristalizada en la infinitud del *scroll*. En algún sentido, parecemos encontrarnos frente a un problema vinculado con la economía atención dispersa que a una racionalización del tiempo de trabajo. Y esto, sin volver sobre la cuestión ya mencionada del trabajo involuntario que se realiza «durante» los momentos que podrían ser identificados como de pereza u ocio. Sobre nuestros cuerpos pesa hoy una paradoja que pasa por tener que trabajar y disponerlos con mucho esfuerzo para poder ejercer voluntariamente la pereza y escapar de los imperativos productivistas que los atraviesan hasta en sus momentos de mayor descanso.

6. Proyecciones para continuar la reflexión

Si bien la tecnología digital ha prometido aumentar la eficiencia y la flexibilidad en el trabajo, lo ha hecho bajo lógicas que han facilitado formas nuevas y mayores de explotación y control. La vigilancia digital, la *uberización* y la *economía gig* son ejemplos de cómo las plataformas digitales han ampliado el alcance del capitalismo, erosionando las protecciones laborales y socavando la autonomía de los trabajadores. En un entorno caracterizado por la precarización y la inestabilidad laboral, muchos trabajadores experimentan una profunda crisis de sentido y alienación. La fragmentación de la

jornada de trabajo y la despersonalización de las relaciones laborales contribuyen a un sentimiento de desvinculación y desesperanza respecto al futuro. Los sujetos se ven reducidos a meros recursos productivos, cuya valía se mide únicamente en términos de la capacidad para generar valor económico expropiado por las entidades (tan enormes y omnipresentes como invisibles y abstractas) que los contratan, en muchos casos, más allá de los marcos estatales establecidos.

La precarización y la inestabilidad laboral en el contexto del capitalismo cognitivo-digital no solo afectan las condiciones materiales de los trabajadores, sino que también generan una profunda crisis de sentido y un enorme malestar psíquico, reflejado en verdaderas epidemias de ansiedad, pánico y depresión. La separación entre el trabajo intelectual y manual, que había sido una característica central del capitalismo industrial, se ha intensificado en el entorno de la economía digital. Mientras que hay quienes realizan tareas altamente especializadas y cognitivamente exigentes, hay una gran masa de trabajadores invisibilizados que se ven relegados a empleos rutinarios y repetitivos, en los que acaban por ser subalternos de las órdenes maquínicas automatizadas. Esta división del trabajo no solo perpetúa desigualdades estructurales, sino que también contribuye a una fragmentación de la experiencia laboral, donde la realización de una tarea se desconecta del producto final y del impacto en la sociedad. Además, la naturaleza misma del trabajo en la era digital está marcada por su perpetuidad y fluidez. Los empleados (aún en trabajos formales) a menudo se encuentran en situaciones de incertidumbre respecto a su futuro y sus ingresos. El horizonte de atomización que despuntaba a finales del siglo XX se ha materializado y promete acentuarse hasta la extenuación total de sus participantes⁸.

Por eso, para concluir –retomando y reactivando en algún sentido las ideas simmelianas– y abrir a futuros debates en torno de las potenciales transformaciones políticas, puede ser de utilidad tomar el concepto de «neguentropía», a partir del filósofo francés Bernard Stiegler (de modo puramente exploratorio y como ejercicio de posibles áreas a investigar en otros escritos). La entropía, desde el punto de vista de la física, es la tendencia natural del universo hacia una pacífica desintegración en la que sólo queden partículas sin posibilidad de generar novedad. Si bien este proceso es inevitable a largo plazo, la idea de neguentropía representa aquellos momentos de organización (por ejemplo, la vida o cualquier condensación relativamente estable de materia por determinado período) que contradicen temporalmente esa tendencia general. De ahí que se pueda invocar este término como posibilidad o norte para concentrar esfuerzos y realizar (siempre de modo provisional) formas de relación que sostengan modos de existir. Sin ello, la existencia de la vida y la sociedad tal como las conocemos serían imposibles. Aunque la entropía finalmente prevalecerá, la neguentropía permite crear y sostener instituciones y mediaciones que son esenciales para la vida humana y social tal y como las conocemos. De ahí que pensar en un futuro que no se limite a seguir las trayectorias actuales implica considerar orientaciones y estrategias que fomenten nuevas interpretaciones, relaciones, percepciones y acciones. Estas nuevas configuraciones pueden dar lugar a formas de vida que no están predeterminadas por las tendencias mecánicas y automáticas del presente.

Basado en las ideas de Gilbert Simondon (2015), Stiegler (2015) desplegó sus ideas

8 Sobre este punto, puede ser de interés volver sobre las ideas de Sennet (2000).

a partir del concepto de transindividualidad. Este concepto describe, a muy grandes trazos, un proceso en el que el individuo y la sociedad se desarrollan conjuntamente en un entorno que existe antes y más allá de los individuos⁹. Según Stiegler, en la era contemporánea, este proceso de desarrollo conjunto se mediatiza a través de la tecnología digital. La mediación digital ofrece nuevas oportunidades para la transindividuación, es decir, para el desarrollo simultáneo de lo individual y lo colectivo. Pero también introduce mecanismos de automatización que pueden interrumpir y distorsionar estos procesos. Esta forma de subjetivación puede facilitar una administración eficiente (Rodríguez, 2018) sin dejar de amenazar la cohesión social al reducir las interacciones humanas a meros datos procesables y manipulables por sistemas automáticos. Si no se gestiona adecuadamente, esta automatización puede llevar a la desintegración del tejido social, de manera *entrópica*, hacia su disolución.

Por lo tanto, para imaginar y construir futuros posibles que no sean simplemente extensiones de las tendencias actuales, es crucial desarrollar enfoques que promuevan la neguentropía, fomentando configuraciones sociales y tecnológicas que sostengan y enriquezcan los procesos de desarrollo conjunto entre individuos y sociedades. Esto implica el desarrollo de una subjetividad que pueda concebir y desear lo humano como algo siempre inacabado y en construcción.

Una posibilidad para poner en acto tales imágenes está sin duda asociada a la negación de las relaciones contemporáneas que fomentan la explotación y la concentración del poder. Frente a eso, Valls Boix propone «encarnar una política feminista [...] hacia otra gramática del deseo» (2022: 42), en búsqueda de un «cuerpo que *todavía puede no trabajar*» (161). En efecto, el feminismo ha demostrado históricamente poder ser una fuerza capaz de confrontar las condiciones más apremiantes como parte de la lucha de clases. Muchas de sus consignas y acciones pueden leerse desde el presente como formas de resistencia concreta frente a la imposibilidad del «no» que se impone en la era de la gubernamentalidad algorítmica y la expansión del capital financiero en el capitalismo tardío. La conversión de cualquier objeto o ser en un activo financiero (una cifra entre cifras, cualitativamente idéntica a las demás) desafía directamente la gramática de la negatividad radical.

La posibilidad de establecer límites y construir una política negativa y desde abajo es el inicio de cualquier rudimento para abrir un espacio de oposición a las imposiciones capilares del poder contemporáneo. La no actualización de ciertas potencias puede resultar más creativa que su actualización, si su único objetivo es la monetización, de modo que el *preferir no hacer* (Melville, 2008; Agamben, Deleuze y Pardo, 2005) o el actuar en la desobra son prácticas que merecen ser exploradas en el contexto actual. Esta postura feminista no solo resiste las dinámicas de absorción y neutralización impuestas por el capitalismo financiero, sino que también habilita un sitio para la experimentación política y la reafirmación de una autonomía crítica. En un entorno donde cualquier forma de disidencia corre el riesgo de ser incorporada y monetizada, la insistencia en el «no» emerge como un acto de resistencia que desafía las estructuras de poder predominantes y reivindica la posibilidad de una política alternativa y radicalmente transformadora.

9 Para un estudio específico y profundo sobre esta cuestión, véas Ruffini y Blanco, 2022.

Bibliografía citada

- Agamben, G., Deleuze, G. Melville, H., & Pardo, J.L. (2005). *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente*. Pre-Textos.
- Agar, M. (2009). Institutional discourse. *Text - Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse*, 5(3): 147-168.
- Almeyda Sarmiento, J.D. & Botero Bernal, A. (2021). ¿Dormir y resistir? Una aproximación filosófica a la colonización neoliberal del sueño. *Revista de Filosofía*, (98), 423-451. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5528203>.
- Alonso, L.E. (2005). *La era del consumo*. Siglo XXI.
- Aristóteles. (2000). *Ética a Nicómaco*. Gredos.
- AVAA – Artistas Visuales Autoconvocades de Argentina. (2020). Tarifario de Artes Visuales, en: <https://bit.ly/tarifartes>.
- Baber, H., Fanea-Ivanovici, M., Lee, Y-T. & Tinmaz, H. (2022). A bibliometric analysis of digital literacy research and emerging themes pre during COVID 19 pandemic. *Information and Learning Sciences*. <https://doi.org/10.1108/ILS-10-2021-0090>.
- Beniger, J. (1986). *The Control Revolution: Technological and Economic Origins of the Information Society*. Harvard University Press.
- Berardi, F. (2020). Subjetivación cognitaria. En M. Reis (Ed.); *Neo-operaiísmo* (pp. 83-94). Caja Negra.
- Berardi, F. (2022). *El tercer inconsciente: la psicoesfera en la época viral*. Caja Negra.
- Berardi, F. (2023). *Medio siglo contra el trabajo*. Canon bifido. Tinta Limón.
- Berardi, F. (2024). *Desertemos*. Prometeo.
- Borisonik, H. (2013). *Dinero sagrado. Política, economía y sacralidad en Aristóteles*. Miño y Dávila.
- Casassas, D. (2020). *Libertad incondicional. El derecho a la renta básica universal*. Ediciones Continente.
- Castells, M. (1997). *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Alianza.
- Crary, J. (2015). *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*. Paidós.
- Durand, C. (2021). *Tecnofeudalismo. Crítica de la economía digital*. La Cebra.
- Dyer-Witheford, N., Kjösen, A.M. & Steinhoff, J. (2024). *Poder inhumano. Inteligencia artificial y el futuro del capitalismo*. Prometeo.
- Fraser, N. (2023). *Capitalismo caníbal. Qué hacer con este sistema que devora la democracia y el planeta, y hasta pone en peligro su propia existencia*. Siglo XXI.
- Fumagalli, A. (2020). Veinte tesis sobre el capitalismo contemporáneo. En Mauro Reis (Ed.); *Neo-operaiísmo* (pp. 49-72). Caja Negra.
- Gil Flood, P. (2017). *Ecole du non-travail*. MACACO Press.
- Grupo Krisis. (2018). *Manifiesto contra el trabajo*. Virus editorial.
- Holloway, J. (2002). *Cambiar el mundo sin tomar el poder. El significado de la revolución hoy*. El Viejo Topo.
- Kant, I. (2010). *¿Qué es la Ilustración?* Prometeo.
- Kunst, B. (2015). *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. Zero Books.
- Lafargue, P. (1999). *The Right to Be Lazy*. Fifth Season Press.
- Lazzarato, M. (2018). *Políticas de la invención. La psicología económica de Gabriel Tarde contra la economía política*. Cactus.
- Lewkowicz, I. (2004). *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Paidós.
- Marx, K. (2000a). *Trabajo asalariado y capital*. Marxists Internet Archive, en: <https://bit.ly/3yITNTa>.

- Marx, K. (2000b). *El capital. Crítica de la economía política*. Siglo XXI.
- Melville, H. (2008). *Bartleby, el escribiente y otros cuentos*. Valdemar.
- O'Donohoe, S. & Craik, H. (2010). Cognitive Surplus: Creativity and Generosity in a Connected Age. *International Journal of Advertising*, 29(5), 835-836.
<https://doi.org/10.2501/S0265048710201488>.
- Pelbart, P. P. (2020). Deserción e imaginación política para la comunidad que viene (entrevista). *Revista Almagro*. <https://bit.ly/3x0WpeE>.
- Pfaller, R. (2017). *Interpassivity. The Aesthetics of Delegated Enjoyment*. Edinburgh University Press.
- Rodríguez, P. (2018). Gubernamentalidad algorítmica: Sobre las formas de subjetivación en la sociedad de los metadatos. *Barda*, 6, 14-35.
- Rovaletti, M.L. & Pallares, M. (2014). La acedia como forma de malestar en la sociedad actual. *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, 17(1), 51-68.
- Ruffini, M.L. & Blanco, J. (2022). Neguentropía, Futuro y Poder. Trazas para Pensar la Transformación Política en el Tecnoceno. *Mediações*, 27(1), 1-15.
<https://doi.org/10.5433/2176-6665.2022v27n1e45045>.
- Sadín, É. (2018). *La silicolonización del mundo*. Caja Negra.
- Sennett, R. (2000). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Anagrama.
- Simmel, G. (2007). Metafísica de la pereza. Sátira sobre la tragedia de la filosofía. En *Imágenes momentáneas. Sub specie aeternatis* (pp. 100-107). Gedisa.
- Simondon, G. (2015). *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*. Cactus.
- Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Caja Negra.
- Stiegler, B. (2015). *La société automatique: 1. L'avenir du travail*. Fayard.
- Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Taurus.
- Szreder, K. (2021). *The ABC of the projectariat*. Manchester University Press.
- Valls Boix, J.E. (2022). *Metafísica de la pereza*. Ned Ediciones.
- Wark, M. (2021). *El capitalismo ha muerto. El ascenso de la clase vectorialista*. Holobionte.
- Zizek, S. (1998). Le Sujet Interpassif, en Centre Georges Pompidou, en: <https://www.lacan.com/zizek-pompidou2.htm>

Imágenes de la inclinación y la caída: contra la *vida capital*

Images of inclination and fall: against capital life

Marcela Rivera Hutinel*

Resumen

Tomando en parte su impulso del trabajo de Adriana Cavarero, particularmente de su libro *Inclinaciones*, el presente artículo se propone ampliar los alcances de su *crítica de la rectitud*, recorriendo –desde la clave de las poéticas de la inoperancia– algunas reflexiones contemporáneas que convergen con Cavarero respecto de la urgencia y los alcances de la crítica de la verticalidad como esquema postural dominante para pensar «lo humano». Textos como «El cuerpo que no aguanta más», de D. Lapoujade, «Desde mi cama, revuelta. Reflexiones tullidas para una revolución en horizontal», de D. Méndez de la Brena, o *Metafísica de la pereza*, de J.E. Valls Boix, entre otros, tienen como denominador común la puesta en escena de cuerpos que caen, que se tumban, que se inclinan hacia el otro, y que desde esas fluctuaciones contravienen a la fuerza verticalizante del imaginario capacitista y patriarcal del cuerpo que todo lo puede.

Palabras clave: inclinación; caída; paradigma vertical; vida capital; pensar inclinado

Abstract

Drawing partly on the work of Adriana Cavarero, particularly her book *Inclinations*, this article aims to expand the scope of her *critique of uprightnes* by exploring –through the lens of the poetics of inoperativity– several contemporary reflections that converge with Cavarero’s views on the urgency and reach of critiquing verticality as the dominant postural scheme for thinking about «the human». Texts such as «The Body That Can’t Take It Anymore» by D. Lapoujade, «From My Bed, In Revolt: Crippled Reflections for a Horizontal Revolution» by D. Méndez de la Brena, or *Metaphysics of Laziness* by J.E. Valls Boix, among others, share a common denominator: they stage bodies that fall, lie down, or incline toward the other, and from these fluctuations, they counteract the verticalizing force of the ableist and patriarchal imaginary of the body that can do anything.

Keywords: inclination; fall; vertical paradigm; capital life; inclined thinking

Introducción. Pensar al cuerpo «fuera de las líneas rectas»

El presente artículo toma en parte su impulso del trabajo de la filósofa italiana Adriana Cavarero, particularmente de su libro *Inclinazioni. Critica della rettitudine* (2020 [2013]), pero amplía los alcances de su crítica de la rectitud más allá de su obra, intensificando la pregunta por las limitaciones –sensibles y éticas– de una concepción antropocéntrica marcada por el ideal del *Homo erectus*. «El hombre recto y la ley se alinean en la misma

* UMCE - Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
marcela.rivera@umce.cl
ORCID: 0000-0002-7456-105X

perpendicular», afirma Cavarero (2016: 71), recordándonos el primado del paradigma antropológico que hace de la posición erguida el arquetipo postural que determina la comprensión de la propia condición humana. La verticalidad y la inclinación, señala, no son meras posturas corporales, sino dos constituciones geométrico-ontológicas del sujeto. Estamos ante «dos paradigmas posturales que refieren a dos modelos diversos de subjetividad, dos teatros diferentes para interrogarse sobre la condición humana» (2020: 18). De ahí que en *Inclinaciones* emprenda una lectura en clave geométrica de textos de autores determinantes de la tradición (Platón, Hobbes, Locke, Kant, entre otros), que le permite interrogar el modo en que los cuerpos se disponen en la escena del teatro filosófico, conforme a coordenadas espaciales y según una jerarquía que privilegia las posiciones rectas por sobre las inclinadas. La estrategia desplegada por Cavarero para explorar «el vínculo [aún sin mapear] entre filosofía y verticalidad» (2013: 221) es visitar sus imágenes ascensionales: la salida de la caverna platónica (2020: 57-70), Kant y su cuestionamiento de la inclinación materna (2020: 33-43) representan para ella casos paradigmáticos de este verticalismo de la tradición filosófica. Al mismo tiempo, Cavarero realiza un trabajo de pesquisa de figuras de la inclinación en las artes, la literatura y el pensamiento occidental (Hannah Arendt, Virginia Woolf, Emmanuel Lévinas, Leonardo Da Vinci o Artemisia Gentileschi son algunas de sus referencias), pensando a partir de ellas el modo en que, a lo largo de la tradición occidental, dichas disposiciones corporales han sido expulsadas o devaluadas por la preeminencia del paradigma vertical. El problema de una verdad filosófica que se ha predicado sobre una geometría verticalizada, advierte Cavarero, radica principalmente en la naturalización del traspaso de un término descriptivo –lo inclinado (del griego *lóxos*, obliquo) como posición divergente de la línea vertical u horizontal, mera orientación respecto de la postura de un cuerpo en el espacio– a un esquema normativo, el pasaje de lo recto a lo correcto, que enlaza lo vertical a la rectitud en sentido moral y habilita que recaigan sobre todos los seres que se inclinan (cuerpos feminizados, afectados, raros, torcidos, desviados, colonizados) una serie de «dispositivos de verticalización cuyo fin es el hombre recto» (Cavarero, 2020: 8). De ahí que se torne necesario desactivar, en el paradigma vertical, el «teorema de la violencia» que le subyace (Cavarero, 2019: 11), toda vez que este opera desde un esquema guerrero y viril que enaltece a los sujetos erguidos y menosprecia la existencia de los cuerpos que declinan, ya sea por deseo o por sus condiciones vitales, dicha erección.

Teniendo a la vista que no hay inacción sin inclinación de un cuerpo, que los cuerpos de la vacancia, de la escritura, de la huelga, del baile, de la pereza, del vagabundeo, también los del cansancio y de la enfermedad, se desplazan del eje vertical del cuerpo pleno y erguido, nos proponemos recorrer –desde la clave de las poéticas de la inoperancia– algunas reflexiones contemporáneas que convergen con Cavarero respecto de la urgencia y los alcances de la crítica de la verticalidad como esquema postural dominante para pensar «lo humano». Estableciendo un «cuerpo crítico coral» (Buitrago, 2009: 11), que permite cartografiar la insistencia de una misma pregunta desde múltiples voces, reunimos a escritoras y escritores que, en el cruce de la literatura, la filosofía y las artes, comparten la atención a las «experiencias corporales que [...] empujan [...] al cuerpo fuera de las líneas rectas» (Ahmed, 2018: 200). Textos como «El cuerpo que no aguanta más», de David Lapoujade (2024 [2002]), «Desde mi cama, revuelta. Reflexiones tullidas para una revolución en horizontal», de Dresda Méndez de la Brena (2021a), o *Metafísica de la pereza*, de Juan Evaristo Valls Boix (2022), entre

otros que aquí serán referidos, tienen como denominador común la puesta en escena de cuerpos que caen, que se tumban, que se exponen y se inclinan hacia el otro, y que desde esas fluctuaciones contravienen a la fuerza verticalizante del imaginario capacitista y patriarcal del cuerpo que todo lo puede. Reconocemos en cada uno de ellos gestos de pensamiento que buscan desestabilizar las narrativas dominantes sobre los cuerpos vulnerables, explorando las potencias del cuerpo que cae o que se inclina, a la vez que establecen nuevos usos de la imagen y la imaginación para el ejercicio de la «crítica encarnada» que reclama nuestro presente (Garcés, 201: 393). Tendiéndonos imágenes del cuerpo que se tumba o que se inclina, interrogando desde sus líneas oblicuas el ideal del *hombre erecto*, incólume sobre su propio eje, estas poéticas de la inoperancia nos invitan a remecer el imaginario somático del cuerpo invencible o victorioso, poniendo en entredicho las concepciones rígidas de cuerpo y de sujeto que este esquema postural, elevado a paradigma antropológico, conlleva. Al entrelazar las imágenes que estos textos nos ofrecen, buscamos a su vez recuperar la potencia de un gesto que constituye un vector ético-político irrenunciable del pensamiento deconstructivo: «la deconstrucción o la diseminación de la conceptualidad de los conceptos metafísicos se dirige siempre, de un modo u otro, a la tradición humanista, al Hombre, ese “ser de pie”, erecto [...], firme en su “*station debout*”» (Nascimento, 2023: 149).

Allí donde la tradición occidental, en su matriz metafísica y teológica, ha privilegiado los valores de la rectitud y la elevación, imponiendo connotaciones luctuosas y moralizantes al cuerpo que cae o que se inclina (cf. Cavarero, 2020: 76-77; De los Ríos, 2021: 45ss), resulta destacable la irrupción en el debate contemporáneo de una serie de ejercicios teóricos e imaginativos que se vuelcan a pensar imágenes de la inclinación y la caída a contrapelo de este principio de verticalización dominante. Constatamos que en los últimos años han despuntado, a modo de giro o de torsión del pensamiento contemporáneo, nuevas prácticas del «pensar inclinado» (Didi-Huberman, 2015: 147), que convergen con Cavarero y Derrida, más allá de las referencias explícitas a su obra, en la deconstrucción del régimen postural enlazado al humanismo del hombre erguido: esto es, prácticas que comparten la tarea, esbozada por Cavarero, de «imaginar lo humano según otra geometría» (2014: 36), conformando una nueva «topología del pensamiento sensible, inclinado hacia la imagen y lo corporal» (Acosta, 2020: 82). Advertimos que estos textos, discutiendo la violencia inherente del paradigma vertical, introducen una pregunta tanto por lo que puede un cuerpo que cae o que se inclina, como por lo que pueden las imágenes de la inclinación y la caída, si se las concibe como «imágenes críticas» cuya fuerza vulnerable puede llegar a fisurar los estereotipos o los marcos de la corporalidad hegemónica. Nuestra hipótesis es que la intensificación de estas prácticas del «pensar inclinado» tiene lugar en el marco de una crítica de la *vida capital* (cf. Pelbart, 2003), esto es, el cuestionamiento de los usos naturalizados y extendidos de la gramática del deseo y la racionalidad neoliberal que organiza, en el presente, la separación entre los cuerpos productivos, operativos o resilientes y aquellos que ya no consiguen mantenerse en pie. Contra el neoliberalismo que nos empuja a no rendirnos, al punto de consentir, con nuestro deseo, el extractivismo sin restricciones de nuestras fuerzas vitales, estas poéticas de la inoperancia nos invitan a escuchar qué es lo que puede un cuerpo que cae y que se inclina, con vistas a pensar «lo humano» desde un trazado diferente, que ya no penda del eje rectilíneo, y de la devaluación del cuerpo y de sus afecciones. La revisión del

imaginario geométrico y postural que ha determinado y limitado, con sus jerarquías y valores, nuestras posibilidades de pensar y experimentar el cuerpo será la vía abierta por estos pensamientos de la inacción, que buscan contrarrestar así las narrativas hegemónicas de Occidente sobre el cuerpo y su vulnerabilidad.

1. Frente al humanismo del hombre erguido

Huir, para hacer de la herida un campo de experimentación, de la falla una posibilidad, del desvío un acto de resistencia. Huir, porque a veces, como susurran las hojarascas de Susy Shock, «no queremos más ser esta humanidad».

Vir Cano, *Borrador para un abecedario del desacato*.

No hay nada que me guste más
que tirarme en la hierba boca arriba
y recordar de dónde vengo.
Vengo de la hierba, y me gusta recordar
lo que me enseñó:
a ser pequeño, a mirar para arriba, a repartirme
parejo en el espacio que me den.
Ama la tierra húmeda. Ama
los dientes diminutos de las hormigas.
La camiseta manchada de verde. Los gusanos.

Robin Myers, *Tener*.

Al reparar en los cuerpos de la inoperancia, partimos de la siguiente constatación: no hay inacción sin inclinación de un cuerpo. Los cuerpos de la vacancia, de la escritura, de la huelga, del baile, de la pereza, del vagabundeo, también los del cansancio y de la enfermedad, se desplazan del eje vertical del cuerpo pleno y erguido, desviándose del recto camino, inquietando con sus torsiones y curvaturas el imaginario somático del hombre productivo y victorioso, aquel que considera indigno tumbarse, pues no puede concebir otro deseo que el de la posesión y del poder. Si lo recto es el criterio con que se juzga el curso provechoso de una vida, los cuerpos que trastocan esta disposición vertical –ya sea por amor o por dolor, por fatiga o simple necesidad de sentir la vida agazapada que en ellos se guarda– parecen contravenir las vías regias del sentido: «Frente al sentido recto de la vida o la recta verdad. Frente a la *recta ratio* o la *Summa Rectitudo*. Frente a lo recto del derecho y la verticalidad del Estado. Frente a todo a eso: un cuerpo que simplemente se curva y se inclina» (García, 2024: 371). El cuerpo que se tumba comba el sentido, y en esa torcedura lo *desobra*. Parece que solo lo vertical y lo derecho es capaz de obrar, de dar sentido, de enunciar la frase *yo puedo* sin vacilación, ponerse de pie, orientarse, tener proyecto. En *Escritos para desocupados*, Vivian Abensushan recuerda que Benjamin Franklin proscribió de su agenda el descanso, ese momento en que el cuerpo, liberado del hacer, puede por

fin tumbarse: «“No perder tiempo; siempre mantenerse ocupado en algo útil; suprimir todas las acciones innecesarias”, eran las notas más altas de su himno, el himno del *homo faber*, que hizo del tiempo el principal recurso para administrar» (2013: 28). Desde esa posición de suficiencia, suprimir lo innecesario implica descartar los modos de existencia que exploran las sendas de lo inútil: no es casual que lo insignificante, lo que no sirve para nada, prolifere a ras de suelo, como el Odradek kafkiano, esa criatura hecha de «hilos viejos y rotos» que preocupa al padre de familia, porque anda pululando, inconducente y sin propósito, en los rincones de su casa. ¿Puede Odradek morir?, se pregunta el padre, perplejo ante este engendro sin objetivo ni actividad: «Todo lo que muere ha tenido antes una especie de objetivo, una especie de actividad que lo ha desgastado; esto no puede aplicarse a Odradek. ¿Seguirá, pues, rodando en un futuro escaleras abajo con su cola de hilos sueltos a los pies de mis hijos y de los hijos de mis hijos?» (Kafka, 2012: 195-196). «No por nada Odradek es la preocupación del padre de familia», afirma Benjamin leyendo a Kafka (2014: 32). Lo que resulta inasimilable es su «total falta de propósito, su total alejamiento de cualquier rasgo teleológicamente reconocible» (Fernández, 2023: 85). En la lógica de la obra y del imperativo del sentido, sujeto, postura vertical y producción se anudan en un mismo lazo; la inoperancia sería un modo de resistencia corporal que, como los hilos sueltos de Odradek, afloja ese nudo, generando incomodidad a aquel que debe resguardar la ley de la casa.

El *yo como sujeto*, por definición, es aquel que mantiene su autopoición, incólume ante las sacudidas, inmune a la intrusión de las criaturas inacabadas que, como Odradek, pueden llevarlo a tropezar. Así lo recuerda Derrida en su bello ensayo sobre el temblor: «el “yo” como *sujeto*, como sustancia o soporte, sostén, sustrato, fundación subterránea de una experiencia en la que el temblor no sería más que un accidente, un atributo, un momento pasajero» (2009: 25). Ese «supuesto sujeto», como lo llama Jean-Luc Nancy interrogando el «estatus» y la «postura» que reclaman su condición de *subjectum*, se define por «no estar sujeto a», como quien dice *sujeto a* una enfermedad o a un afecto, expuesto a un accidente que pone todo de través (cf. Nancy, 2014: 9, 14). La propiedad y el dominio, la certeza de sí mismo, la voluntad y el propósito, principios que determinan las figuraciones y narrativas del sujeto moderno (piénsese en el *soberano* y en el *genio*, esos dos puntales que sostienen la política y la estética que responden a esta determinación epocal), son conquistas de un individuo que, sublimando las vacilaciones de su cuerpo, demuestra que tiene la fuerza para no caer. Lejos está el «cuerpo enjuto del ayunador de Kafka» que contrasta agudamente con la «pantera de cuerpo noble, “provista de todo lo necesario”», a la que se aloja en su jaula tras su muerte (Pelbart, 2009: 53). Tropiezo, trastorno, inclinación son algunos de los nombres donde desfallece dicha condición de soporte, de sí mismo y del mundo, experiencias en las que el sujeto atisba su acechante colapso. *Collapsus*, recordémoslo, remite a la caída hiperbólica, al arruinamiento total: un *yo-fuera-de-sí* se supone de suyo desventurado. Inclinarse o caer, ya sea literal o metafóricamente, desde la perspectiva de esta figuración de lo humano en posición erecta, constituyen experiencias que nutren el «glosario de la decadencia» con el que el hombre describe su «vocación descenditiva» (Manganelli, 1964: 9); *verba descendendi*, como «calar, rebajarse, despeñarse, precipitarse, derrumbarse, aberrarse», que, según este paradigma postural, deben ser rectificadas mediante una férrea «voluntad anagónica de ascenso, de anabásis, de elevación» (De los Ríos, 2021: 47-49). La virtud, se nos indica, es un camino que conduce hacia *lo alto*:

del otro lado, solo queda la pendiente, la pesantez y la derrota. Cabe recordar que la palabra «norma», de origen latino, significa originalmente «escuadra», «el instrumento de albañilería que sirve para trazar ángulos rectos o verificar su existencia en la obra de construcción» (Guzmán, 2016: 8). Etimológicamente, «norma» equivale al término griego *orthos*, cuya primera acepción es «recto» o «derecho». E «inclinarse», recuerda Cavarero, «es plegarse, pender hacia abajo, rebajarse (*Kline* es, en griego, el nombre de la cama)» (2020: 9). Como señala Raúl Rodríguez Freire en *La mirada disyecta*, leyendo a Cavarero, y retomando las reflexiones de Georges Canguilhem en *Lo normal y lo patológico*, el «caso» se produce cuando se detecta una «desviación que se debe controlar o rectificar»: se normaliza o corrige «lo torcido, lo tortuoso, lo torpe, lo inclinado, lo oblicuo, lo desviado. [...] La rectitud aparece como cifra de una determinada normalidad» (2024: 214-215).

En *La llama de una vela*, Gastón Bachelard dice que «los sueños de altura alimentan nuestro instinto de verticalidad, instinto rechazado por las obligaciones de la vida en común, de la vida chatamente horizontal» (1975: 59). Y en *L'air et les songes*, señala: «El hombre en tanto que hombre no puede vivir horizontalmente. Su reposo, su sueño, es a menudo una caída» (1994: 19). La afirmación de esta naturaleza ascendente de lo humano, hecha en pleno siglo XX, es un claro indicio de la persistencia de esta certeza antropológica. Tumbarse, recuerda Claudio Magris comentando un pasaje de Canetti sobre Kafka, se describe bajo este paradigma vertical como una «posición simbólicamente antihumana» (2010: 133). La imagen de Kafka, «tendido en el fondo de una barca en el Moldava», pasando bajo uno de los puentes de Praga mientras es observado por los transeuntes que, «desde arriba, disfrutan de una posición de dominio, de superioridad», resulta elocuente: «“Así tumbado –dice Kafka– experimenté las alegrías del desclasado”: las alegrías del desclasado –añade Magris–, al que se le ahorra el deber de la confrontación y la necesidad de medirse y de afirmarse». Canetti, exhaustivo pensador de la antropología del poder, solo puede ver en esta disposición kafkiana –la de su cuerpo tumbado– una expresión de debilidad, pues juzga que solo «el débil busca libertad en la derrota» (Magris, 2010: 133-134). Si seguimos a Cavarero en sus lúcidas consideraciones sobre el régimen postural enlazado al humanismo del hombre erguido, debemos advertir que Canetti toma como modelo de lo humano al individuo que sobrevive a la batalla, y que de pie contempla al otro, al hombre muerto que yace en el suelo, como si por efecto de esta visión su propia imagen se agigantase:

Canetti tiene el mérito de traducir la tesis hobbesiana a una geometría postural [...] Como se lee en *Masa y poder* y en otros textos menores, el modelo de lo humano, según Canetti, es el superviviente, o sea, un hombre vivo, en pie, que continúa erguido enfrente a un hombre muerto, extendido horizontalmente en el suelo. «El vivo no se cree nunca tan alto como cuando tiene frente a él al muerto, que ha caído para siempre: en aquel instante es como si hubiera crecido», escribe Canetti [...] «El espanto ante la visión del muerto se disuelve en la satisfacción de no ser uno mismo el muerto. Este yace por tierra, el superviviente está en pie. Es como si hubiera tenido lugar un combate y uno mismo hubiese abatido al muerto». [...] La esencia del individuo canettiano está en un sobrevivir que se exalta y se verticaliza ante la muerte ajena. (Cavarero, 2014: 23-24)

Para pensar las potencias de la inacción, habrá que inclinarse hacia Kafka.

Tumbarse con él en la barca. Abrazar su «alegría de desclasado», observar con curiosa honestidad a los hombres en su perpetuo afán de levantarse, de *hacer algo* con su vida. Tendremos que seguirlo en su vocación de la escritura, indisociable de su condición de pensador del poder desde la vera de la inoperancia: «Toda la obra de Kafka es una larga, intensa y única meditación, sobre todo una *paciente* meditación del Poder. *Phatos* del poder no como quien lo quiere y lo ejerce, sino como quien lo sufre. Pero *pathos*, a la vez, del único y del frágil –pero peligroso– poder que le resta: el de escribir» (Oyarzun, 2009: 212). Lo sabemos también por Maurice Blanchot: Kafka es el pensador del desobramiento *avant la lettre*, aquel que «olvidando toda idea de obra maestra y toda idea de obra», nos extiende el don de una obra que se realiza interrumpiéndose (Blanchot, 2007: 260).

Frente al humanismo del hombre erguido, siempre orientado hacia la consumación de la obra, estas poéticas de la inoperancia deslizan otra invitación: tenderse en la barca como Kafka, tumbarse boca arriba sobre la hierba, como en el poema de Robin Myers, o simplemente caer, como lo hace Bas Jan Ader en sus piezas audiovisuales (desde el tejado de su casa en *Fall I*, desde una bicicleta al agua en *Fall II*, desde un árbol en *Broken Fall* [cf. Aranda 2021]), todas experiencias corporales que «empujan [...] al cuerpo fuera de las líneas rectas [*Straight lines*]», como dice Sarah Ahmed que sucede a los «cuerpos que no obedecen órdenes», que «pierden el equilibrio»: «Un cuerpo que se tambalea [*wiggles*]: que se desvía del camino socialmente aceptado» (2018: 200, 198).

2. El cuerpo que no aguanta más

[...] hay un Hecho que, «nosotros, modernos», debemos constatar [...] Ese hecho es que *el cuerpo no aguanta más*. [...] Basta considerar el campo del arte hoy en día, donde se multiplican las posturas elementales: sentados, tumbados, inclinados, inmovilizados, los bailarines que pierden pie, los cuerpos que caen o se tuercen [...]. Aquí no se puede hablar de potencia del cuerpo justamente porque el cuerpo no aguanta más. A menos que se trate de otra cosa: ¿será preciso, tal vez, acceder a otra definición de potencia?

David Lapoujade, *El cuerpo que no aguanta más*.

En *Imágenes (para seguir)*, Marie-José Mondzain afirma: «La gran historia de las imágenes, la más rica en promesas y en libertad, es una historia de los gestos y no de los objetos» (2023: 32). Los gestos, tanto los del pensamiento como los de la ficción, son para Mondzain los «pasantes», los contrabandistas del deseo. De manera próxima, David Lapoujade registra un caso, el de las imágenes del cuerpo –tumbado, inclinado, perdiendo pie– que insisten en las prácticas del arte contemporáneo, instándonos al mismo reconocimiento. Por una parte, se trata de constatar una evidencia: el *hecho* de que *hoy* «el cuerpo no aguanta más», pero más hondamente, de la exigencia, urdida a partir de esta constatación, de no renunciar a la verdad del cuerpo, esto es, de no inmunizarnos ante el encuentro con otros cuerpos que lo define. Aprender que el

cuerpo sufre, que esa es su condición primera, que «el cuerpo no puede recuperarse de su condición de cuerpo» (2024: 11), pero que, en su vital y temblorosa fragilidad, la vida se afirma, se sigue afirmando. Por otra parte, partiendo de esa condición, entendiendo que la vida también puede enfermarse de sí misma –todo el problema consiste en «ser sensible al sufrimiento del cuerpo sin enfermarse» (23)– se procura agitar un deseo, única forma de activar nuestras potencias imaginantes. La reflexión de Lapoujade sobre *el cuerpo que no aguanta más* procura dar paso a otras fuerzas, unas que un cuerpo «blindado», parapetado en sí mismo, no permitiría ingresar a escena. ¿Y si en ese «no aguanto más» –pregunta Lapoujade– no solo se tratase de impotencia o de debilidad? Y si la discusión fuese otra, si la pregunta fuese más bien «¿qué puede hacer un cuerpo frente a este sufrimiento que es su propia condición?» (24). Tal vez, sugiere Lapoujade, invitándonos a pensar lo que en la vida se escapa del culto a la fuerza, estos cuerpos que se curvan y se inclinan «están animados por una extraña potencia, incluso en el agotamiento». Acaso, para hacerle justicia a sus fatigas, debemos pensar «una potencia que no se defina en función del acto final que la expresa, [...] una potencia liberada del acto» (13). Escuchando en el cuerpo su *potencia inoperante*, su agitación de embrión o larva, en la que el ser no termina de asentarse, Lapoujade advierte la potencia que respira en nuestros tropiezos y nuestros tambaleos. Por lo demás, esta es, para Blanchot, la clave del *desobramiento*, esa «secreta diferencia», dice en *L'Entretien infini*, que se incrusta en el corazón de una experiencia que, como la escritura, *no acaba de acabar* (1969: 588). Para «estar a la altura de la propia debilidad», esto es, para «estar a la altura del propio cansancio en lugar de vencerlo mediante un endurecimiento voluntarista» (Lapoujade, 2024: 28), debemos desacatar la violencia ortopédica que recae sobre cada una de nuestras torceduras. Deleuze, en *Diferencia y repetición*, lo secunda: «No se cavan espacios, no se precipitan o se hacen más lentos los tiempos, sino al precio de torsiones y desplazamientos que movilizan, comprometen todo el cuerpo» (*apud.* Lapoujade, 2024: 28). Peter Pál Pelbart, leyéndolos, escribe en *Filosofía de la deserción*:

Pero, ¿cómo podría un cuerpo protegerse de las heridas grandes y acoger así las heridas más sutiles, o como dice Nietzsche en *Ecce Homo*, hacer uso de la «autodefensa» para mantener las «manos abiertas»? ¿Cómo hace para tener la fuerza de estar a la altura de su debilidad, en vez de permanecer en la debilidad de cultivar sólo la fuerza? Así define Lapoujade esta paradoja: «¿Cómo estar a la altura del protoplasma o del embrión, estar a la altura de su debilidad, en vez de pasar de largo frente a él por causa del propio endurecimiento voluntarista...?». De este modo, el cuerpo es sinónimo de una cierta impotencia, y es de esta impotencia que extrae ahora una potencia superior, liberada de la forma, del acto, del agente, incluso de la «postura». (2009: 57)

El problema así planteado exige remecer no solo el concepto de obra, esencialmente enlazado, en la tradición occidental, a la idea de cumplimiento. Junto con conmovier esa idea que, como recuerda Jean-Luc Nancy, ya desde mucho tiempo «agita, irrita y excita toda la historia de nuestra cultura» (2015: 87), acaso la tarea más urgente de nuestro presente sea hacer pasar el desobramiento de la obra por el cuerpo. Ello reclama poner a temblar al imaginario somático del cuerpo productivo, fuerte y victorioso, emblema de la «gorda salud dominante», como la llama Pelbart, recordándonos esa «autosuficiencia acabada, madura, cerrada, concluida» que Kafka, desde su «salud

pequeñita», se figuraba encarnada en el Señor K., ese jurista robusto que le habla desde la altura de su soberbia soberana, «hombre adulto y acabado», tan lleno de sí mismo, cuya presencia resulta aplastante como una montaña:

Kafka relata un encuentro que tiene con el Sr. K.: «Locuacidad del Dr. K. Deambulé con él durante horas tras la estación Francisco José, con las manos entrecruzadas a causa de la impaciencia, y lo escuchaba lo menos posible. [...] está tan seguro de mi admiración, que incluso puede lamentarse, porque aun en su desgracia, en su vejación, en su duda, es admirable [...]» [...] Todo lo que le queda [a Kafka] es querer huir, incluso traspasando esa montaña. [...] huir [no] del mundo, sino de una cierta salud del mundo –enteriza, redonda, perfecta, acabada [...]–, para oponerle otro estado: una imperfección, un no-acabado, una inmadurez por medio de la cual el mundo pueda después invadirlo hasta tomarlo por asalto, pero de otra manera. (Pelbart, 2009: 109)

Potencia del cuerpo liberada del acto, liberada «incluso», o *por la misma razón*, «de la postura», esa pose con forma de coraza identitaria que reduce lo que en nuestras heridas sutiles comulga con las fuerzas de la metamorfosis. Ponerse a la escucha de un cuerpo que cae y que se inclina, que se desplaza del eje vertical, exige una nueva modulación de la pregunta: *qué es lo que puede un cuerpo*. De larga persistencia en la tradición filosófica, como muestra Lapoujade en su ensayo, esta pregunta que retoma los senderos recorridos por Aristóteles, Spinoza y Deleuze hoy exige ser reformulada: «Es como si tambalease la definición misma del cuerpo: el cuerpo es *eso que no aguanta más, eso que no se levanta más*» (2024: 10). Esto obliga a replantear, al mismo tiempo, lo que comprendemos en el cuerpo como su potencia de resistir. «Caer, acostarse, tambalearse, arrastrarse con actos de resistencia», anota Lapoujade al final de su ensayo, recordándonos que la enfermedad radica en que un «alma-sujeto, no necesariamente la nuestra, actú[e] sobre nuestro cuerpo y lo someta a sus formas» (30).

Si la etimología de la palabra *resistencia*, *re-sistere*, como recuerda Ema Ingala, «remite a la capacidad de permanecer en pie (*stare*), clavado, sin moverse» (2020: 74), habrá que repensar cómo resiste un cuerpo, no contra o pese a su vulnerabilidad, sino con ella. Cómo resiste un cuerpo que no se yergue, porque le duele la vida, o porque requiere suspender el mandato de *ser y obrar* que no le da respiro. Así sugiere pensarlo igualmente Sayak Valencia, en su prólogo a *Estados mórbidos*, de Dresda Méndez de la Brena (2022), libro fraguado a la par que las fotografías de mujeres con dolores crónicos que Méndez reúne un año antes en *Arte de vivir con un cuerpo dolorido* (2021b). Contra la extracción de la vitalidad corporal que organiza el sistema neoliberal contemporáneo, contra sus «morbopolíticas» que ejercen violencia a través de la administración de «la vida enferma», imponiendo nuevos modos de «autogestión de la debilidad», tenemos la tarea, afirma Valencia, de «volver sobre nuestro cuerpo para reconocer sus potencias políticas incluso en la fragilidad» (2022: 6). Si, como señala García comentando a Méndez, «el cuerpo se inclina porque solo en la curvatura las heridas se sienten» (2024: 371), habrá que volver a aprender a leer lo que el dolor avisa cuando ya no se deja capitalizar. «Desde mi cama, revuelta», así titula Méndez un ensayo donde propone «formas de revuelta y tácticas de resistencia tullidas para pensar en cómo se vive una revolución en horizontal» (2021a: 1). Entrelazando sus reflexiones a las de Anne Boyer –«Cuando estás enfermo y en horizontal, el cielo o el aire celeste de lo que está sobre

ti se derrama sobre todo tu cuerpo: el área de intersección etérea, al incrementarse, provoca una crisis de imaginación excesiva», escribe la poeta en *Desmorir* (2021a: 89)–, Méndez apunta:

De acuerdo con la filósofa italiana Adriana Cavarero (2016), la verticalización ha sido históricamente un dispositivo de control que ha permitido subjetivizar en el imaginario colectivo la idea de rectitud [...] Acostada en mi cama, doy vueltas a este pensamiento y trato de inclinarme por formatos de protesta, revuelta, revolución que se alejen de las implicaciones normativas y de las disposiciones corporales de cuerpos que, en algún momento, se han puesto «en línea» por dispositivos políticos, económicos y culturales constituidos para su enderezamiento [...] Sabemos que una revolución podría parecer cientos de miles de cuerpos en la cama, revolviéndose en contra de las expectativas de fracaso. (2001a: 4-9)

«Desde la cama», Méndez empuja una revuelta en horizontal, una que perfore la pesada loza que recae sobre los cuerpos que se anquilosan bajo el estigma del fracaso. Tambalearse, tumbarse, caer rendido, son gestos en los que se escucha, con melodía intensamente corpórea, lo que Fernando Pessoa oía susurrar en el fado: el fado, decía el poeta del desasosiego, es «la fatiga del alma fuerte» (*apud.* Pellerin, 2009: 45). Nosotras, nuestros cuerpos, como el canto del fado, también lo experimentamos: sostener la verticalidad del eje rectilíneo y masculino cansa. «El imaginario de la productividad es esencialmente androcentrado, y los valores que lo componen, desde la competición y la autenticidad hasta la creatividad y la superación, son intrínsecamente masculinos», apunta Valls Boix, recordándonos que algo en nosotros se resiste a cargar más con el peso del cuerpo erguido. En *Metafísica de la pereza*, escribe:

Mi cuerpo se cansa y me inclina, me tumba para no levantarse, para evitar la violencia o la catástrofe, para no edificar el insorrible proyecto de uno mismo a costa de mi carne [...] Contra lo vertical, lo erguido, lo derecho, el cuerpo se tumba, y es desde ese nuevo ángulo que se piensa y que resiste. (2022: 61)

Valls abre con el estilete de la escritura un agujero en el imperativo de la producción, ensayando entre la teoría y la ficción la escucha de un deseo otro, un deseo no-neoliberal, no contracturado por el anhelo de posesión y poder. Si llama a su ejercicio «metafísica» no es para disputarle a la tradición el piso firme del fundamento, su pretensión de sistema o programa, sino para recordar, en la estela de *Tiqqun*, que es tarea de la crítica, exigida como está por el presente, exhibir «todos aquellos dispositivos que constituyen las relaciones contemporáneas de competitividad y productividad que hacen de nuestra vida una desgracia» (33). *Metafísica de la pereza* encarna un *gesto*, contrabandea un deseo, invitándonos a pensar en otras estructuras de la sensibilidad, en otras geometrías de la existencia, ya no verticales, sino inclinadas. Lo hace escribiendo nuestro cansancio, haciéndolo palpable, componiendo «un imaginario de la inoperancia» donde la vida respire, donde el deseo de vida se haga audible, como un murmullo emancipatorio en medio del concierto de mandíbulas rechinantes que, desde diversos rincones de esta tierra difícil, exponen —cada noche y a escondidas— sus fatigas. El cuerpo nos enseña que la pregunta que se agita en nuestros deseos no puede ser respondida por el trabajo. Un trabajo que exige estar cansado sin medida. Un eterno lunes existencial. Como en

el film de Chantal Akerman, *Retrato de una perezosa*, esa sabia incompetente, entregada a registrar sin apuro el modo en que la vida huelga, cuya figura Valls Boix retoma en su libro (2020: 65-68), asoma en la *Metafísica de la pereza* la escena de un domingo por el que se cuele una forma de vida otra, una donde la palabra *tumbarse* puede saborearse en la boca, sin culpa, como una cereza madura. Una corriente de aire que se filtra por una puerta inesperada que hasta ahora no vimos.

3. Contra la vida capital

Capital deriva de cabeza (*caput*) [...] el capital incorporado al cuerpo no hace sino radicalizar la explotación

raúl rodríguez freire, *Capital humano*

[El capitalismo contemporáneo] no sólo penetra las esferas más infinitesimales de la existencia, sino que también las moviliza, las pone a trabajar.

Peter Pál Pelbart, *Vida Capital*

«Nuestra era gira en torno a esta patología: modos de existencia preparados para el mercado», apunta Pelbart (2017: 137), describiendo con una fórmula certera nuestro mal de época: *Vida capital*, una vida convertida, ella misma, en fuente de valor. Como Valls, Pelbart comparte el afán de interrogar el poder del capital sobre la vida, pero también la potencia de vida que, en el agotamiento de nuestros cuerpos, se le escapa. La necesidad de cuestionar la imposición de la gramática del deseo y la racionalidad neoliberal es parte de la tarea de desarrollar una «ciencia crítica de los dispositivos neoliberales», como define Valls Boix a su *Metafísica de la pereza*. Solo desde allí, señala, es posible resignificar «el imaginario de la inacción» (2022: 42). En *Cartography of Exhaustion*, Pelbart afirma de manera próxima:

El agotamiento no es un mero cansancio, ni una renuncia al cuerpo y a la mente sino, más radicalmente, es el fruto de una descreencia, una operación de desconexión. Consiste en desatar las posibilidades que se nos presentan en relación con las alternativas que nos rodean, así como los clichés que median y amortiguan nuestra relación con el mundo para hacerla tolerable. Si bien estos clichés hacen que el mundo sea tolerable, porque son irreales, a la inversa terminan haciéndolo intolerable e indigno de creencia. El agotamiento deshace aquello que nos «ata» al mundo, que nos «aprisiona» en él y en los demás, que nos «captura» con sus palabras e imágenes, que nos «consuela» con una alusión a la totalidad (del Yo, del Nosotros, de significado, de libertad, de futuro) en los que hace tiempo que dejamos de creer, aunque sigamos apegados a ello. (2015: 130)

El agotamiento, señala Pelbart, puede ser la condición para desatarnos de lo que

en el mundo nos «ata», renunciando a las ilusiones que nos oprimen, un modo de desistencia que permite darle lugar a nuevas fuerzas que piden pasaje. En un ensayo de su libro *Manual para destinos defraudados*, titulado simplemente «No», la poeta Anne Boyer nos habla de su amor a este pequeño adverbio, que atraviesa con su potencia crítica la búsqueda de su poesía. «Me gusta el *no*. De lado, es como un mantra al revés (om). Es sigiloso, portátil, incapaz de bajar los hombros. Preside sobre la lógica de mi arte» (2021b: 16). Allí donde el capitalismo nos obliga a consentir el extractivismo sin restricciones de nuestras fuerzas vitales, con una sonrisa idiota en nuestros labios, lo que se requiere es una *poética del rechazo*. La imagen que nos entrega la nota 23 del ensayo «Preguntas para poetas» es elocuente. Se trata de una cita de una nota de Graham Snowdon en *The guardian* sobre el *scanner* de sonrisas aplicado en una compañía japonesa: «Una compañía ferroviaria japonesa, preocupada de que sus empleados no se vieran suficientemente felices ante los pasajeros, ha introducido un programa de “escaneo de sonrisas” para registrar quien sonríe entusiastamente» (2021b: 76). Anne Boyer escribe contra esta «práctica de la sonrisa cuantificada» en un sistema económico-político cuyo alcance de devastación se establece en relación a la imposibilidad de imaginar otras opciones para el presente: «A veces –dice Boyer– nuestro rechazo está en nuestro quedarnos quietos. Perfeccionamos el perder el tiempo antes de perfeccionar el apuro» (2021b: 14).

La misma apuesta, la búsqueda de un lugar para permanecer quietos, simplemente ahí, la encontramos en *Fahrenheit 451*, ese relato distópico en el que Ray Bradbury nos tiende una pregunta por la incineración de la memoria, indisociable de la extenuación del deseo que se expande en una sociedad narcotizada entre pantallas y pastillas. De la novela, generalmente recordamos la imagen pregnante, que arde en nuestros ojos, de los libros devorados por el fuego. «La quema de los libros, la persecución de ideas, el terror a nuevos conceptos son elementos que retornan una y otra vez en la historia de la humanidad», remarca François Truffaut, refiriéndose a los motivos que lo llevaron a realizar su versión cinematográfica. Estas imágenes destructivas persisten, afirma el cineasta, aunque varíen sus alcances y sus medios: «En nuestra sociedad, los libros no son quemados por Hitler o la Santa Inquisición, sino que son inutilizados, ahogados en una avalancha de imágenes, sonidos y objetos» (*apud.* Zipes, 2008: 13). Hay un ardor intenso que anida en este texto que narra la historia de Guy Wontag, ese hombre fuerte estadounidense, bombero amante de su trabajo, que blande apasionadamente la salamandra que lo asiste en su tarea de quemador de libros. Así lo presenta Bradbury en la apertura de la novela, componiendo con sus rasgos el evidente emblema de la virilidad: «su casco simbólico con el número 451 sobre su impenetrable cabeza (*stolid head*)», «con la punta de bronce de soplete en sus puños, con aquella gigantesca serpiente escupiendo su petróleo venenoso sobre el mundo», y que con «fiera sonrisa (*fierce grin*) evoca el «especial placer» que experimenta al ver «las cosas consumidas»: «La sangre le latía en la cabeza y sus manos eran la de un fantástico director tocando todas las sinfonías de la llama y de la quema (*symphonies of blazing and burning*) para destruir los jirones y ruinas de la Historia» (Bradbury, 2021: 237). No obstante, en la novela se desliza otra imagen, acaso menos poderosa, más silente, de la desaparición de un objeto –uno que, como los libros, reclama una inclinación de nuestros cuerpos, un vaivén otro de la vida– que puede aproximarnos a la crítica de la vida capital. La imagen literaria que en el relato de Bradbury anticipa este diagnóstico, el de una vida anexada hasta sus mínimos movimientos a la axioma capitalista de la productividad,

habla de un tiempo en el que las casas fueron despojadas de sus pórticos, ese umbral techado que antaño albergaba a la gente sentada en sus mecedoras, disfrutando el aire libre, con sus cuerpos plácidamente tumbados, simplemente ahí, «sin hacer nada»:

No hay porches delanteros. Mi tío dice que antes había porches delanteros. Y a veces la gente se sentaba allí por la noche, hablando cuando quería hablar, meciéndose, y sin hablar cuando no querían. A veces simplemente se sentaban allí y pensaban en las cosas, les daban vueltas a las cosas. Mi tío dice que los arquitectos prescindieron de los porches delanteros porque no se veían bien. Pero mi tío dice que eso era simplemente racionalizarlo; la verdadera razón, escondida debajo, podría ser que no querían a la gente sentada así, sin hacer nada, meciéndose, hablando; ese era el tipo equivocado de vida social. La gente hablaba demasiado. Y tenía tiempo para pensar. Así que eliminaron los porches. Y también los jardines. Ya no hay muchos jardines para sentarse. Y fíjese, ya no hay mecedoras. Resultan demasiado cómodas. Lo que conviene es que la gente se levante y ande por ahí. (Bradbury, 2021: 284)

4. Ficciones críticas: inventar el cuerpo que nos falta

Las imágenes son en sí mismas capaces de devenir herramientas críticas [...] Ellas no solamente ilustran ideas: las producen o producen sobre ellas efectos de crítica [...] Es exactamente lo que afirmaba Francisco Goya en la época de las grandes *Críticas* kantianas: las imágenes también saben criticar el mundo.

Georges Didi-Huberman, *Imagen (de la) crítica*

La crítica del paradigma vertical exige bosquejar una nueva «imagen (de) la crítica», capaz de abrirle paso a nuevos intercambios entre cuerpo, imagen y pensamiento. Elaborar una nueva noción de crítica que pase menos por la puesta en juicio (Kant) que por la producción de nuevos regímenes de corporalidad mediante las imágenes. En esto seguimos las indicaciones de Didi-Huberman. En «Pensar las imágenes, pensar por imágenes, pensar con las manos», remarca del siguiente modo el carácter operativo o actuante de la imagen: «Las imágenes no son cosas que estudiar, sino agentes que operan» (2020: 192). En el caso de Cavarero, la imagen de la inclinación también se ve convocada junto al pensamiento conceptual, discutiendo en su entrelazamiento las narrativas hegemónicas sobre la corporalidad y los modos de hacer teoría y crítica en la contemporaneidad. Así lo expresa en «Mimetics Inclinations», en el marco de una entrevista con Nidesh Lawtoo: «Estoy convencida de que llevando las intuiciones y las imágenes a sus últimas consecuencias es posible alcanzar el resultado, que me parece decisivo, de hacer que los estereotipos hablen de otra manera» (2023: 191). Si no hay cuerpo sin imagen, ni emancipación sin imaginación, queda la tarea de producir otras imágenes del cuerpo para que el imaginario capacitista y patriarcal del cuerpo que todo lo puede se muestre en su violencia ontológica y política. Para contrarrestar la imposición de régimen vertical, habrá que «reposicionar la mirada», dice Cavarero, «esforzándose en imaginar una geometría de variables posturales en las cuales la

inclinación asum[a] un rol “modular”» (2020: 153).

Las prácticas del pensar inclinado requieren modificar nuestra mirada, dislocando «la ideología de lo visible y su verticalidad», rompiendo con «la violencia que estructura la mirada vertical o recta» (rodríguez freire, 2024: 22, 15). Abriendo una pregunta por el régimen postural a partir del cual opera la mirada, rodríguez contrapone «la mirada recta moderna» a las desviaciones de la «mirada disyecta» (2024: 13). Cuando le damos lugar a ese otro modo de mirar, «encontramos una inclinación de la mirada, producto de ojos estropeados que instauran una distancia respecto de los patrones de la rectitud» (77). «Ojos desobedientes», «miradas efractivas de los sujetos inclinados», los llama Meri Torras (2022: 29). Las poéticas de la inoperancia, sus prácticas del pensar inclinado, abren una pregunta por la necesidad de modificar las grillas de la percepción contemporánea que constriñen las posibilidades de imaginar y pensar, desde el cuerpo, modos otros de existencia, formas otras de vida en común. Coincidentemente, Garcés invita a desarrollar formas de «visión periférica», que rompan con la mirada vertical y su «visión panorámica», «capturada en la distancia y en la exigencia de focalización», toda vez que la visión periférica es la única que pone en juego un «ojo involucrado»: «¿Cómo dejar que los ojos caigan en el cuerpo y asumir todas las consecuencias políticas, epistemológicas, vitales y artísticas de esta caída?» (2009: 87).

La tarea de la crítica, afirma Garcés, hoy ya no pasa por la conciencia (como lo exigía su matriz moderna), sino por el cuerpo: «encarnar la crítica significa plantearse hoy cómo subvertir la propia vida», «cómo combatir la impotencia» (2011: 393, 396). Las imágenes de la inclinación y la caída rastreadas aquí constituyen imágenes críticas que fisuran los supuestos de la «corporalidad hegemónica» —«las concepciones rígidas de cuerpo y de sujeto moderno-coloniales» (Pérez Royo, 2022: 10)— que nos ha emplazado a fabricar nuestros cuerpos conforme a su ideal regulatorio. Podrían llamarse «imágenes actuantes», como las que bosqueja Marie Bardet en *Pensar con mover*: esto es, no tanto una representación o una metáfora, sino una experiencia, «una apertura que fuerza un desplazamiento en el pensamiento» (2012: 50-51). Con sus imágenes de cuerpos que se inclinan y se curvan, con los «cuerpos fuera-de-sí» que nos extienden —cuerpos que «cuestionan los límites del sí-mismo» (Pérez Royo, 2022: 16)—, estas poéticas de la inoperancia dan libre curso a nuestra facultad imaginante, permitiéndole recorrer las fluctuaciones y torsiones de la «línea viva» de la existencia, esto es, una línea nunca lineal, sino flexible y sinuosa: «sus sendas son “errantes” o “vagantes”», afirma Ingold en *La vida de las líneas*, su bello ensayo de *lineología* (2018: 92-93). Como Ingold, estos pensadores y artistas de la inclinación y la caída son «lineólogos» que estudian las líneas serpenteantes del cuerpo, leyendo en cada curvatura las subversiones de los cuerpos disciplinados, administrados y empobrecidos de la vida contemporánea. Estas poéticas que interrumpen los dispositivos imperiosos e imperantes de la producción nos tienden imágenes para que el cuerpo, en su doble textura material e imaginaria, reconozca en sus torceduras y desvíos, no una falta, sino una potencia. Si, como afirma Silvia Federici en *Ir más allá de la piel*, «el cuerpo es el epicentro de los principales debates filosóficos de nuestro tiempo», si «nuestro cuerpo tiene motivos que necesitamos conocer, redescubrir y reinventar» (2022: 88, 138), la tarea de remecer el imaginario geométrico y postural que ha determinado y limitado, con sus jerarquías y valores, nuestras posibilidades de pensar y experimentar el cuerpo, acaso comienza a perfilarse como la exigencia irrenunciable de la filosofía venidera.

5. A modo de cierre

Abriendo una pregunta por los cuerpos de la inoperancia –por sus posturas, sus afecciones– nos propusimos explorar las modulaciones, es decir, las variaciones singulares, no clausuradas, de algunas reflexiones contemporáneas que, extendiéndose imágenes o «*pathosformel* del cuerpo inclinado» (Didi-Huberman, 2015: 152), se componen con la crítica de la rectitud bosquejada por Cavarero. «En el teatro filosófico moderno, en el centro de la escena hay un yo en posición derecha y vertical», afirma la filósofa italiana (2020: 13), y en esta geometría del sentido, orientada verticalmente, la dependencia, la exposición, la vulnerabilidad, la inacción, la discapacidad, el cansancio o la enfermedad son consideradas como fallos o faltas respecto de la recta disposición humana que mira hacia lo alto. De ahí que la pregunta que Emma Ingala formula leyendo a Cavarero –«¿qué es lo que puede una imagen?» (2020: 55)–, retomando los ecos de la pregunta spinoziana sobre la potencia del cuerpo, pueda ser extendida a cada uno de los textos que aquí invocamos, en tanto que nos invitan a:

interrogar qué efectos –sobre nuestros cuerpos, acciones, deseos, compromisos éticos, posturas políticas, etc.– tiene figurar lo humano como recto o como inclinado, qué precio se paga por poblar el espacio medial con rectitud y qué posibilidades inaugura y qué mecanismos hace posible acudir a la imagen de la inclinación. (2020: 73)

Dichas prácticas del pensar inclinado coinciden en la tarea de confrontar las narrativas del hombre erguido que organizan la comprensión del sujeto moderno, autónomo y autorreferencial, anclado firmemente en el valor de la *ipseidad* –esa autoposición del sí mismo que conjuga propiedad, mismidad, posesión y poder (cf. Valls, 2022: 119), y al hacerlo, cuestionan las formas de violencia, dominación y exclusión que, en nombre de esta verticalidad egocéntrica, se ejercen sobre cuerpos que se desvían de las líneas rectas. Ellas constituyen poéticas de la inoperancia en tanto y en cuanto nos advierten de la necesidad de «no renunci[ar] a la verdad del cuerpo, es decir, a la contingencia, al desperfecto, la incertidumbre, la ambigüedad y lo desconocido» (López, 2021: 17). Su potencia común es configurar prácticas de la imaginación crítica que, contraviniendo los imperativos productivistas de la *vida capital*, nos convocan a reflexionar sobre modos de caer y de inclinarse que hablan de nuestra más «humana condición», no para desembocar en el abatimiento y en la muerte, sino para dejarnos cimbrando en la pendiente que nos permite imaginar formas de vida otra.

Bibliografía citada

- Abensushan, V. (2013). *Escritos para desocupados*. Sur+ ediciones.
- Acosta, M. del R. (2020). Del poder de las imágenes a la resistencia desde las sombras. Comentario a «¿Qué es lo que puede una imagen?», de Emma Ingala. En L. Cadahia y A. Carrasco (Eds.), *Fuera de sí mismas: motivos para dislocarse*, (pp. 81-88), Herder.
- Ahmed, S. (2018). Fragilidad Queer. *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (18), 196-208.
- Aranda, A. (2021). La caída en la obra de Bas Jan Ader. *Inventio*, 6(12), 109-114.
- Bachelard, G. (1975). *La llama de una vela*. Monte Ávila.
- Bachelard, G. (1994). *L'air et les songes*. José Corti.
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Cactus.
- Benjamin, W. (2014). *Sobre Kafka*. Eterna Cadencia.

- Blanchot, M. (1969). *L'Entretien infini*. Gallimard.
- Blanchot, M. (2007). *La amistad*. Trotta.
- Boyer, A. (2021a). *Desmorir. Una reflexión sobre la enfermedad en el mundo capitalista*. Sexto Piso.
- Boyer, A. (2021b). *Manual para destinos defraudados*. Zindo & Gafuri.
- Bradbury, R. (2021). *Fahrenheit 451. Novel & Story Cycles*. The Library of America.
- Buitrago, A. (2009). Introducción. Tejer en lo efímero. En A. Buitrago (Ed.), *Arquitecturas de la mirada* (pp. 9-11), Mercat de les Flors, UAH, CCG, IT.
- Cano, V. (2021). *Borrador para un abecedario del desacato*. Madreselva.
- Cavarero, A. (2013). Recritude: Reflections on Postural Ontology. *Journal of speculative philosophy*, 27(3), 220-235.
- Cavarero, A. (2014). Inclinaciones desequilibradas. En B. Sáez (Ed.), *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, (pp. 17-38), Icaria.
- Cavarero, A. (2016). Ontología dell'inclinazione. En L. Bazzicalupo y S. Vaccaro (Eds.), *Vita, politica, contingenza*, (pp.69-81), Quodlibet.
- Cavarero, A. (2020). *Inclinaciones. Crítica de la rectitud*. Palinodia.
- Cavarero, A. y Lawtoo, N. (2023). Mimetics Inclinations: A Dialogue with Adriana Cavarero. *Critical Horizons*, 24(2), 195–213.
- De los Ríos, I. (2021). Caída. En V. Rocco (Ed.), *Glosario del Fracaso*, (pp. 43-58), Círculo de Bellas Artes.
- Derrida, J. (2009). ¿Cómo no temblar? *Acta Poética*, 30(2), 19-34.
- Didi-Huberman, G. (2015a). Imagen (de la) crítica. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 7(7), 370-386.
- Didi-Huberman, G. (2015b). Pensar inclinado. *Calibán. Revista Latinoamericana de Psicoanálisis*, (13), 147-156.
- Didi-Huberman, G. (2020). Pensar las imágenes, pensar con imágenes, pensar con las manos. *THEORY NOW: Journal of literature, critique and thought*, 3(2), 190-206.
- Federici, S. (2022). *Ir más allá de la piel. Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Tinta Limón.
- Fernandez, D. (2023). Odradek y el problema de la forma. Una interpretación desde Kant y Benjamin. *Ideas y Valores*, 72(18), 81-102.
- García López, D. (2024). Políticas del dolor en el capitalismo. *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, (58), 371-375.
- Garcés, M. (2009). Visión periférica. Ojos para un mundo común. En A. Buitrago (Ed.), *Arquitecturas de la mirada*, (pp. 77-96), Mercat de les Flors, UAH, CCG, IT.
- Garcés, M. (2011). ¿Qué podemos hacer? O sobre las intimidades de la crítica. En O. Cornago (Ed.), *A veces me pregunto porqué sigo bailando*, (pp. 393-408), Contintametiènes.
- Guzmán, A. (2016). La recepción de la palabra «norma» en el vocabulario de la ciencia jurídica. *Persona y derecho*, (75), 5-35.
- Ingala, E. (2020). ¿Qué es lo que puede una imagen? La inclinación como forma de resistencia. En L. Cadahia y A. Carrasco (Eds.), *Fuera de sí mismas: motivos para dislocarse*, (pp. 55-80), Herder.
- Ingold, T. (2018). *La vida de las líneas*. Universidad Alberto Hurtado.
- Kafka, F. (2012). La preocupación del padre de familia. En *Ante la Ley*, (pp. 195-196), Debolsillo.
- Lapoujade, D. (2024 [2002]). *El cuerpo que no aguanta más*. Luciole.

- López, P. (2021). *Velar la imagen. Figuras de la pietà en el arte chileno*. Mundana.
- Magris, C. (2010). *Albafetos*. Anagrama.
- Manganelli, G. (1964). *Hilarotragoedia*. Adelphi.
- Méndez de la Brena, D. (2021a). Desde mi cama, revuelta. Reflexiones tullidas para una revolución en horizontal. *Re-visiones* (11), 1-16.
- Méndez de la Brena, D. (2021b). *Arte de vivir con un cuerpo dolorido*. Editorial Tleo.
- Méndez de la Brena, D. (2022). *Estados mórbidos. Desgaste corporal en la vida contemporánea*. Kaótica libros.
- Mondzain, M-J. (2023). *Imágenes (para seguir). De la persecución en el cine y otros sitios*. Metales Pesados.
- Myers, R. (2021). *Tener*. Bisturí 10.
- Nancy, J-L. (2014). *¿Un sujeto?* La Cebra.
- Nancy, J-L. (2015). *Demande. Littérature et Philosophie*. Galilée.
- Nascimento, E. (2023). El pensamiento vegetal. La literatura y las plantas. Mimesis.
- Oyarzun, P. (2009). Del poder en Kafka. En *La letra volada. Ensayos sobre literatura*, (pp.212-224), Ediciones Universidad Diego Portales.
- Pelbart, P. P. (2003). *Vida capital. Ensaio de biopolítica*. São Paulo Iluminuras.
- Pelbart, P.P. (2015). *Cartography of Exhaustion: Nihilism Inside Out*. Univocal Publishing.
- Pelbart, P. P. (2017). Modes of Exhaustion, Modes of Existence. *Inflexions* (10), 137-162.
- Pellerin, A. (2009). Le fado ou l'incise du destin. *La pensée de midi* (2), 44-52.
- Pérez Royo, V. (2022). *Cuerpos fuera de sí. Figuras de la inclinación en las artes vivas y las protestas sociales*. Ediciones DocumentA.
- rodriguez freire, r. (2016). Capital humano. En M. Estupiñan (Ed.), *El abc del neoliberalismo*, (pp. 103-123), Communes.
- rodriguez freire, r. (2024). *La mirada disyecta: corpoficción*. Mimesis.
- Torras, M. (2022). Miradas efractivas, ojos refractivos, y sujetxs inclinadxs. Genealogías de la (re)visión feminista-lésbica-queer. *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (27), 28-41.
- Valls Boix, J.E. (2022). *Metafísica de la pereza*. NED.
- Zipes, J. (2008). Mass Degradation of Humanity and Massive Contradictions in Bradbury's Vision of America in Fahrenheit 451. En H. Bloom (Ed.), *Bloom's Modern Critical Interpretations: Fahrenheit 451*, (pp. 3-18), Chelsea House.

El derecho (de una hija) a la pereza.
Una tentativa a la posibilidad de la inoperancia en la esfera
de la reproducción social*

*The right (of a daughter) to be lazy.
An attempt at the possibility of inoperability in the sphere of social
reproduction*

Lara García Díaz**

Resumen

Pensar la inoperancia en la esfera de la reproducción social implica el reconocimiento, la redistribución y la reducción del tiempo en el trabajo reproductivo no-remunerado. Sin embargo, la actual hegemonía familiar plantea problemas para cualquier propuesta de redistribución (Hester, 2017; Gleeson y Griffiths, 2023). Por ello, mediante este artículo, concretamente, discuto la necesidad de abolir el dispositivo disciplinario madre-hija. Propongo hacerlo mediante un 'feminismo anti-social' (Halberstam, 2017) que pregunta qué vínculo madre-hija sería necesario comprender en la potencial producción de una conciencia de insubordinación. De esta manera abro la posibilidad de un vínculo filial inoperante que encuentra en su fracaso su propio objetivo (Halberstam, 2017). Finalmente señalo la falta de un marco referencial en la producción cultural que rechace el vínculo filial madre-hija sin teñirse de una estética tenebrosa.

Palabras clave: rechazo; vínculo filial; reproducción social; feminismo anti-social; inoperancia.

Abstract

Thinking about inoperability in the sphere of social reproduction implies the recognition, redistribution, and reduction of time in non-remunerated reproductive work. However, the current family hegemony poses problems for any redistribution proposals (Hester, 2017; Gleeson and Griffiths, 2023). Thus, through this article, I specifically discuss the need to abolish the mother-daughter disciplinary device. I propose to do so through an 'anti-social feminism' (Halberstam, 2017) that asks what mother-daughter bond would need to be understood in the potential production of a consciousness of insubordination. In this way, I open the possibility of an inoperative filial bond that finds in its failure its own purpose (Halberstam, 2017). Finally, I point to the lack of a referential framework in cultural production that rejects the filial mother-daughter bond without becoming tinged with a shadowy aesthetic.

Keywords: rejection; filial bonding; social reproduction; anti-social feminism; inoperative.

* La publicación es parte del proyecto Réplicas de la Investigación Artística a la Crisis Histórica PID2022-140020NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 / y FEDER, UE.

** EINA, Centro Universitario de diseño y arte adscrito a la Universidad Autónoma de Barcelona
lgarciad@eina.cat
ORCID: 0000-0002-8510-8373

1. Introducción

El acercamiento a la inoperancia que propongo, que toma el rechazo como estrategia de insubordinación y se sitúa en el marco de los cuidados filiales, se piensa desde el mostrador de urgencias de un centro sanitario, desde la unidad de cuidados intensivos de un hospital y desde la sala de espera de una funeraria. Se produce, 1 año después de la muerte de mi madre, a partir de la utilización de ecologías teóricas y notas personales, obras de arte, telenovelas, *docu-realities* y películas, para proponer la reubicación del marco de la inoperancia hacia una política *queer* del rechazo que haga posible una socialización del tiempo no-trabajo.

Para ello, me concentro en el trabajo de subjetivación de los vínculos familiares, proponiendo el potencial de insubordinación en la figura de la hija egoísta, la mala hija, la hija horrible (Halberstam, 2017; Lacasa Carralón, 2023). Más que una propuesta de revisión de la teoría de los vínculos, mi intención es recuperar partes de la teoría materialista, esa que vincula el orden social con el grado de desarrollo del trabajo y de la familia, para dirigir la cuestión de la inoperancia hacia lo que Jack Halberstam (2017) denomina como un «feminismo anti-social». Con ello, pongo el foco de atención en la rotura, el fracaso o la negación a ser *ese tipo de hija* del sistema patriarcal, como una de las estrategias principales en la comprensión de la potencial producción de una conciencia de insubordinación.

Mientras que la primera parte del texto expone lo que el feminismo ha aportado en el arte y la literatura dando cuenta de la distribución desigual del trabajo no-asalariado (Weeks, 2020) y enfatizando la necesidad de despojar la institución de la familia (Lewis, 2023), la segunda parte pasa a encargar al feminismo la tarea de pensarse a través de formas de subjetividad no edípicas que rechazan el vínculo filial (Halberstam, 2017). Para ello, me fijo en las operativas del dispositivo disciplinario madre-hija mediante el concepto de «tecnologías disciplinarias» o «tecnologías de poder» (Foucault, 1986), del marco foucaultiano. Concluyo señalando la necesidad no solo de una insubordinación a la ética del trabajo (Berardi, 1980), sino también a la ética de los cuidados (García Díaz, 2022) mediante la práctica de un vínculo filial inoperante que encuentra su objetivo en su propio fracaso (Halberstam, 2017). El objetivo, por tanto, es el de trazar un recorrido que se pregunta qué vínculo madre-hija podemos comprender en la potencial producción de una conciencia de insubordinación.

2. El rechazo al trabajo

Son diversas las aportaciones teóricas que relacionan la concepción marxista del rechazo al trabajo con manifestaciones artísticas que, mediante el elogio a la pereza, la apología a la inutilidad o la reivindicación de la holgazanería, claman por una vida más contemplativa, lúdica y creativa. En esos intentos es habitual el guiño a esos tratados teóricos que trazan la posible transición del «homo faber» (Arendt, [1958] 2020), o el sujeto que hace o fabrica, al «homo ludens» (Huizinga, [1938] 2012), ese sujeto que juega, que ironiza o que es capaz de despojarse de la hiperactividad que nos consume mediante el paro de actividad. Como señala Johan Huizinga, «no se trata [...] del lugar que al juego corresponda entre las demás manifestaciones de la cultura, sino en qué grado la cultura misma ofrece un carácter de juego» (Huizinga, [1938] 2012: 10). En ese sentido, la capacidad que ha demostrado el arte de plantear gestos de derroche del tiempo, como en el caso de artistas como Alberto Gil Cásedas, o de criticar la ética del trabajo mediante la producción de un monumento al trabajo como

propone irónicamente Ignasi Aballí, ha contribuido a la elaboración de cierta estética ligada a la cuestión del fracaso, la inoperancia y el rechazo.

Mark Fisher (2016) nos habló de un capitalismo realista que oprime marcos de acción política mediante la instauración ideológica de un futuro anti-utópico en que «el capitalismo no solo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso imaginarle una alternativa» (22). Un presente estéril, caduco, o lo que ha sido categorizado por Nick Srnicek y Alex Williams (2015) como *folk politics* o una forma de política folk: una táctica de izquierdas que privilegia la acción directa y el cortoplacismo, y que tiende al horizontalismo y la prefiguración. En ese sentido, es interesante señalar que el término *folk politics* ha sido trasladado también a los dominios del arte y la estética para analizar ciertas formas de arte participativo que «a menudo opera de manera intuitiva, acrítica e inconsciente» (Srnicek y Williams, 2015: 10). Un arte que prima lo inmediato, y en el que «lo pequeño es bello, lo local es ético, lo simple es mejor, la permanencia es opresiva» (10). Como Srnicek y Williams señalan, hoy día «se prefiere este tipo de ideas por encima de un proyecto contrahegemónico: una política capaz de competir con el poder capitalista en escalas más grandes» (10). En ese sentido, si bien mencionaba arriba algunos casos en los que se ha tomado el arte como marco propositivo en el que operar desde el rechazo o el despilfarro, hasta el día de hoy no hay rastro de con qué busca el arte, o los artistas, en este caso, sustituir un capitalismo realista en el que la posibilidad del ‘homo ludens’ sigue aplicando solo a una cantidad mínima de la población.

Por su parte, y apoyándose tanto en el capitalismo realista de Fisher como en la *folk politics* de Srnicek y Williams, Helen Hester (2017) describe la situación actual bajo el concepto de «realismo doméstico». Hester amplía el planteamiento sobre un mundo post-trabajo, y llama a poner en crisis la modalidad remunerada del trabajo y sus formas de subjetivación, pero también, y de manera intrínseca, su modalidad no remunerada. El reconocimiento, la redistribución y la reducción del tiempo en el trabajo pasa por la esfera productiva tanto como por la esfera de la reproducción social. El foco de atención de Hester se sitúa, en este caso, y siguiendo estelas de feministas materialistas como Dolores Hayden, en el análisis del diseño espacial de los hogares, o el disciplinamiento espacial doméstico, y la aceptación generalizada de la imposibilidad de vislumbrar formas espaciales del hogar más allá de aquellas resueltas por los estandartes de la familia mononuclear. Como comenta Hester,

que esto ocurra a pesar de las experiencias vividas por muchas personas sobre las presiones y dificultades que conlleva el trabajo reproductivo tal como está organizado actualmente sólo sirve para hacerlo más notable. (2017: §24)

Varios enfoques de artistas feministas occidentales han tomado la domesticidad desde principios de los años 70, o la distribución desigual del tiempo del trabajo no-asalariado como punto de partida para sus piezas artísticas. Pienso, por ejemplo, en un referente como Womanhouse Project, un programa de educación feminista en CalArts, y caldo de cultivo de piezas como *Aprons in the Kitchen* (1972) de Susan Frazier; *Curtains* (1972) de Wanda Westcoat; *Lipstick Bathroom* (1972) de Camille Grey; o *Semiotics of the Kitchen* (1975) de Martha Rosler. En dichos casos se puede trazar una forma de rechazo al trabajo –en su categoría no-remunerada– basada en rebautizar su espacio-tiempo trabajo doméstico como arte (Lippard, 1995: 259). Un rechazo al proceso de

domesticación patriarcal mediante la ocupación y el intercambio: del hogar al ámbito del arte. Como Rosler señaló, se rechazaba entonces la transformación de la mujer en un sistema de signos, esto es, en un sistema de subjetividad dominada. Vemos pues un rechazo que no solo se puede ubicar en la línea del rechazo al trabajo (en su versión no-remunerada), sino también en la de la relación subjetividad-trabajo, o, en este caso, subjetividad femenina-trabajo reproductivo.

Si bien, pues, la abolición o reducción del trabajo, como proponían las elaboraciones marxistas del obrerismo italiano de esos mismos años, con figuras como Antoni Negri, Franco (Bifo) Berardi o Mario Tronti, descuidaba la categoría no menos importante que la no-remunerada, esa a la que muchas de sus camaradas como Maria della Costa o Silvia Federici estaban subsumidas, parecía que era desde el arte feminista que aparecían estrategias de insubordinación, denominadas por Marcela Lagarde y de los Ríos como «madresposas» (2005). Virginia Woolf, en ese sentido, ya instaba contra el ideal femenino victoriano, ese que Simone de Beauvoir supo describir en *El segundo sexo* (1949), mediante una serie de textos escritos entre 1929 y 1931, y que hoy se recogen en el libro, nada más y nada menos titulado, *Matar al ángel del hogar* y publicado por Editorial Carpe Noctem en 2021. Se abrió, de alguna manera, una fisura estructural desde el arte, la literatura y la teoría en la que se abogaba por la abolición del *sujeto mujer* o, para ser más precisa, un ser mujer anclado en las operaciones de la familia burguesa o la estructura patriarcal. Una feminidad altruista, estoica. Una identidad maternal que, no olvidemos, permite aún hoy a un segmento concreto y reducido de la sociedad gozar de tiempo libre o lúdico; esto es, de tiempo de no-trabajo.

Ni un minuto antes ni un minuto después de las 16h, mi madre siempre encendía el televisor instalado en la habitación de la planta de cuidados intensivos en la que vivimos 2 meses. Empieza la dichosa telenovela titulada, qué sorpresa, *La Promesa* (Conde et al., 2021-2024). La trama sucede en el Palacio La Promesa, propiedad de los marqueses de Luján. En principio, el heredero es Tomás, aunque, de repente, se estrella un aeroplano cerca del palacio en el que volaba Manuel, hijo también, se ve, de los marqueses. El problema es que Manuel, en realidad, es el hijo de otra madre a la que asesinó la familia Luján, muerte de la cual Manuel viene a vengarse. En todo esto, la madre, o la matriarca de Luján, es especialista en activar toda serie de artimañas basadas en y destinadas al control sobre sus hijos. La madre no se fía de sus hijos para la herencia, y tampoco le agrada la idea de que se vayan del Palacio casados con cualquiera. Mi madre está enganchada a ese tipo de telenovelas, enganchada a esa desconfianza, a la venganza, a ese rol de madre dictadora castrante.

Por la noche utilizamos el iPad para ver Netflix. Esta vez elige el docu-reality *Tamara Falcó: La marquesa* (Cofré, 2022). Un reality centrado en la hija de Isabel Preysler, de nuevo una marquesa, sin ningún otro objetivo que mostrar su vida en su salto a los 40 años. Por primera vez en mi vida hay algo en mí que se identifica con la marquesa de Grifón, una necesidad de aprobación por parte de una madre que perpetúa la hostilidad madre-hija como forma de relación afectiva. Tamara quiere ser aprobada por su madre, pero ni ser monja, ni chef, ni casarse de blanco le va a servir. Su madre cumple el papel del dispositivo disciplinario, en términos foucaultianos, en la constitución de su individualidad. ¿Por qué Tamara es incapaz de romper con ese «apego feroz» con su madre, como diría Vivian Gornick (2017), si solo la subsume en un cautiverio edípico?

El impacto que tiene la resolución histórica del trabajo reproductivo en la

construcción de la subjetividad femenina opera por un doble juego, siguiendo con Foucault (1986), de objetivación-subjetivación, o lo que él mismo denominará como «modo de subjetivación». Tamara y yo, como otras muchas hijas, somos parte de un mecanismo de poder en el que nuestras madres nos dicen que lo mejor que podemos hacer es volver a casa con ellas.

3. El dispositivo disciplinario madre-hija

Como Amaia Pérez Orozco señala, «¿Esclavxs del salario? “Sí, pero...”» (Pérez Orozco, 2019: 95) hay muchos más elementos en juego. Como he ido señalando en los párrafos anteriores, si bien el «realismo doméstico» de Hester permite abrir la incómoda cuestión sobre la parálisis actual de propuestas que aboguen por la reorganización del espacio doméstico, soy de la opinión, como he señalado ya en otras ocasiones, que una insubordinación a la ética del trabajo (Berardi, 1980) debe empezar, en primera instancia, por una insubordinación a la ética de los cuidados (García Díaz, 2022).

Sophie Lewis (2023) declara que para Karl Marx y Friedrich Engels la familia opera como un mecanismo central en la reproducción del orden social capitalista, siendo su estructura la configuración de una operativa eficaz de opresión. En el *Manifiesto Comunista* exigen la abolición de la familia burguesa y piden sustituirla mediante un dispositivo de educación social. Como comentan J.J. Gleeson y K.D. Griffiths, sin embargo, y de forma similar a Hester,

les militantes de izquierda contemporáneos han hecho pocos esfuerzos positivos para substituir activamente a la familia, y las alternativas que desde la izquierda se ofrecieron a la misma resultaron en gran medida poco sistémicas. (Gleeson y Griffiths, 2023: 83)

La familia como lugar de conflicto no es nada nuevo, eso ya lo sabemos, y, como hemos visto en los pocos ejemplos que he mencionado, las manifestaciones culturales que actualmente trabajan para su fortalecimiento son altamente populares. Esta extensión de la hegemonía familiar se debe, en gran parte, a su efectividad a la hora de mantener el orden social establecido; ese que «plantea problemas para cualquier tipo de programa de redistribución» (Gleeson y Griffiths, 2023: 83).

La familia burguesa vincula y jerarquiza bajo el mandato heterosexual. La finalidad de su proyecto es construir el núcleo social básico. Su rechazo, su fracaso o su abolición, es, pues, para el orden social regido por el capital, una forma de autodestrucción. ¿Por qué, entonces, y reformulando la pregunta anterior, somos incapaces de romper con ese «apego feroz» (Gornick, 2017) que nos subsume? Michel Foucault quizá nos diría que la clave en este caso está en que «estamos vinculados al aparato de producción para el que trabaja[mos]» (Foucault, 1986: 138). Para Foucault, «el trabajo no es en absoluto la esencia concreta de la humanidad» (138) sino que nuestra vinculación debe entenderse a través de la activación de una serie de operaciones complejas que hace que nos sintamos vinculados al aparato de producción. La familia, para Foucault, así como para Marx y Engels, opera como un aparato de producción; esto es, produce una serie de prácticas sociales presentes en los dispositivos laborales (la disciplina familiar). Aquí entra, por ejemplo, el dispositivo disciplinario madre-hija, una episteme que pone a la hija y al trabajo de reproducción social en el centro de la escena. Si bien la madre, como he mencionado anteriormente, es sometida a «madresposa» (Lagarde y de los

Ríos, 2005), a las operativas de la madre coraje, la que todo puede, la que mejor cuida, la hija será sometida, con la vejez de la madre, a la hija coraje, la que todo puede, la que mejor cuida. Otra ética del trabajo más, en este caso la del reproductivo, que está sometido a los dictámenes del éxito.

Es curioso que justo cuando mi madre inició los tratamientos de quimioterapia antes de su muerte, yo acababa de publicar un artículo sobre lo que vine a señalar como las cinco condiciones problemáticas en la utilización de los cuidados como principio organizador de prácticas y/o colectivos artísticos o culturales. Mediante el análisis empírico de varios casos de estudio, una de esas condiciones se centraba en lo que señalé como atribuciones feminizadas del cuidado (García Díaz, 2022). El cuidado es una práctica material, pero de naturaleza emocional; y ahí reside el problema.

Autoras como Nel Noddings y Sara Ruddick, así como otras autoras que se insertan en el marco de la ética de los cuidados, han favorecido la instauración de un cuidado feminizado mediante el desarrollo de conceptos como «factor materno» (Noddings, 2010) o «pensamiento materno» (Ruddick, 1989), que han imaginado agentes morales a partir de la díada madre-hijo/hija. Es decir, es en el cuidado que una madre le da a su hijo/hija, dirán Noddings y Ruddick, donde se pueden encontrar los valores a partir de los cuales proponer la base de lo que constituye un buen cuidado. El cuidado de las madres se convierte en el cuidado por excelencia. Donde quiero llegar es a que la hegemonización y perpetuación de dicho cuidado en el cuerpo social opera como una resistencia a sistemas de socialización, ya que no hay nada como una madre para cuidar a su hijo/hija. A su vez, dicho mantra instaura una experiencia común de precariedad, en tanto que dispositivo disciplinario, que atraviesa, especialmente en este caso, al sujeto mujer. Esta transmisión no contribuye al desarrollo de una conciencia revolucionaria en tanto que sigue perpetuando tanto la identidad de género como el ideal del cuidado maternal (Lacasa Carralón, 2024) o, en términos expuestos anteriormente, sigue reforzando la relación subjetividad-trabajo. Como dijo Arlie Russell Hochschild, «el ‘cuidado’ se ha ido al cielo en el terreno ideológico, pero en la práctica se ha ido al infierno» (2008: 13). ¿Qué vínculo madre-hija podemos entonces comprender en la potencial producción de una conciencia de insubordinación?

Jack Halberstam analiza en su interesante trabajo manifestaciones culturales que dirigen su atención hacia «la interrupción de modalidades generacionales de transmisión que garantiza la continuidad de ideas, líneas familiares y la normatividad misma» (Halberstam, 2011: 133). Para dicho autor, la transmisión de las metáforas familiares, así como su extensión en ámbitos fuera de lo familiar, apaga la posibilidad de futuras y alteradas formas de conocimiento. En ese sentido, Halberstam llama a operar desde un feminismo anti-social o un ‘arte *queer* del fracaso’: «un feminismo antihumanista y contradictorio» (Halberstam, 2011: 135), «un feminismo que fracase en salvar a otros» (2011: 138). Es importante destacar que mi propuesta a lo largo de este artículo no es la de dejar de ser hija, sino la de rechazar ser hija dentro de los parámetros y cánones patriarcales. No se mal entienda tampoco que hago una apología de la externalización de los cuidados filiales por medios privados. Lo que pretendo es apuntar que, y volviendo a esa parálisis de la que nos habla Hester con su «realismo doméstico», la imposibilidad actual de desplazar a la familia como principal proveedora de reproducción social intergeneracional se debe a la dificultad del rechazo del dispositivo disciplinario que nos vincula a ciertas formas de cuidado filial. Como afirma Halberstam,

si queremos que lo antisocial se transforme en teoría queer debemos estar dispuestos a alejarnos de la zona de confort del intercambio educado, con el fin de aceptar una negatividad verdaderamente política, una que, esta vez, prometa fracasar, dar por culo, cagarla, pegar gritos, ser rebelde, maleducado, provocar resentimiento, devolver el golpe, hablar alto y fuerte, interrumpir, asesinar, escandalizar, aniquilar. (Halberstam, 2011: 122)

4. Sobre la necesidad de nuevos rechazos filiales

Si bien se ha hablado mucho de una estructura edípica del parentesco, asociada sobre todo al ámbito del psicoanálisis, la naturaleza del inconsciente, las relaciones esquizofrénicas de amor y odio intrafamiliar, todas o la mayoría de estas se han basado o centrado alrededor de la cuestión del deseo. Son pocas, si no casi inexistentes, aquellas que van más allá de la cuestión freudiana de la superación de un deseo culpable.

Lo que quiero decir es que son pocas las manifestaciones, tanto artísticas, académicas o culturales que no remiten a esas tres figuras que Sigmund Freud dictaminó como indispensables al orden familiar: el restaurador de la autoridad, el tirano culpable y el hijo rebelde (Roudinesco, 2003: 97). En ese sentido, incluso la estrategia de diferenciación e insubordinación a la estructura familiar que Oscar Wilde veía en el deseo homosexual o *queer* ha sido neutralizado mediante un deseo que demanda normatividad. Los anteriormente mencionados Gleeson y Griffiths destacan cómo «a diferencia de la agenda gay radical, que condenaba el matrimonio, la de las asociaciones LGBT consiste en fomentar la incorporación de las vidas gay al espacio cívico» (Gleeson y Griffiths, 2023: 94). La libertad sexual, en estos casos, es «a la vez ilimitada y codificada, transgresora y normalizada» (Roudinesco, 2003: 12). Estos relatos, como siguen Gleeson y Griffiths, «obvian la función que cumple la familia hoy en día. Las familias siguen existiendo por necesidad al margen de que los miembros que participan de estas sean conscientes o no de ello» (Gleeson y Griffiths, 2023: 94).

Aldous Huxley, en su obra póstuma *La isla* (1962), describe unas entidades llamadas «Clubs de Adopción Mutua» con las que poder escapar de la presión de la familia convencional. Estos clubs, lejos de las visiones distópicas a las que Huxley nos tiene más acostumbradas/os, son clave en los ejes que sostienen un mundo más feliz en tanto que permite a las hijas y a los hijos la posibilidad de elegir un hogar, esferas que en sí mismas, y en el marco de esta obra, escapan de la servidumbre y se rigen, sobre todo, por la inclusividad y el voluntariado. Como uno de los personajes de la novela explica, «la ética budista y el comunismo primitivo de aldea se utilizaron hábilmente para servir a los fines de la razón, y en una sola generación todo el sistema de familia se modificó de forma radical. [...] La fuga [...] está incorporada al nuevo sistema» (Huxley, [1962] 1984: 61). La noción de fuga, que recuerda a aquella planteada por Toni Negri y Michael Hardt (2005) en *Imperio*, es, en sí misma, práctica de insubordinación: una interrupción de modalidades generacionales de transmisión. No indica, pues, una condición negativa, esa asociada a la huida, sino a la posibilidad de una apertura positiva a nivel subjetivo. En la isla, cada niña/niño tiene más o menos veinte hogares, y cada miembro del «Club de Adopción Mutua» tiene su «cuota de madres, padres, tías y tíos por delegación, hermanos y hermanas por delegación, hijos pequeños y adolescentes por delegación» (Ibid.). La redistribución propuesta por Huxley da pie a pensar formas de desfamiliarización o desarticulación (de dispositivos de poder) a partir de la rotación o la desaparición constante de roles, y por ello de, vínculos: «[e]n

nuestra parte del mundo, ‘madre’ es estrictamente el nombre de una función. Cuando la función ha sido debidamente cumplida, el título desaparece» (Huxley, [1962] 1984: 60). En ese momento se establecen nuevos tipos de relaciones de cuidados. La madre ya no es madre, y la madre ya no es hija.

En ese sentido, parece necesario pues plantear un rechazo filial que, como hemos visto en el caso de Lewis, no apela tanto a la cuestión del deseo freudiano, sino que insta a recuperar el análisis de las claves expuestas por el marxismo. La familia opera en dicho marco: uno, como cadena de generación de individuos; dos, como sede de trabajo colectivo; y tres, como medio que vincula la clase obrera con el estado (Gleeson y Griffiths, 2023). Si bien estas tres operaciones están ligadas, interconectadas, es de mi interés resaltar aquí el punto dos, ese que se detiene en analizar la experiencia primera del hacer en colectivo. La familia representa una de las primeras, si no la única experiencia vívida de colectividad, en tanto que sostén de la vida de otros/as, al margen de las relaciones experimentadas en el marco laboral remunerado o mercantil. Como he ido desplegando, la familia es una construcción ideológica, produce identidades mediante tecnologías disciplinarias, que arrastran a experiencias de sumisión guiadas por la culpa y sostenidas, igual que en el caso de la ética del trabajo, por discursos de éxito. En ese sentido, como he querido desarrollar en estas líneas, la posibilidad del tiempo no-trabajo solo estará al alcance de sujetos privilegiados hasta que no podamos abolir la familia, y con esto, encontrar modos de sustituirla por otra institución. Dicha institución, y a modo de conclusión, tiene que ser capaz de rechazar, romper o fracasar en la práctica del vínculo filial patriarcal.

Es difícil, sin embargo, imaginar mecanismos de concienciación que se dirijan hacia tal estrategia de insubordinación, cuando las representaciones artísticas y culturales sobre el tema son, hasta la fecha, casi inexistentes. Cabe preguntarse una vez más por qué la mayoría de las obras que abordan la cuestión del rechazo familiar, esto es, el fracaso en la vinculación filial, están teñidas de una oscuridad flagrante y no acaban de discutir las operativas mediante las que poder sacarnos la ‘soga del cuello’ (Donath, 2022). De hecho, es más común encontrar casos de hijos que resultan de disfunciones familiares, como en el caso de *Tenemos que hablar de Kevin* (Ramsay, 2012) o la popular serie de Netflix *Dahmer* (Murphy y Brennan, 2022), que hijas peligrosas para el patriarcado. Si bien tenemos algunos casos como *Wild at Heart* (Lynch, 1990), este nos lleva a detectar una reacción en Lula, la hija de Marietta, basada en lo que Lagarde y de los Ríos (2000) ha analizado como una «autoestima en cautiverio»; esto es, una necesidad por parte de la hija de romper los lazos de opresión maternal a partir de la reivindicación de una autoidentidad propia alejada del linaje generacional.

Como expuse arriba, sin embargo, mi intención nunca fue la de propagar un asesinato masivo de madres, como tampoco lo fue el de Woolf, o el de dejar de cuidarlas. A lo largo de este año de duelo disociado, me he acogido a las bases de la política *queer* del rechazo para poder señalar la necesidad de abolir el dispositivo disciplinario madre-hija si es que aún hay esperanzas para un proyecto revolucionario emancipador. Para ello, sin embargo, me alarma la falta de referentes que, como Huxley, construyen un marco para una institución contra-familiar que huye de teñirse de culpa y que encuentra en el rechazo filial la finalidad última de una humanidad más feliz. Doy gracias, en ese sentido, a Blanca Lacasa Carralón y su libro *Las Hijas Horribles* (2023) del que he sacado la mayoría de los ejemplos filmicos expuestos y el confort de pensar que hay otras hijas afines al rechazo y al fracaso que he expuesto a lo largo de este artículo.

Bibliografía citada

- Arendt, H. ([1958] 2020). *La condición humana*. Austral.
- Cofré, J. P. (director). (2022). *Tamara Falcó: La marquesa*. [Documental-reality]. Netflix.
- Conde, M., Pulido, J., Bermúdez, E., y Pernet, A. (directores). (2021-2024). *La Promesa*. [Serie]. RTVE.
- Berardi, F. (1980). Anatomy of Autonomy. *Semiotext(e)* 3 (3), 148-70.
- Donath, O. (2022). *#madres arrepentidas*. Reservoir Books.
- Federici, S. (2012). *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*. Common Notions/PM Press.
- Fisher, M. (2016). *Realismo Capitalista. ¿No hay alternativa?* Caja Negra.
- Foucault, M. (1986 [1984]). *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*. Siglo XXI. 1ra. edición 1984.
- García Díaz, L. (2022). Problematising Feminist Literature on Reproductive Labour and Care Ethics for Cultural Commoning: Intersectionality as a Strategy. En L. Volont, T. Lijster y P. Gielen (Eds.). *The Rise of the Common City* (pp. 115-129). Academic Scientific Publisher.
- Gleeson J.J. y Griffiths, K.D. (2023). Kinderkommunismus: un análisis feminista de la familia en el siglo XXI y una propuesta comunista para su abolición. En Rojo del Arcoiris (Eds.). *El comunismo destruye la familia* (pp.81-109). Levanta Fuego.
- Gornik, V. (2017). *Apegos feroces*. Sexto Piso.
- Halberstam, D. (2017). *El arte queer del fracaso*. Egales editorial.
- Hester, H. (2017). «Artificial Labor», en *e-flux Arquitectura*, en: <https://www.e-flux.com/architecture/artificial-labor/140680/promethean-labors-and-domestic-realism/>
- Huizinga, A. (2012 [1938]). *Homo ludens*. Alianza Editorial.
- Huxley, A. (2009 [1962]). *La isla*. Editorial Sudamericana.
- Lacasa Carralón, B. (2023). *Las Hijas Horribles*. Libros del K.O.
- Lagarde y de los Ríos, M. (2000). *Claves feministas para la autoestima de las mujeres*. Horas y Horas.
- Lagarde y de los Ríos, M. (2005). *Mujeres y hombres, identidad y conflictos*. Horas y Horas.
- Lewis, S. (2023). *Abolir la familia. Un manifiesto por los cuidados y la liberación*. Traficantes de sueños.
- Lippard, L. (1995). Changing since changing. En Lippard, L. (Eds.), *The Pink Glass Swan* (pp. 117-127). The New Press.
- Lynch, D. (1990). *Wild at Heart*. PolyGram Filmed Entertainment.
- Murphy, R. y Brennan, I. (2022). *Dahmer*. Netflix.
- Negri, T. ([1979] 2001). *Marx más allá de Marx: Nueve lecciones en torno a los Grundrisse*. Ediciones Buenos Aires.
- Negri, T. y Hardt, M. (2005). *Imperio*. Paidós.
- Noddings, N. (2010). *The Maternal Factor: Two Paths to Morality*. University of California Press.
- Pérez Orozco, A. (2019). *Subversión feminista de la economía*. Traficantes de sueños.
- Ramsay, L. (2012). *Tenemos que hablar de Kevin*. BBC Films.
- Roudinesco, É. (2003). *La Familia en desorden*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Ruddick, S. (1989). *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*. Ballentine Books.
- Russell Hochschild, A. (2008). *La mercantilización de la vida íntima. Apuntes de la casa y*

el trabajo. Katz editores.

Srnicek, N. y Williams, A. (2015). *Inventing the Future. Postcapitalism and a World Without Work*. Verso.

Weeks, K. (2020). *El problema del trabajo. Feminismo, marxismo, políticas contra el trabajo e imaginarios más allá del trabajo*. Traficantes de sueños.

La productividad del fracaso*

The productivity of failure

Pol Capdevila Castells*

Resumen

En nuestra sociedad neoliberal e hiperproductiva, el éxito individual se ha convertido en uno de los valores más importantes y codiciados. Los gurús del éxito enseñan que incluso el error y el fracaso se deben emplear como medios para éxitos futuros. Contra esta máquina de subjetividades presuntamente perfectas, cada vez más voces críticas defienden una liberación lúdica y queer en la que el fracaso pueda recobrar sus sentidos propios. Tras el error, el tropiezo y la caída se abre todo un universo en que elementos como lo absurdo, lo inútil y lo contradictorio florecen en todo su esplendor. Hoy en día, algunas prácticas artísticas nos permiten tomar conciencia de los aspectos fundamentales del fracaso. Recorreré a diferentes artistas contemporáneos para describir los diferentes estadios de la reflexión existencial que emerge en condiciones de fracaso. Sus diferentes momentos pasan por la crisis del yo, la recuperación de la dignidad en el reintento, la reflexión sobre la formación de hábitos y normas sociales y la experiencia del estado elemental de la existencia.

Palabras clave: fracaso, Martí Anson, Tere Recarens, Jaume Pitarch, Fermín Jiménez Landa.

Abstract

In our neoliberal, hyper-productive society, individual success has become one of the most important and coveted values. The gurus of success teach that even error and failure should be used as means to future achievements. Against this machine of allegedly perfect subjectivities, more and more critical voices argue for a playful and queer liberation in which failure can regain its own meanings. By failing, stumbling, and falling, a whole universe opens up in which elements such as the absurd, the useless and the contradictory flourish in all their splendor. Today, certain artistic practices allow us to become aware of the fundamental aspects of failure. I will look at different contemporary artists in order to describe the different stages of existential reflection that emerge in conditions of failure. Their different moments pass through the crisis of the self, the recovery of dignity in reattempt, the reflection on the formation of habits and social norms, and the experience of the fundamental state of existence.

Keywords: failure; Martí Anson; Tere Recarens; Jaume Pitarch; Fermín Jiménez Landa.

1. La conquista del fracaso

Martí Anson protagonizó un sonado fracaso en el Centro de Arte Santa Mònica, de Barcelona, en el año 2005. Naufragó sin siquiera abrirse a la mar, pues no llegó ni a

* Este artículo se realiza como parte del proyecto de investigación «Réplicas de la investigación artística a la crisis histórica» PID 2022-140020NB-100.

** Universitat Pompeu Fabra
polcapdevila@upf.edu

ORCID: 0000-0002-2842-4302

terminar la embarcación que quería construir. Desde el día siguiente de la inauguración de la exposición titulada *Fitzcarraldo*, Anson trabajó durante 55 días en la construcción de un velero de tipo Stela 34 en el Centro de Arte Santa Mònica. Trabajaba ocho horas y cobraba el salario mínimo interprofesional. El proyecto tropezó con varios contratiempos: la llegada del material se retrasó y no se pudo mostrar en el *vernissage*, el artista sufrió un accidente en una mano, tuvo que salir de viaje... A cada momento aparecía lo inesperado y, aunque hacia el final un buen grupo de amigos le ofrecieron ayuda, al terminar la exposición, el proyecto no estaba terminado. Tenían que llevarse el barco a medio construir cuando se dieron cuenta de que no pasaba por la puerta por pocos centímetros. Frente a la consternación del director del centro y de muchos de los presentes, lo tuvieron que destruir a hachazos para dejar la sala libre para la siguiente exposición.



Figura 1. Martí Anson, *Fitzcarraldo*, Centre d'Art Santa Mònica, 2005, cedida por el artista.

Al menos, los daños personales sufridos durante la producción de la obra no fueron tan graves como los que habían marcado la producción de la película que había servido de inspiración, la colosal *Fitzcarraldo* de Werner Herzog. Encarnado por el también excesivo Klaus Kinski, este documental de ficción de 1982 fue rodado en la selva amazónica para relatar las absurdas hazañas del histórico personaje irlandés. Fitzcarraldo era un extravagante amante de la ópera que quería construir un teatro de bel canto en medio de la selva más grande del mundo. Para conseguir los fondos se embarcó en una inverosímil expedición a la búsqueda de árboles de caucho. Decidió trasladar un barco de un afluente del Amazonas a otro a través de la colina que los separaba. Una vez hizo la proeza, accedió al bosque de árboles de caucho, los taló y los cargó al barco. Según cuenta el documental de

Herzog, la vuelta por el otro afluente del Amazonas debía atravesar unos rápidos y, para no naufragar, tuvieron que deshacerse de la carga. Así que volvieron con las manos vacías. Los aires de grandeza de Herzog le llevaron a realizar la misma inverosímil proeza para rodar el documental, incluyendo el traslado de un barco de vapor a través de la selva y la vuelta por los rápidos. Después de todo lo vivido, Herzog se atribuyó a sí mismo el calificativo de conquistador de lo inútil. Dos barcos fueron necesarios para rodar el documental y tres trabajadores del Amazonas perdieron la vida en la escena en que intentaban subir el barco monte arriba.

¿Qué sentido tenía para Herzog conquistar lo inútil? ¿Qué lograba con aquella absurda grandeza? ¿Por qué Martí Anson quiso reversionar los pasos de la locura de Herzog, que, por su parte, reconstruía de forma delirante el fracasado proyecto maderero de Fitzcarraldo? ¿Qué fama o dignidad conquistaba? ¿Qué ocurre cuando fracasamos?

2. La caída y el dolor

Fracasar es, en primer lugar, psicológicamente doloroso y deprimente. Puede llegar a ser incluso desesperante. En el fracaso aparecen un dolor y una rabia por el esfuerzo y el tiempo implicados en las acciones que tratan de conseguir un objetivo. Uno se siente frustrado e incompleto.

Una forma de explicar el malestar generado por el fracaso lo encontramos en la teoría de la narratividad. La filosofía de Ricoeur argumenta que nuestra identidad se construye a partir de narrativas. Las narrativas no sólo explican el pasado, articulan los hechos del pasado para ofrecer una explicación del presente y, de forma inseparable, una proyección hacia el futuro. Toda estructura narrativa mira también hacia adelante y, cuando nos narramos, construimos una subjetividad incluyendo, de forma más o menos explícita, fines y objetivos para el futuro (Ricoeur, 1995). Nuestro yo narrativo tiene también forma teleológica, está determinado por la consecución de fines. Por ello, cuando nos encontramos incapacitados para alcanzar un objetivo por el que estamos comprometidos mediante una serie de acciones, se frustra un anhelo, una expectativa. Al caer el fin que sustentaba la serie de acciones, esta cadena de significantes se rompe. Las acciones mediadoras se quedan sin sentido y, con ellas, aquello que nuestra identidad trataba de integrar. El tiempo y el esfuerzo invertidos en las acciones significantes aparecen como absurdas y el yo, incompleto, fragmentado. Con el fracaso se genera, en mayor o menor medida, durante más o menos tiempo, una crisis de identidad.

Si Anson hubiera acabado el barco no hubieran salido a flote todos los defectos del plan: el retraso inicial de la empresa que debía traer el material, la precaria habilidad y la falta de técnica del artista en la construcción de barcos; la incapacidad de concluir el objeto artístico que todo público espera encontrar en una exposición; el haber tenido que salir de viaje; el haber tomado unas medidas demasiado grandes como para que el barco pasara por la puerta de salida... Es evidente que Anson jugaba con demasiados imponderables como para querer conseguir su éxito. Y provocar el fracaso permitió que salieran a la luz todos los otros problemas, todas aquellas dificultades que ahora cobraban protagonismo y hacían de todo el proceso expositivo el tema del proyecto.

Así, se tematizaba la eterna cuestión de la técnica y el arte, la transformación del público en artista, la estructura temporal propia de las exposiciones –que habitualmente se inaugura con los objetos terminados–... Mediante el fracaso, *Fitzcarraldo* ponía de relieve aspectos habitualmente ocultos en los procesos artísticos y valores sobre los que se sustenta la institución del arte.

3. Fracasar otra vez. Fracasar mejor

Roger Bernat y Roberto Fratini inventaron una dramaturgia colectiva para la Documenta 15 de Kassel de 2017. Con la idea de subvertir un modelo jerárquico de teatro de masas alemán, el *Thingspiel*, trataron de producir un dispositivo para movilizar a los colectivos con los que se encontraran en un largo viaje entre Atenas y Kassel. Hicieron una copia en cartón y a tamaño real de la Piedra de los Juramentos que se encuentra en el Ágora de Atenas y la emplazaron en diferentes lugares de la ciudad que vio nacer la democracia. Trataban de provocar que las comunidades en cuyo espacio público se instalaba se apropiaran de ella e inscribieran simbólicamente en su superficie sus propios valores y reivindicaciones (Fratini, 2017)¹. Durante varias semanas expusieron la piedra en diferentes espacios públicos atenienses, desde plazas a lugares de interés turístico, desde gimnasios a teatros. Una larga serie de fotografías, que se expuso en la Documenta de Kassel y que se puede ver en la página del dramaturgo catalán, mostraba la llamativa indiferencia de los que se cruzaban con la piedra. Unos pasaban de largo, otros la utilizaban como mobiliario urbano para descansar. Lo único llamativo en aquellos meses fue el secuestro de la piedra por parte del colectivo *LGTBQI+Refugees in Greece*. Según la web de este grupo, identificaron la propuesta artística como una actitud colonialista por parte de una institución artística de los países ricos que trataba de utilizar a «los otros invisibles y exotizados»; frente a esto, decidieron sabotear el proyecto y robar la piedra para no devolverla jamás².



Figura 2. Roger Bernat, *The Place of the Thing*, 2017, Atenas. Imagen de de Karol Jarek. Cedita por el artista.

- 1 Roberto Fratini es el dramaturgo del proyecto. Explica las motivaciones y contexto de la pieza, así como su falsa condición de dispositivo de verdad y de comunidad en “Vademecum”, 2017, en la página web dedicada a *The Place of the Thing*, Roger Bernat: <https://rogerbernat.info/en-gira/the-place-of-the-thing/>. Última consulta: mayo de 2023. La declaración del colectivo *LGTBQI+Refugees in Greece* se puede consultar en la web de Contraindicaciones (París, 2017): <https://contraindicaciones.net/boicot-a-la-accion-de-roger-bernat-en-documenta-14/#>.
- 2 El propio Roger Bernat documenta este hecho en su web: <https://contraindicaciones.net/boicot-a-la-accion-de-roger-bernat-en-documenta-14/>. Última visita, mayo de 2023.

Naturalmente, este fracaso fue considerado un éxito por los ideólogos de la acción y no tardaron en traer la segunda copia de la Piedra de los Juramentos que habían encargado construir por si se daban este tipo de circunstancias. La intención era seguir interpelando a la ciudadanía una y otra vez más, tratando de convocar a otros colectivos para que performaran sus valores con motivo de la piedra. Sin embargo, no hubo nuevos incidentes y la segunda copia llegó a Kassel sin dificultades y sin la menor repercusión social. Fue expuesta en el *Museum für Sepulkralkultur* –Museo de la Cultura sepulcral de Kassel–; algo que correspondía perfectamente a su capacidad para levantar el ánimo del público de la Documenta. Posteriormente, tendría que haber sido enterrada en el teatro *Thingspiel* más cercano a Kassel, pero fue subastada en eBay.

La cantidad de fotografías que se exponían en la Documenta muestra la perseverancia de los dramaturgos en tratar de interpelar a los vecinos de las localidades por donde pasaban con la piedra. Sorprende la enorme cantidad de lugares donde la plantaron y la indiferencia de los que aparecen en las fotografías. Ignorada aquí y allí, una y otra vez, el proyecto acabó encarnando la popular sentencia de Beckett, «Inténtalo de nuevo, fracasa otra vez, fracasa mejor». La repetición del fracaso hacía patente la futilidad del proyecto como dispositivo que trataba de activar la agencialidad de las comunidades. La serie de fotografías expuesta por el equipo de Roger Bernat acabó des-autorizando el proyecto mismo como dispositivo catalizador de relaciones sociales.

En realidad, muchos de los proyectos de Roger Bernat obtienen resultados análogos. Más que generar un espacio de relación social o un dispositivo que motive a activar relaciones interpersonales, parecen conrear un terreno de ambigüedad e ironía donde se ponen en cuestión las buenas intenciones de los dispositivos dramáticos. Disponer un montaje que traslada al público la responsabilidad de activarlo, de aportar parte del contenido y de levantar el espacio dramático produce situaciones paradoxales en que los pocos asistentes que se toman en serio la invitación no llegan ni a ponerse de acuerdo en las reglas del juego. Al final predominan las medias sonrisas y la sensación de estar participando de un absurdo colectivo. Pero es entonces cuando puede surgir la reflexión sobre la naturaleza del teatro: si se puede o si es deseable intentar construir un dispositivo con la triple figura de un público que sea también autor y actor de la misma obra. Incluso, estableciendo una analogía entre el teatro y el cuerpo social, si tiene sentido alguno que las instituciones pretendan diseñar dispositivos para «crear comunidad», para trasladar la agencialidad a la ciudadanía.

Repetir el fracaso una y otra vez es absurdo y digno al mismo tiempo. La obcecación en ambicionar lo que se muestra como inalcanzable se vuelve una locura que puede enunciar ciertas verdades. Muestra que los ideales son entidades mentales que, cuanto más perfectos son, resultan más codiciados y más inalcanzables. Por el contrario, también nos enseña que muchas veces renunciamos a los más bellos ideales para limitarlos a los más verosímiles. El dilema entre anhelar ideales inalcanzables o limitarse a lo más seguro fue señalado por Heidegger en motivo del fracaso. Según él, es inevitable que acabe apareciendo el conflicto entre el sujeto y las reglas del mundo del «ellos» si aquel trata de conseguir lo que más desea (Heidegger, 1977: 288 y Marder, 2007). El fracaso confiere dignidad al que lo intenta, aunque se vea imposibilitado de satisfacer aquellas normas sociales que su entorno prescribe.

Visto así, el mundo está lleno de fracasados. La mayoría de nosotros fracasamos al intentar cumplir con una u otra de las reglas que constituyen el mundo del «ellos». Nuestros fracasos son el silencioso océano que rodea la pequeña isla de la perfección y

que nadie sabe a qué latitud se encuentra. Esta universalidad del fracaso era enunciada en la exposición *Bad Painting* (en el museo Vila-Casas, 2023³, que recogía decenas de obras de la colección del Museo Nacional. Como afirma su comisario, Carlos Pazos, los almacenes de los museos están repletos de obras fracasadas que raramente se expondrán. Exponiendo obras cuyo valor patrimonial original se ha hundido con el tiempo, la exposición también mostraba la pequeña distancia que separa las reglas del buen gusto con el más divertido fracaso. La sección «Cursilandia», por ejemplo, señalaba la facilidad en que los géneros del paisaje, del bodegón y de la pintura interior se convierten en ridículos y superficiales decoraciones de nuestro entorno. La sección «El paladar de las criaturas» nos recordaba la simpleza de convertir la imagen de la infancia en el paradigma de la inocencia perdida y de la espontaneidad. Otra sección interesante era «Desconfiguraciones del deseo», en la que el fracaso en la representación del desnudo femenino había deconstruido la mirada heteropatriarcal antes incluso que los estudios feministas sobre nuestra cultura visual. Al mostrarse incapaces de construir su objeto de deseo, los artistas ponían en evidencia las convenciones sobre las que se construyen los géneros artísticos.

Las derivas de Roger Bernat y los perdidos casos de la exposición *Bad Painting* muestran que el arte del fracaso⁴, sin tener necesariamente la intención de serlo, es un arte crítico. Esto lo ha argumentado espléndidamente Jack Halberstam en su brillante ensayo *El arte queer del fracaso*, en el que las formas más estúpidas, tontas e ingenuas de darse de bruces en los propios proyectos pueden representar maravillosas posiciones de resistencia (Halberstam, 2018). Enunciado desde la relación entre tiempo y narratividad que enunciábamos hace unas páginas, se observa que la ruptura de la estructura teleológica por el acto fracasado hace que el proceso cobre protagonismo, que la atención se focalice en lo que se esconde tras el éxito, las normas que hay que aceptar y aquello sobre lo que hay que callar.

Una breve mirada al significado de fracasar en otras lenguas muestra también su asociación originaria con la idea de transgresión. En italiano *fracassare*, además de romperse en piezas violentamente, también se refiere a chocar, como el que se estrella contra la norma y, al descomponerse, la pone en evidencia. En inglés *to fail* (errar, fracasar) tiene la misma raíz que su traducción francesa, *faillir*, y que también significa desobedecer. Por eso, el que fracasa repetidamente y en algunos casos con alevosía, manifiesta una transgresión de la norma. Al descomponer el relato de futuro que se había formado de sí mismo, incumple con las narrativas que ideológicamente intervienen en la construcción de la subjetividad. Al frustrar las expectativas impuestas por el contexto social, llama la atención sobre este contexto y lo pone en cuestión. Volviendo al arte, pues, cuando los artistas muestran sus fracasos nos permiten tomar conciencia de las narrativas sociales en los que se contextualizan nuestras acciones⁵.

3 Se puede encontrar más información en la web de la Fundación Vila-Casas: <https://www.bonart.cat/ca/n/43670/bad-painting-un-projecte-de-carlos-pazos-a-can-framis>.

4 Con la expresión «arte del fracaso» no me refiero a un género que recoja un conjunto de cualidades particulares compartido por algunas prácticas artísticas. Lo entiendo más bien como una categoría estética que permite interpretar las prácticas artísticas a través de nociones del campo semántico del fracaso como las expuestas en este artículo.

5 Para una extensa especulación sobre la etimología y la idiomática del concepto de fracaso, véase Alberro, 2013.



Figura 3. C. Lagneau (1915). *Sin título*. Colección Pazos Cuchillo. ©Dani Rovira-fotografía.

4. Otro mundo es posible

A la larga, asumir el fracaso y persistir en él como parte de la propia condición implica un cambio de perspectiva. Insistir en las acciones que conducen al fracaso sitúa al sujeto en un espacio y tiempo diferentes. Mientras que la estructura narrativa articula el pasado y el presente a partir de un objetivo de futuro, el fracaso del fin implica una vivencia con una estructura temporal diferente. La relativización del fin que articulaba una cadena de acciones traslada la atención sobre estas. Desaparece la influencia de lo utópico y se manifiesta la presencia en el aquí y el ahora. Los aspectos procesuales de la acción se manifiestan desde la inmediatez. La crítica a la narrativa ideológica se vive como algo encarnado, no como un discurso intelectual. El fracaso traslada al sujeto a la inmanencia, aunque lo mantiene activo.

Esto último diferencia claramente el fracaso del no hacer, tal como lo presentó Agamben en motivo del personaje de Bartleby. Recordemos que en «Bartleby o de la contingencia» Agamben caracteriza la ambigua situación que plantea el «preferiría no hacerlo» del extraño y gris personaje del relato. Agamben argumenta que su renuncia al hacer lo que se le pide genera un estado de potencialidad total. Todo puede hacerse o no hacerse en el estado potencial de Bartleby. Por eso, Bartleby simboliza la contingencia máxima de lo que puede ser, que también puede no ser (Agamben, 2000).

Hay otros autores, como Lisa Le Feuvre, que han seguido la línea de Agamben de asimilar el fracaso al no hacer⁶. Sin embargo, el análisis fenomenológico que aquí propongo manifiesta una estructura diferente al no hacer. En las acciones orientadas por unas intenciones concretas y articuladas por un relato predomina una teleología,

6 Véase especialmente los textos recogidos por Le Feuvre en el Reading compilado por ella en la colección de la *Whitechapel Gallery*, 2010.

la consecución de un fin. Al abandonar el objetivo, las acciones quedan libres de su determinación principal. Cobran una relevancia y autonomía que antes no tenían. Se señalan a sí mismas. La intención, el esfuerzo y el tiempo empleados caracterizan un sujeto activo, en proceso. El sujeto queda en movimiento, con una orientación pero sin una meta, con una finalidad pero sin un fin determinado. La conocida caracterización kantiana del juicio estético se aplica también, por tanto, a la actividad que emerge del fracasar. Así como el juego y el arte son actividades finales pero sin fin, la actividad que surge del estado de fracaso relativiza el objetivo para mantenerse como actividad con valor por sí misma. Por ello, el estado que proviene del fracaso, que cuenta con el fracaso o que busca fracasar permite abrir el horizonte de la acción a una nueva dimensión. Permite ir más allá de las acciones útiles o sensatas. Se trata precisamente de errar y merodear por los caminos paralelos que nunca tomamos, los caminos de la imaginación.

En *Besenrein* (2003), Tere Recarens saltó de un avión con paracaídas para barrer las nubes sobre el cielo de Berlín. Esta acción trataba de despejar su visión del suelo berlinés, ciudad en que residía desde hacía unos años. Con ello quería poner los pies de forma firme en ella. También sentía que su limitado conocimiento del alemán la dejaba en las nubes durante muchas conversaciones. Así que quería barrer también con todos aquellos nubarrones. Barrer el cielo para despejarlo es una acción imposible que en su literalidad sólo podía fracasar, pero que, al aceptarse en esta condición, generaba un estado de juego y de predisposición subjetiva que permitía salir del atolladero psicológico. Era dar un paso con la imaginación para formular soluciones que, si a la práctica eran imposibles, podían producir un efecto simbólico. Al liberar la imaginación, la condición del fracaso podía transformar la vivencia misma del presente y, con ello, renovar la intencionalidad hacia nuevos futuros.



Figura 4. Tere Recarens, *Besenrein*, 2003. Imagen cedida por la artista.

Jaume Clotet estuvo unos años performando su condición de artista provisional e híbrido –tanto como artista, se considera bromista, *entertainer* e instigador–. Su, según él, fracasada carrera de artista le ha permitido conrear una existencia creativa y lúdica, haciendo de cada acto de su vida una potencial obra de arte. Cualquier acción, como tomarse un vaso de leche con galletas o pasear por el parque pierde su sentido habitual y es convertida en material para el juego. Desde hace años, Clotet permite que aflore lo absurdo de su cotidianidad, su falta de sentido, para que todas las acciones adquieran la misma cualidad ontológica y puedan ser gozadas por sí mismas. En las acciones de Jaume Clotet, también el carácter de la imaginación y el juego tiene un efecto directo sobre el mundo de la vida.



Figura 5. Jaume Clotet, imagen extraída de su cuenta de Instagram en febrero de 2024.

En relación con lo anterior se puede observar en la práctica de Jaume Clotet otro momento del fracaso. Este momento está implícito en el verbo inglés *to fail*, un errar en el sentido no sólo de equivocarse, sino también de perderse, salirse del camino. Este campo semántico indica el potencial del fracaso como espacio para actuar al margen de las normas, no porque haya la intención de saltarse las reglas, sino porque se actúa al margen del esquema aristotélico de la virtud. Lo significativo aquí es que la práctica del fracaso, su búsqueda, su repetición y su mejora –fracasar mejor: recuérdese aquí a Beckett– diluye la polaridad que socialmente existe entre el éxito y el fracaso. La idiosincrasia de la acción en el ámbito de la integración virtuosa del fracaso permite, irónicamente, escapar del esquema tradicional de la moral.

Para Aristóteles, la buena acción depende de una construcción activa de los hábitos. El hábito se configura mediante la repetición consciente de una acción que aporta un

beneficio –en último término, la felicidad–. Es el acto (*enérgeia*) de una potencialidad (*dynamis*) que se ejerce a conciencia; los buenos hábitos, aunque consistan en una segunda naturaleza que lleva a acciones cotidianas, no proceden de acciones rutinarias, sino de acciones que se realizan de forma intencional y expresa. Estas acciones serían, siguiendo la clasificación establecida en *Metafísica*, actos o acciones plenas (*práxein*), que contienen los fines en sí mismos (Aristóteles, *Met.* 1048b, 1994: 18-34). Estas acciones se diferencian de los movimientos (*kinéseis*) en que son un fin (*télos*) en sí mismas, mientras que los movimientos tienen el fin en otros actos. Llevando la teoría aristotélica, que establece una división fija entre las acciones plenas y los movimientos, más allá de sí misma y aplicándola al tema que nos ocupa, podemos pensar que el fracaso puede convertir los movimientos o acciones imperfectas en acciones con un fin en sí mismas. Al dejar al margen el fin preestablecido y dirigir la atención a la acción, esta se vuelve una acción plena. Por ello el fracaso se puede considerar como un contexto en el que uno es trasladado a un estado previo a la formación del hábito. Las acciones fracasadas son aquellas que suponen retos, posibles o imposibles. Se trata de acciones exploratorias que se experimentan como finales.

Esto permite entender que el fracaso, sin necesariamente tener que saltarse las normas, pueda ser al mismo tiempo conmovedor y provocador. Nos provoca porque nos recuerda que seguimos muchos de nuestros hábitos sin la conciencia requerida y que podemos convertir una acción que para nosotros es un medio en una acción con valor intrínseco. Nos conmueve porque para poder hacer esto hay que asumir una condición tan noble como absurda, hay que situar la condición humana en un estado elemental, un estado también caracterizado por su fragilidad.

5. Fragilidad y desaparición. Metafísica del fracaso

Durante una época, Tere Recarens invitaba a los visitantes de su exposición a simular un terremoto. En Marsella, en Barcelona, en Berlín y en Hornu (Bélgica), construía un pasillo de madera con estanterías llenas de objetos de cristal. Las tablas se colocaban de tal forma que se hundían bajo el peso del público al caminar. Al hundirse, las estanterías se tambaleaban y movían los objetos, que acababan cayendo al suelo y rompiéndose en mil pedazos. La reacción de los visitantes era variada. Había quienes paseaban lentamente y con precaución, otros que jugaban a buscar el límite en que los objetos se movieran sin llegar a caer. Y hubo quienes corrieron por el pasillo para alcanzar el nivel máximo en la escala de Richter que hiciera caer cuantos más objetos mejor. Cada versión de la instalación tuvo resultados diferentes. En una el público no podía concebir que se pudieran romper los objetos, en otra la ausencia de destrozos produjo decepción entre algunos. La instalación se situaba en aquel borde en que a unos despierta la cura y a otros el instinto tanático, de destrucción.

Terremoto no consistía en saltarse las convenciones propias de los espacios expositivos. No se trataba de invitar a romper o transgredir una norma. Como en muchos de los proyectos que he presentado, seguir su lógica significa habitar una situación paradójica: aceptar un espacio de fracaso más o menos intencionado, es decir, que, como tal, no es un fracaso de proyecto, sino un proyecto sobre el fracaso. Por eso, la cuestión no está en el saltarse unas normas sociales dentro del espacio artístico en el que muchas de ellas ya no rigen de la misma forma que fuera. El sentido del fracaso implícito en los impulsos que despertaba la instalación de Recarens es algo más profundo y sutil y al mismo tiempo algo que rige lo posible en el día a día.



Figura 6. Tere Recarens, *Terremoto*, 1994-2016.

Sobre ello habló Martin Heidegger en *Ser y Tiempo*. Este filósofo entendió que la plenitud de la existencia no depende de conseguir o no un objetivo (Heidegger, 1977: 283). El *Dasein* no es menos existente cuando fracasa en un objetivo o cuando no satisface una expectativa social, una norma definida por el mundo del «ellos». Esta es sólo la forma vulgar de fracasar (Heidegger, 1977: 282). Romper la norma, dice Heidegger, mantiene al *Dasein* en el mundo de las preocupaciones igual que lo hace el éxito, pero de forma privativa. Lo mantiene allí haciéndole sentir una carencia. El no conseguir algo no es, por tanto, un verdadero fracaso, porque siempre cabe la posibilidad de volverlo a intentar y, por tanto, es sólo una cuestión de dónde se sitúa el objeto de deseo en la cadena de los «ahoras», en qué punto del futuro se sitúa al objeto del éxito. Mientras uno se mantenga en la carencia del fracaso regido por lo que antes he definido como la estructura teleológica de la identidad, se mantiene lejos del auténtico fracaso.

Sin embargo, el fracaso cotidiano puede conducir al sujeto a un estado particular. El fracaso permite romper la forma extática, cotidiana, de estar volcado en el mundo. Ofrece, por tanto, la posibilidad de escuchar lo que Heidegger señala como «la llamada» de la conciencia y atender a la propia existencia. El fracaso en el mundo es la posibilidad de volver sobre sí: «no 'ser uno mismo' funciona como la posibilidad positiva de aquella entidad cuya preocupación esencial es estar absorbida en el mundo» (Heidegger, 1977: 176). Sumergirse en la propia conciencia, fracasar en la actividad cotidiana del *Dasein*, que se caracteriza por estar dirigido al mundo, puede ser entendido como tomar conciencia del estado elemental de la existencia. En el fracaso se dan las condiciones para una mirada hacia dentro, para una reflexión sobre la propia existencia.

Jaume Pitarch estuvo siete años pintando las latas de pintura con la pintura que había en su interior. Empezó este proceso en una situación de «crisis creativa», es decir, en una cierta situación de interrupción profesional, en la que fracasaban sus intentos

de materializar ideas en obras de arte. Como acto elemental propio del pintor, cada día cubría la lata con una nueva capa de la pintura que ella misma contenía. Cada día repetía el gesto de pintar en el vacío, como expresa el propio artista⁷. Dejaba que se secase la nueva capa para repasarla al día siguiente con una nueva. En este lento y repetido paso del tiempo, las latas convertían su interior en exterior, recuperaban en su piel lo que perdían de dentro. Este repetitivo hacer sin objetivo, que requería una determinación y una constancia, ofreció al artista un largo proceso de introspección, lo condujo a un cierto repliegue sobre sí mismo. Pudo alejarse del mundanal ruido y tomar contacto con una práctica silenciosa y sutil, no sujeta a las exigencias del mundo del arte.



Figura 7. Jaume Plench, *Qui Custodiet Ipsos Custodes. Una exposición de pintura*, 2019.

Lo primero que encontró Plench al escuchar su estado de crisis como artista fue la voz de su conciencia. O, seguramente, el silencio de aquella voz, pues, cuando se la escucha, esta voz permanece muda. El silencio le ofreció un estado de observación que dirigiría sobre sí mismo.

La infinita repetición de un gesto sin sentido es la perfecta realización de la figura de Sísifo, de la que tanto se ha servido el existencialismo. Después de dedicar un gran esfuerzo para subir la roca hasta la cima de la montaña del hades, Sísifo tiene que ver cómo aquella vuelve a caer. Luego baja y tiene que volverla a subir, y así una y otra vez. En aquellos

7 *Statement* de Jaume Plench en la web de la galería donde presentó el conjunto de latas: <https://www.f2galeria.com/exposicion/jaume-plench-una-exposicion-de-pintura/>.

precisos instantes en que la roca rueda montaña abajo, Sísifo reflexiona sobre su condena y lo absurdo de la existencia. A Camus el mito de Sísifo le servía para explicar que, si la vida se compone a partir de las acciones que cometemos, ninguna de ellas en particular ni tampoco todas en su conjunto pueden dotar la vida de sentido. Por muchos actos que realice el ser humano, exitosos o no, ninguno de ellos consigue dotar de sentido a su vida. Porque, según Camus, la vida no está dirigida a un sentido último y, por tanto, no hay acciones que puedan colmar este sentido. Sin embargo, como defendió el filósofo francés, este es el reverso de la conciencia de la libertad. La carencia de sentido de las propias acciones permite tomar conciencia de su contingencia, de la falta de jerarquía de unas sobre otras. El individuo escapa así del determinismo de la cadena de acciones y siente la libertad a partir del absurdo de su repetitivo hacer.

Camus sigue en esto al padre del existencialismo, Martin Heidegger. Repetir una acción que tiene altas probabilidades de fracasar o incluso insistir en algo a sabiendas de que es inútil muestra el trasfondo que, para Heidegger, fundamenta la existencia humana, el ser resolutivo, es decir, el tener que decidir siempre, el decidir decidir. La toma de conciencia de que somos seres dirigidos a la acción se manifiesta de forma trágica y en cierto punto también cómica en las acciones absurdas.

La obra de Pitarch expresa el carácter resolutorio del ser humano, es decir, su insistir en el hecho de que el ser humano se define por el decidir. No por una acción u otra, no por realizarse en unas acciones u otras, sino en decidir hacer. Y cuando estas acciones se manifiestan inútiles y no dependen de la consecución de ningún objetivo, este hacer se vuelve sobre sí mismo y se manifiesta en toda su plenitud, se siente, como diría Sartre, condenadamente libre.

La perspectiva existencialista permite entender que la reiteración del fracaso nos acerca a una reflexión sobre el trasfondo de la vida. Al acercarnos a la carencia de fundamento de la acción como tal, nos pone frente a la carencia de fundamento de la vida. Lo absurdo del fracaso permite a la vida humana escucharse a sí misma y tomar conciencia de que ella no reposa en nada. «Resuelto, el *Dasein* se hace cargo propiamente, en su existencia, del hecho de que él es el fundamento negativo de su nihilidad» (Heidegger, 1977: 306).

Fermín Jiménez Landa realizó una acción en el 2016 que consistía en una especie de huida a ninguna parte. Condujo una grúa que cargaba con un coche en su interior, que llevaba por su parte una motocicleta. Cuando se le acabó la gasolina del camión, sacó el coche y continuó. Cuando consumió el combustible del coche, descargó la motocicleta y condujo hasta que esta también vació el depósito. Siempre en la misma dirección. La acción se había inspirado en la novela de Cristina Rivera Garza *El mal de la taiga*, que se centra en las incomprensibles acciones de algunos de los habitantes de la desamparada región de la taiga. Cuentan que, de vez en cuando, uno se mete en su vehículo y conduce en línea recta hasta que consume el combustible, desapareciendo en lo inhóspito.

Obras como la de Fermín Jiménez Landa, que tematizan el suicidio, nos ponen frente a la posibilidad de decidir sobre la propia vida. El hombre es un ser que se define por su capacidad de decidir, y esto lo encuentra en último término en la capacidad de decidir sobre su propia desaparición. En esta posibilidad el ser humano se pone frente a la muerte, la «posibilidad de la nada», como diría el filósofo alemán. En la posibilidad de hacer fracasar la vida o en el fracaso de mantenerla viva el ser humano toma conciencia de su ser-para-la-muerte. Como ya aclaró Heidegger: «La nihilidad que atraviesa originariamente el ser del *Dasein* de un extremo al otro dominándolo, se le revela a él mismo en el estar vuelto en forma propia hacia la muerte» (Heidegger, 1977: 306).



Figura 8. Fermín Jiménez Landa, *El mal de la Taiga*, 2016.

6. Conclusiones

Parece idiota o masoquista dedicar tanto tiempo, esfuerzo y recursos a montar lo que, en apariencia, son rotundos fracasos. Puede ser estúpido dedicar tanto tiempo a visitar las exposiciones, a analizar obras y a reflexionar sobre prácticas tan absurdas. Y no deja de resultar paradójico que la más desesperada frustración y la incapacidad de nuestros iguales por alcanzar sus más valiosos objetivos nos diviertan tanto y nos transmitan tanta simpatía. Sin embargo, como hemos visto, el arte del fracaso no es un arte fracasado: transmite su efecto al cavar su propia ruina. Al abrir las puertas al error y al desastre, hace emerger algunas de las contradicciones que nos definen, señala algunas de las dialécticas que movilizan nuestras vidas.

En primer lugar, el arte del fracaso nos pone frente a las narrativas que marcan caminos predefinidos socialmente. Al sentir la frustración de no poder recorrerlos, tomamos conciencia de que no están hechos para nosotros. Cuanto más insistimos en alcanzar sus metas, más convencionales y fútiles aparecen. Hasta el punto de que nuestra obsesión por conseguirlo ponga en evidencia lo absurdo de un seguimiento rutinario de las normas y desestabilice el sistema de valores sobre los que se levantan.

De esto, sin embargo, no se deduce que el arte del fracaso nos invite a un individualismo inactivo. No expresa la inutilidad de nuestras acciones. El arte del fracaso señala la importancia de nuestros intentos y la necesidad de realizarlos con toda la intención y conciencia posibles. Relativizar su alcance, realizar una acción sin subordinarla totalmente a su fin implica atender a sus aspectos concretos, a sus menores detalles, disfrutarla por sí misma y dotarla de sentido por sí misma. También permite fecundar el presente con una infinidad de posibilidades que, puesto que son igual de absurdas, todas pueden adquirir un sentido.

En segundo lugar, el arte del fracaso nos invita a asumir que los ideales son inalcanzables. Y, aunque inalcanzables, no se renuncia a ellos. Se lo persigue con fervor

sabiendo que están más allá de uno mismo. La experiencia no nos lleva a aprendizajes realmente significativos; no nos hace más hábiles ni nos acerca a nuestra meta más elevada; el presupuesto de perfectibilidad es una trampa en la que caemos una y otra vez. El arte del fracaso nos recuerda que la vida humana se juega en su plano inmanente, material, pero que este no puede tener sentido ni profundidad sin aquella dimensión trascendental. El fracaso de todo gran proyecto muestra también que sin trascendencia las vivencias mundanas y los placeres de la existencia se volverían superficiales y acabaríamos por aborrecerlos.

En tercer lugar, el arte del fracaso nos invita a salir de la cotidianidad y a reflexionar sobre el fondo de la propia existencia. Ahí se manifiesta la mayor de las garantías, el mayor fracaso, el de la propia vida para mantenerse en pie en último término. La callada voz de la conciencia manifiesta que nada hay por debajo de este fundamento vacío. En consecuencia, sólo nos queda tomar conciencia de que la existencia se resuelve en el mundo, volviendo a él y fracasando de nuevo. Somos seres temporales cuya naturaleza se resuelve en decidir decidir, en el intento de construirse, aunque este intento volverá a interrumpirse. Nuestro relato se trunca una y otra vez para volver a empezar hasta la última y definitiva interrupción. En esto el arte del fracaso se aleja de algunas posiciones existencialistas. No somos nuestro proyecto, respondería el arte del fracaso a la filosofía decisionista, que se derrumba frente a la radicalidad de esta forma de arte. Nuestra temporalidad no es la de la continuidad ni la de la duración, sino la de la interrupción.

Si el arte del fracaso nos enseña que nuestra temporalidad se define por la interrupción y el reintento, lo hace para que la próxima vez fracasemos mejor. Es decir, fracasemos por algo todavía más inverosímil, más a conciencia y, sobre todo, de mejor humor. El espíritu de estas obras expresa que, en efecto, fracasar mejor se consigue sobre todo riéndonos de la estupidez que nos atraviesa. Que atraviesa el fracaso de, entre tantas otras, una metafísica del fracaso.

Bibliografía citada

- Agamben, G. (2000). Bartleby o de la contingencia. En Pardo, J. L. (Ed.), *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo*, (pp. 93-136). Pre-Textos.
- Albero, M. (2013). *Instrucciones para fracasar mejor. Una aproximación al fracaso*. Abada.
- Aristóteles (1984). *Ética a Nicómaco*. Orbis.
- Aristóteles (1994). *Metafísica*. Gredos.
- Camus, A. (1985). *Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*. Gallimard.
- Fratini, R. (2017). Vademecum. En R. Bernat, *The Place of The Thing. 14 Documenta Kassel*, en: <https://rogerbernat.info/en-gira/the-place-of-the-thing/>
- Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso*. Egales.
- Heidegger, M. (1977). *Sein und Zeit*. Vittorio Klosterman.
- Heidegger, M. (2003). *Ser y tiempo*, (trad. J. E. Rivera). Trotta.
- Le Feuvre, L. (2010). *Failure*. Whitechapel Gallery.
- Marder, M. (2007). Heidegger's "Phenomenology of Failure" in *Sein und Zeit, Philosophy Today; Spring* (51, 1), 69-78. <https://doi.org/10.5840/philtoday200751160>
- Paris, G. (2017). *Contraindicaciones*, en: <https://contraindicaciones.net/boicot-a-la-accion-de-roger-bernat-en-documenta-14/#>.
- Pazos, C. (2023), *Bad Painting. Un proyecto de Carlos Pazos*. FPVC editorial.
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, vol. 1. Siglo XXI.

Perder la mirada.
Ensimismamiento y ensoñación como prácticas (artísticas)
de resistencia

*Losing the Gaze.
Self-absorption and Daydreaming as (Artistic) Practices of
Resistance*

Tania Castellano San Jacinto*

Resumen

El ensimismamiento y la ensoñación son formas de mirada perdida que, aun tratándose de gestos o comportamientos anodinos, se podrían definir como (audio-)visualmente evasivos. Susceptibles de considerarse estrategias corporalmente desobedientes, burlarían, en cambio, consciente o inconscientemente, las formas de explotación capitalista de los sentidos. Este artículo analiza ambos casos de mirada perdida poniéndolos en relación con prácticas artísticas desmaterializadas o deudoras del *ready-made* de Francis Alÿs, Roman Ondák y Ceal Floyer. Todas ellas tratan de insertar otras miradas en el devenir cotidiano a través de la experiencia artística, tratando de disolver el límite entre ambas dimensiones

Palabras clave: Ensimismamiento; ensoñación; mirada; interrupción; gesto.

Abstract

Self-absorption and daydreaming are forms of a lost gaze that, even if they are considered trivial gestures or behaviours, could be defined as (audio-)visually evasive. Susceptible to being considered bodily disobedient strategies, they would, consciously or unconsciously, evade capitalist forms of sensory exploitation. This article analyses both cases of a lost gaze by relating them to dematerialized artistic practices or those indebted to the ready-made by Francis Alÿs, Roman Ondák, and Ceal Floyer. All of these try to insert other gazes into the everyday through artistic experience, attempting to dissolve the boundary between both dimensions.

Keywords: Self-absorption; daydreaming; gaze; interruption; gesture.

* Universidad de La Laguna
tcastell@ull.edu.es
ORCID: 0000-0002-5332-9913



Figura 1. *Looking up*. Francis Alÿs. 2001

1. Pequeños gestos, grandes proezas

El embelesamiento, el soñar despierto, la desviación del foco de atención..., todos ellos pueden suponer anécdotas cotidianas nada reseñables y, sin embargo, es en estos pequeños gestos donde puede residir un potencial político capaz de transgredir un sistema económico también corporalmente imbricado (Beller, 1994). Se podrían definir como gestos o comportamientos visualmente evasivos y corporalmente desobedientes que burlan, sea consciente o inconscientemente, las formas de explotación capitalista de los sentidos. Consideradas como estrategias que conciernen a su propia corporeidad, pueden ser capaces, pese a su nimiedad, de transformarse en actitud y hacer frente a aquellos regímenes visuales disciplinarios y desapercibidos que actúan bajo la forma de tácticas atencionales o se camuflan como escapes del sistema.

Cuando Charles Baudelaire (2000: 129) se refiere en *El pintor de la vida moderna* a una mujer que dirige su mirada al horizonte con «la misma distracción indolente, y también, a veces, la misma fijeza de atención» aporta la clave sobre ese mirar a lo lejos, distinguiendo sus dos sentidos posibles, tan aparentemente contrarios: atención y distracción. La atención responde a un objetivo claro; el de perseguir un foco lejano. Sin embargo, la distracción mencionada, un tipo de distracción abstraída, compone un campo mucho más abierto y variado que rompe en términos de tiempo y espacio con la realidad circundante. En la distracción abstraída, a la que precisamente nos conduce esa mirada lejana, podremos distinguir dos tipologías secundarias: el ensimismamiento y la ensoñación.

La ensoñación, el ensoñamiento o el ensueño, definido como ilusión o fantasía

(análogo al *Tagtraum* o «sueño diurno» del psicoanálisis freudiano)¹, se entiende como una abstracción activa en tanto implica a la imaginación en la configuración de una visión interna. Por otra parte, el ensimismamiento no se acota en la misma medida, describiéndose como: «Recogimiento en la intimidad de uno mismo», además de «desentendido del mundo exterior, por contraste con *alteración*» (RAE 2001: 926). Se podría interpretar así como un blindaje de puertas para fuera susceptible de cobijar un tipo de abstracción bien activa (como la ensoñación), bien pasiva (como un simple vaciamiento mental). Aun así, las ensoñaciones comparten con el ensimismamiento un marco que les aísla del exterior, un estado de recogimiento y, además, la pertenencia a un tiempo idiosincrásico que aloja un tipo de formas de mirar improductivas que, desde la perspectiva de una economía capitalista, no dejan de presentar una resistencia. De esta forma, la manifestación de estos estados intermitentes de distracción expresaría una liberación temporal, aunque genuina, de formas de producción y consumo.



Figura 2. *The Stray Man*. Roman Ondák. 2006

2. El ensimismamiento como suspensión temporal

Cuando la contemplación se convierte en estupor, la mirada desplegada parece cobrar tintes de estado hipnótico. Sin embargo, el ensimismamiento, al contrario que la hipnosis, atiende a una falta de intención ajena, al ocurrir de forma espontánea o siendo inducido por la propia persona ensimismada. Siendo asumido, además, como un fenómeno amplio que también puede comprender la ensoñación, plantearemos

1 Pese a una simplista y muy cuestionable atribución de modelos de fantasías al género masculino y femenino, Freud señala los sueños diurnos como «muy variados y [aquellos que] sufren cambiantes destinos. Con cualquiera de ellos puede ocurrir que se lo abandone tras un breve lapso y se lo sustituya por otro, o que se lo conserve y se lo urda en largas historias y se lo vaya adecuando a los cambios de las circunstancias vitales» (1991: 89).

aquí la tipología de ensimismamiento identificada con la clase de distracción de la que hablaba William James, correspondiente a una «entrega al transcurso vacío del tiempo» o «letargo», con «vaciar la mente» o con «no pensar en nada» (1989: 321). Estos lapsos temporales equivalentes a una abstracción pasiva, se opondrían a la ensoñación por corresponderse esta con una configuración mental imaginada, es decir, con una abstracción activa. El ensimismamiento se presentaría así como un estado rayano en lo hipnótico sin serlo.

Los ojos están fijos, como en el vacío, los sonidos del mundo se funden en una unidad confusa y la atención se dispersa de tal modo que se siente en todo el cuerpo, como si dijéramos, simultáneamente, y la porción delantera de la conciencia, si está ocupada, lo está por una especie de sensación de entrega al transcurso vacío del tiempo. (James, 1989: 321)

James señala como desencadenante voluntario de este estado el fijar los ojos en el vacío y/o el no pensar en nada y, por otra parte, relaciona su origen imprevisto, con una actividad habitual monótona y poco estimulante o con la fatiga. De estas causas interpretamos que el ensimismamiento supondría así un «deslizamiento en la inconsciencia» (James, 1989: 364) provocado por estímulos que no varían. Una inconsciencia en la que «la mayor parte de nosotros caemos varias veces al día» (James, 1989: 364). Ante todo, James destaca de este estado la paralización que supone: «sabemos, mientras tanto, qué debemos hacer: levantarnos, vestirnos, responder a la persona que nos está hablando, esforzarnos por dar el paso siguiente de nuestro razonamiento. Pero por alguna razón no podemos *ponernos en marcha*» (James, 1989: 364). Ese mismo «no poder ponerse en marcha» evidencia la ralentización e incluso el freno de la actividad cotidiana. Mientras: «Esperamos que esta parálisis se rompa de un momento a otro, porque sabemos que no hay razón para que se prolongue. Pero continúa, pulso tras pulso, y nosotros flotamos con ella» (James, 1989: 364).

El cese del ensimismamiento, sea por causas externas o internas, se identifica para James con salir de un estado de hipnosis, pese a que el ensimismarse se trate en realidad de un estado autoinducido. Despertar del mismo significaría «volver en nosotros, parpadear, sacudir la cabeza, poner por delante las ideas que estaban en el trasfondo y echar a andar otra vez las ruedas de la vida» (James, 1989: 364). Cuando el raptó de atención termina y esta es rescatada del paréntesis abstraído-distraído, la persona es entonces capaz de reemprender su vida denominada activa. Sin embargo, al recuperar la conciencia la persona no tiene nada que recordar, por lo que en realidad se limitaría a dejar atrás un tiempo de indeterminación.

Estas rupturas y vaciamentos del devenir cotidiano enlazan con la picnolepsia de la que habla Paul Virilio en *Estética de la desaparición*; una enfermedad definida por ausencias frecuentes y momentáneas. Durante las mismas, los sentidos permanecen despiertos, pero no perciben ningún tipo de actividad, por lo que, tras volver en sí, los/as afectados/as tienden a inventarse o reconstruir aquel periodo de tiempo en blanco. Como muchos de los lapsos del ensimismamiento, las ausencias picnolépticas llegan a la persona inadvertidamente y esta reemprende la actividad interrumpida tras un breve periodo de tiempo, como si nada hubiera pasado. El así llamado «pequeño mal» (Virilio, 1998a: 13) tiene un origen poco definido, a la vez que polémico en cuanto a su asociación con la epilepsia, y un diagnóstico abierto a bastantes dudas, en tanto sus síntomas pasan desapercibidos para quien los padece y para quienes le rodean, incluso

alcanzándose una frecuencia de centenas de estas ausencias por día. Curiosamente, la picnolepsia se presenta comúnmente en la infancia y tiende a disiparse conforme se alcanza la adolescencia, hasta que normalmente desaparece una vez alcanzada la edad adulta, cuando supuestamente la persona comienza a ser productiva y no tiene *tiempo que perder*. Según Virilio, es entonces cuando se entraría «en otra categoría de ausencia en el mundo, un exilio aún más lejano, “la exuberancia y la ilusión de los paraísos inmediatos, fundados en las rutas, las ciudades, el poder”» (1998a: 20). Aparte de ello, este autor democratiza la afección y sostiene que a la pregunta de quién es hoy picnoléptico se podría responder: «¿quién no lo es o no lo ha sido?» (1998a: 13) Lo que vendría a subrayar lo acertado de comparar este tipo de ausencias con un estado de ensimismamiento, por otra parte, tan común a todos.



Figura 3. *Keyhole*. Roman Ondák. 2012

3. La ensoñación como espacio creativo

Como hemos señalado antes, la ensoñación, el ensoñamiento o el ensueño es un tipo de abstracción distraída en la que entra en juego una producción creativa de la mente a través de la imaginación, por lo que equivale a una abstracción activa. Pese a que los ojos puedan seguir abiertos, la información visual que procesa el cerebro en una ensoñación no es la que le llega del exterior, sino que lo que está *viendo* la persona se corresponde con visiones de la memoria o la imaginación, combinándose con una especie de ceguera respecto a la visión de la realidad circundante.

Parece ser que la ensoñación, como el sueño, cumple con una función autorreguladora del sujeto para la ordenación de sus contenidos inconscientes. Peter Brown describe un patrón de ensoñación cotidiana denominado «calma ultradiana» que tiene lugar después de un rango temporal que abarca de 70 a 120 minutos. Según

este autor, ese trance cotidiano provoca:

una expresión lejana. Se observan menos movimientos faciales y es posible que aparezca mayor asimetría entre los lados de la cara. Los sujetos dan cuenta de alteraciones perceptivas con cambios en la experiencia subjetiva del oído, la vista y el tacto. Tienden a ocuparse de fantasías y pensamientos personales. La intensidad emocional crece a pesar de la ausencia relativa de expresión externa. (*apud.* Crary, 2008: 103)

Algo similar describe Alfred Polgar cuando narra cómo la aparente indiferencia de los y las ocupantes de un tren puede encerrar una ensoñación:

El viajero que está en su compartimento de tren y, mentalmente desocupado, mira el paisaje, piensa sin pensamientos. [...] Probablemente todos los viajeros de tren que, sin pensar en nada preciso, miran por la ventanilla, meditan lo mismo. La ensoñación que se produce en el vagón, conjurada por el paisaje y sus formas, es una ensoñación unívoca. (2005: 125)

La expresión de «ensoñación unívoca» enlaza con la forma de distracción masiva que Walter Benjamin sitúa en el cine, dentro del ensayo sobre la obra de arte,² por la que se activarían correspondencias en el conjunto de espectadores entre las imágenes de la película y su memoria, despertada involuntariamente e induciendo por ello a la reflexión. Algo que enlaza con la proposición de Henri Bergson, cuando señala que: «Para evocar el pasado bajo la forma de imagen, es preciso poder abstraerse de la acción presente, es preciso saber apreciar lo inútil, es preciso querer soñar» (2006: 94). De tal forma que Benjamin estaría planteando que, de alguna manera, las películas, o al menos las buenas películas (las que servían de punto de partida a la reflexión), son aquellas que no deberían ser vistas del todo si se prestan a esa función. Esta forma de mirar el cine se mantendría según Virilio en directores como Hitchcock, «a partir de Dreyer y de muchos otros», quienes sostendrían también

que los espectadores no fabrican sus imágenes mentales a partir de lo que les es dado de modo inmediato para que vean, sino a partir de sus recuerdos, *como en su infancia, rellenando por sí mismos los blancos con imágenes que crean a posteriori.* (1998b: 12-13)

Y si seguimos con la comparación entre imágenes cinematográficas y traslado, añadiremos que Polgar sostiene que, dada la aceleración del tren, aunque el viajero no perciba todo lo que ve, esa parcialidad activa igualmente sus sentidos, «estimulado por esas incesantes bocanadas, cae en un delicioso estado entre la sed y la embriaguez» (2005: 127). No es casualidad, por tanto, que Sharon Indira Bhagwan señale que: «El ojo tampoco permanece continuamente atento a la pantalla; puede estar medio cerrado como en el duermevela que nos sorprende en un tren en movimiento» (2002: 32).³ En el transcurso de ese duermevela, Polgar afirma que el espíritu del viajero en tren «estimulado por lo que aparece fugazmente ante sus ojos, responde al estímulo. Podríamos decir también: el estímulo, mediante suaves llamadas, transporta a la

2 Me refiero al ensayo *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, que abarca tres versiones en alemán realizadas entre 1935 y 1939 (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) y una versión francesa de 1936 (*L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanisée*). Véase: Castellano, 2012.

3 Salvo que se indique la referencia de una edición en español, todas las traducciones son de la autora.

persona a un estado que el narrador denomina “meditativo”» (2005: 125).

En-si-mismarse activamente es precisamente eso, adentrarse en-sí-mismo o en-sí-misma, reencontrar un espacio propio dentro de la ensoñación; de las imágenes de la memoria y de la proyección de otras visiones posibles. A base de perderse en lo intrascendente, ensimismarse equivale a una forma de compensación ante el bombardeo estimulativo y las posibles presiones laborales y familiares. Considerando el contexto de nuestra era digital, Marina Van Zuylen señala, además, que, precisamente por la absorbente atención que reclaman, los dispositivos móviles suponen «Vampiros de nuestra concentración» que «nos protegen celosamente de nosotros mismos y de nuestra soledad» (2019: 48). Si Brown afirma que «la ensoñación se convierte en “un taller de preocupaciones sociales y emocionales sin resolver”» (*apud.* Crary, 2008: 103) es porque todas ellas se están tratando precisamente en ese espacio: se les están dando vueltas, se las repasa, se las deforma, se las reconfigura. Precisamente lo mismo que se señala en la novela de Don DeLillo, *Punto Omega*:

La verdadera vida ocurre cuando estamos solos, pensando, sintiendo, perdidos en el recuerdo, soñadoramente conscientes de nosotros mismos, los momentos submicroscópicos. [...] Llegamos a ser nosotros mismos por debajo del flujo de los pensamientos y las imágenes apagadas [...] Son los pensamientos sin clasificar que tenemos mientras miramos por la ventanilla del tren, pequeñas manchas apagadas de pánico meditativo. (2013: 27-28)



Figura 4. *Good Feelings in Good Times*. Roman Ondak. 2003

4. La ineficiencia del ensimismamiento y la ensoñación

El ensimismamiento equivale a una ruptura del ritmo objetivo, interrumpiéndolo con franjas temporales indefinidas, en extensión y contenido, e ineficientes para un sistema dado. Si recordamos la comparación que antes realizábamos entre ensimismamiento y picnolepsia, hemos de traer a colación las palabras de Virilio relativas a esta enfermedad cuando considera que:

cualquiera podrá vivir una duración que será la suya propia y de ningún otro, en virtud de lo que podríamos denominar *la conformación incierta de sus tiempos intermedios*; y el ataque picnoléptico podría considerarse como una libertad humana en la medida en que esa libertad constituiría un margen dado a cada ser humano para que invente sus propias relaciones con el tiempo; por ello, sería un tipo de voluntad y poder para los espíritus. (1998a: 22-23)

Esas lagunas inactivas no solo barren con toda eficiencia, sino que también dan pie a insertar un tiempo otro en esa porción robada al tiempo normativo.

En cuanto a la ensoñación, ésta se corresponde igualmente con lo que se podría denominar una parcela de libertad. Al identificarla Crary como un «tiempo muerto» sin beneficio productivo, apunta que «en el siglo veinte tanto el cine como la televisión se han embarcado en una competición funcional con la ensoñación. [...] la ensoñación supone un campo de resistencia en cualquier sistema de ruina y de coerción» (2008: 81). Esto alcanzaría, por tanto, un nivel exponencial si lo aplicamos al contexto de la era digital y la comunicación móvil. Pero Benjamin ya recordaba a Baudelaire cuando señalaba que «la disposición constante de un recuerdo tan discursivo como voluntario, favorecido por la técnica de reproducción, recorta el tiempo de fantasía» (2008: 251). Algo paradójico, teniendo en cuenta que entre esas técnicas Benjamin consideraría al cine como un espacio político para la salvación del espectador. Asimismo, supone también una contradicción para el neurólogo Frederik Mettler, tal y como Buck-Morss lo refleja, pues desde el punto de vista de la producción técnica, «la calma reflexiva necesaria para ser creativo (e *inventar* máquinas)» se opone diametralmente a «la destrucción de este medio ambiente calmo “por parte de las mismas máquinas y de la acrecentada productividad que la mente reflexiva crea”» (2005: 190).

La consigna taylorista de «Abajo el callejeo» (Benjamin: 2008: 144) supondría todo un grito de guerra contra las dinámicas improductivas en términos económicos. Algo de lo que precisamente el *flâneur* hace gala con su reivindicación del tiempo muerto. Con él, nos cuenta Benjamin, «retorna el ocioso [*Müßiggänger*] escogido por Sócrates en el mercado ateniense como interlocutor. Solo que ahora no hay ya ningún Sócrates, nadie que le dirija la palabra» (2008: 295). Sin embargo, en esta lucha por el tiempo sólo unos pocos privilegiados como él pueden disfrutar de un tiempo libre de presiones económicas. Benjamin señala que, al contrario de la sociedad feudal, donde «los ocios del poeta son un privilegio bien reconocido [...] con la burguesía en el poder, el poeta se encuentra como el desocupado, el “ocioso” por antonomasia» (2008: 361). Es por ello que Baudelaire tuvo que reivindicar la valía de esa «desocupación» y «elevó la ociosidad hasta el rango de un método de trabajo, es decir, de su método particular» (Benjamin, 2008: 362).

El ensimismamiento, y más concretamente un aspecto destacable del mismo, la ensoñación, se entenderían como un tiempo fuera del tiempo; proyectándose tanto

hacia la interioridad de sí –como el ensimismamiento– como hacia la exterioridad de una irrealdad –como la ensoñación–. Ambos pertenecerían a lo que Kracauer identifica como aburrimiento (*Langeweile*) (2006: 181-182) y Benjamin como ociosidad (*Müßiggang*). Esta última se plantea antes de la separación entre tiempo de trabajo y ocio: «La ociosidad intenta evitar cualquier contacto con el trabajo del ocioso, y en general con cualquier proceso de trabajo. Eso es lo que la diferencia del ocio» (Benjamin, 2005: 802). Pero con la llegada de la modernidad, Kracauer sostiene que en vez de disponer del tiempo de «practicar el correcto aburrimiento en horas de fiesta [...] se pretende no hacer nada y se mantiene uno ocupado» (2006: 182). En el caso concreto del empleado u oficinista, en relación con su libro *Los empleados*, Kracauer señala:

Cuanto más dominada por la monotonía se encuentra la jornada laboral, tanto más necesitan las horas de ocio alejarse de su proximidad; presuponiendo que la atención deba ser desviada de los trasfondos del proceso de producción. La estricta contrapartida de la máquina burocrática es, sin embargo, el mundo multicolor. (Kracauer, 2008: 212).

Ese peso laboral se podría compensar, por tanto, con «el frenesí del espectáculo» que Fernand Lèger localiza en su época como en ninguna otra:

Las colas de las multitudes ante la pantalla o el escenario es un fenómeno constante. [...] Este frenesí, esta necesidad de distracción a toda costa, se explica como reacción contra la dureza y las exigencias de la vida moderna. [...] asistiremos a este fenómeno diario de gentes que se empujan para ir al trabajo o para comer y que por la noche harán largas colas frente a los espectáculos para buscar una distracción al agotamiento cotidiano. (Lèger, 1990: 101).

La razón de todo esto, nos cuenta Kracauer, es que: «El mundo se cuida de que uno no llegue hasta sí mismo, y acaso de que se tome ningún interés en él –el mundo está mucho más interesado en que uno se aburra de él, tanto como finalmente merece, que en propiciar un verdadero sosiego» (2006: 182). Así declara este autor la dificultad para en-si-mismarse en la modernidad, ya que, como menciona, la época «se cuida de que uno no llegue hasta sí mismo». En este punto hemos de aclarar que este otro tipo de aburrimiento al que se refiere Kracauer, el «aburrimiento vulgar», no se corresponde con el «correcto aburrimiento» (2006: 181-182), ni con la ociosidad de la que venimos hablando, sino con aquel ocio en sintonía con la industria del espectáculo; la decisiva distracción que el sistema político-económico del capitalismo pone a disposición del consumidor.

Algo muy cercano a la ociosidad benjaminiana y al «verdadero sosiego» del que hablaba Kracauer es lo que se proponen restaurar teorías como «la teoría de la recuperación de la atención» (*ART: Attention Restoration Theory*),⁴ desarrollada en los años ochenta por Rachel y Stephen Kaplan, y presentada en su libro *The experience of nature: A psychological perspective* (1989), además de continuar con su investigación en las décadas posteriores. Mediante ella, estos profesores de la Universidad de

4 Es definida así por Stephen Kaplan (1995).

Michigan tratan de recobrar los estados de ensoñación perdidos en el ritmo de la vida diaria, de recuperar la capacidad de concentración y de reducir el estrés, algo que en las últimas décadas se ha dado en llamar *mindfulness*. Con tales objetivos los Kaplan plantean pasar cierto tiempo en un entorno natural, evitando así ser bombardeados por estímulos externos que sobrecarguen las memorias de trabajo.⁵ Según tales investigadores, el ambiente natural invita a experimentar «leves fascinaciones» (*soft fascinations*) (Kaplan, 1989: 192-193); un estado contemplativo volcado sobre escenas como el desplazamiento de las nubes, el juego de la luz en las hojas o la visión del atardecer. Podríamos interpretar entonces que las «leves fascinaciones» de los Kaplan funcionarían en un sentido similar al de las «suaves llamadas» que Polgar situaba en la contemplación a través de las ventanillas del tren. Esa «ensoñación que se produce en el vagón, conjurada por el paisaje y sus formas» (Polgar 2005: 125), conduciría a un objetivo similar al de los experimentos que proponen los Kaplan, pues las pausas en el devenir cotidiano tenderían a cultivar el autocontrol mental, evitando las distracciones externas, a la vez que aportarían un espacio para pensar. Lo que equivaldría, en realidad, a sumergirse en las propias distracciones internas abstrayéndose. Nos encontraríamos así ante un programa para la recuperación de la ociosidad equivalente a realizar actividades no productivas, lo cual supone un rescate del tiempo propio. Destaca el hecho de que los Kaplan lo plantearan como una especie de programa de desintoxicación de la distracción, enfocándolo como un entrenamiento para la recuperación de la atención concentrada; mientras que, como hemos visto, parte de sus ejercicios aspiraran a retomar la práctica de la ensoñación o, lo que es lo mismo, de una abstracción distraída o abstracción por distracción.



Figura 5. *Viewer* Ceal Floyer. 2011-2021

5. La libertad del desviado

Jaques Rancière en *El espectador emancipado* (2010) muestra claramente la importancia de desviar la mirada cuando llama la atención sobre del texto *Le travail à la journée*. En él, Gabriel Gauny describe la jornada de trabajo de un obrero carpintero, por lo que

5 No muy lejano estaba de esto Joseph Addison cuando en 1712, en su escrito *Los placeres de la imaginación*, cuenta que «los placeres de la imaginación son más conducentes a la salud, que los del entendimiento. [...] escenas deliciosas de la naturaleza o de las artes tienen una influencia tan benigna sobre el cuerpo, como sobre el ánimo, y no sólo sirven para depurar la imaginación, y hacerla brillante, sino también para despedir la melancolía y la aflicción, poniendo los espíritus animales en agradable movimiento» (1991: 135).

supone un texto aparentemente fuera de lugar, al incluirse en un diario revolucionario obrero, *Le Tocsin des travailleurs*, durante la revolución francesa de 1848.

Creyéndose en casa, mientras no ha terminado la habitación que está entarimando, aprecia la disposición del lugar; si la ventana da a un jardín o domina un horizonte pintoresco, por un momento detiene sus brazos y planea mentalmente hacia la espaciosa perspectiva para gozar de ella mejor que los poseedores de las habitaciones vecinas. (Rancière, 2010: 63)

Ese simple gesto, el de detenerse en su labor y mirar por la ventana «creyéndose en casa» denota una posición muy diferente a la de alguien apremiado por cumplir sus objetivos laborales y sometido al plazo de su consecución. Es por ello que Rancière asume que:

Apoderarse de la perspectiva es ya definir la propia presencia en un espacio distinto de aquel del «trabajo que no espera». Es romper la división de aquellos que están sometidos a la necesidad del trabajo de los brazos y aquellos que disponen de la libertad de la mirada. [...] Ella define la constitución de otro cuerpo que ya no está «adaptado» al reparto policial de los lugares, de las funciones y de las competencias sociales. (2010: 63-64)

Pese a no disfrutar del privilegio de contemplar esas vistas de forma cotidiana, el carpintero se cree merecedor de esa perspectiva y, aunque de forma intermitente, ejerce ese derecho a mirar desvinculándose de la sujeción laboral. Es por ello que Rancière destaca que lo importante de este pasaje es que este trabajador adopte conductas inapropiadas dentro de la posición que ocupa. Para el autor, lo sustancial de ello, y que resulta también aplicable al contexto artístico, radica no en la naturaleza de las vistas (extrapolable a la clásica concepción de la obra de arte pictórica como ventana), sino en la forma en la que se ha mirado a través de esa ventana como un tiempo suspendido.

Otro de los ejemplos de desviación que aparece en el libro es el de dos trabajadores industriales que, pese a las limitaciones impuestas por la jornada laboral, a la vez que por el ritmo de un ocio en la misma línea, deciden desvincularse de presupuestos y consiguen aislar una parcela de tiempo improductivo en términos económicos. Así lo ratifica Rancière cuando descubre su correspondencia de 1830:

Pero lo que le contaba [un trabajador a otro] no se parecía en nada al día de descanso de un trabajador que restaurara así sus fuerzas físicas y mentales para el trabajo de la semana por venir. Era una intrusión en una clase de ocio totalmente distinta: el ocio de los estetas que disfrutarán de las formas, de las luces y de las sombras del paisaje, de los filósofos que se instalan en una posada de campo para allí desarrollar hipótesis metafísicas [...] Al hacerse espectadores y visitantes, ellos trastornaban la división de lo sensible, que pretende que aquellos que trabajan no tienen tiempo para dejar sus pasos y sus miradas al azar, y que los miembros de un cuerpo colectivo no tienen tiempo para consagrarlo a las formas e insignias de la individualidad. Eso es lo que se llama «emancipación»: el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros del cuerpo colectivo. [...] Era la reconfiguración aquí y ahora de la división del espacio y del tiempo, del trabajo y del tiempo libre. (2010: 24-25)

Ese ocio al que se refiere este autor es lo que se identificaría con la ociosidad a la que alude Benjamin, opuesta a la generada por la industria del ocio. Por otra parte, no hay que olvidar que el tipo de *ocio meditativo* propio de los estetas y los filósofos, y que ahora ocupa a estos trabajadores, enlazaría directamente con la ensoñación (de hecho, el disfrutar «de las formas, de las luces y de las sombras del paisaje» parece seguir el método ART de los Kaplan), además de con la improductividad económica que suponen sus tiempos y los del ensimismamiento o la ensoñación. El espectador emancipado que da título al libro de Rancière se trata de una persona desviada, ensimismada, soñadora y distraída de la función de su clase social. Tal desviación no tiene que ver con el escapismo, sino más bien con disfrutar de un respiro que permita continuar. Mirar hacia otra parte, tal y como hicieron estos trabajadores, equivale a poder mirar de otra manera, aunque sea solo a veces.



Figura 6. *Turista*. Francis Alÿs. 1994

6. Prácticas (artísticas) de infiltración

Si al comienzo del texto hablábamos de la importancia de aquellos pequeños gestos susceptibles de desencadenar actitudes corporalmente desobedientes al sistema que habitamos, las propuestas artísticas que trataremos a continuación ponen en práctica tales comportamientos, alineadas con el ensimismamiento y la ensoñación, trasladando con ello otras formas posibles de entender la mirada. Puesto que sería vano tratar de ilustrar la ruptura de la dinámica sistémica con obras artísticas que encarnasen el propio ensimismamiento o la ensoñación –dado su carácter espontáneo y personal–, se ha optado aquí por evitar esa impostura y exponer propuestas artísticas que desde su desmaterialización provocan el despertar de aspectos también contenidos en el ensimismamiento y la ensoñación. En todas ellas se trata de arrancar al público de su circunstancia para brindarle una nueva vía de acceder a la misma, acaso más

sensible. Lo consiguen sobre todo a base de evidenciar o de poner en escena formas de mirar que nos remiten a nuestra propia mirada, aquel en-si-mismarse, pero también de emplear estrategias que promocionan la demora, fomentan los tiempos muertos, desestiman los resultados y devuelven al contacto con la realidad circundante. Con ello tratarían de poner en escena un tipo de «distracción constructiva» a base de perturbar dinámicas instauradas o situaciones previstas (Van Zuylen 2019: 44), tal y como sucede con ensimismamiento y la ensoñación.

Francis Alÿs apuesta claramente en su trayectoria por la evidencia de tiempos, espacios y esfuerzos ajenos a la productividad económicamente entendida, adhiriéndose al espíritu del *flâneur* como declarado observador y paseante. Encarna así una ociosidad que entiende positivamente como turista en México, donde se establece desde los años ochenta. Es precisamente en su obra *Turista* (1994) (Figura 6) donde plantea esta declaración de intenciones incluyéndose con un cartel con dicha denominación entre trabajadores que se identifican mediante rótulos de «electricista», «plomero», «pintor y yesero», etc. El artista aparece así alineado (literal y figuradamente) con el resto de trabajadores que ofrecen sus servicios, proponiéndose a sí mismo como observador profesional, siguiendo así la estela baudeleriana que, tal y como hemos visto antes, eleva la desocupación a un método particular de trabajo (Benjamin 2008: 362). Seguramente sea cuestionable este carácter de *flâneur* occidental encarnado por Alÿs, opuesto al de aquellos trabajadores que ofrecen el desempeño de su oficio. Al fin y al cabo, el tiempo del *flâneur* es un tiempo elitista opuesto al de la masa, cuyo privilegio es no tener que trabajar como los demás o, como en este caso, no hacerlo de la misma forma que el resto. Sin embargo, pese a su manifiesta distinción, insertarse por parte de Alÿs en ese grupo como uno más supone una tentativa de lo que más tarde serán propuestas más acordes con las resistencias en las que nos centramos. En cambio, de lo que sí participa el artista en esa *performance*, igual que el resto de los allí presentes, es del trabajo de esperar. De experimentar una demora incierta en su duración y en la consecución de su objetivo, lo cual exige una gestión de la indeterminación suficientemente preparada.

El recorrido artístico de Alÿs evidencia un tipo de producción centrada en el proceso y carente de interés por un resultado definido en términos de éxito. Pues, tal y como Russell Ferguson señala del autor: «Contra el dogma de la modernidad, el progreso y la eficiencia, él ha situado anécdotas, gestos y parábolas» (2007: 54). Dan prueba de ello obras tan referenciales como *Paradox of praxis 1* (1997), cuyo subtítulo «A veces, hacer algo conduce a nada», expone claramente su lógica. Durante más de 9 horas Alÿs arrastra un enorme bloque de hielo por las cálidas calles de Ciudad de México. El ingente esfuerzo que esto supone contrasta drásticamente con sus resultados: tanto la disolución del enorme bloque en un reducido charco de agua al final de la *performance* como los 5 minutos que alcanza el montaje de vídeo del registro de la acción.

Looking up (2001) (Figura 1) es una propuesta que trata de ser el contrapunto de la anterior, pues se basaría en su principio inverso: «A veces, hacer nada te conduce a algo» (Ferguson 2007: 86). La *performance* comienza con el artista, que se detiene en medio de la plaza de Santo Domingo, en Ciudad de México, y comienza a mirar hacia arriba. Este gesto persistente y sugestivo consigue progresivamente atraer la atención de los transeúntes, que terminan emulándolo, mirando todos y todas en conjunto hacia arriba. Una vez ha congregado a un grupo considerable de personas, el artista se escabulle entre la multitud, dejando atrás la réplica de su gesto multiplicado. La interrupción que supone la desviación de la mirada, una mirada curiosa por desvelar

un misterio sin resolver, marca un paréntesis en el recorrido de los ciudadanos y ciudadanas que les hace distraerse, detenerse y demorarse. Estas personas se toman su tiempo a causa de una invitación subrepticia a perderlo. El ritmo del resto de la plaza, con la gente sumida en el acaecer cotidiano, contrasta así con el pequeño grupo detenido, prendado de la interrogante que Alÿs deja tras de sí.

Una detención también es planteada en la propuesta performática *Good Feelings in Good Times* (2003) de Roman Ondák (Figura 4). En ella, una fila de gente simplemente espera. Ubicada bien en lugares relacionados con espacios expositivos, bien en torno a diversos edificios, la cola está integrada por voluntarios y actores que no se distinguen del público o de los transeúntes y que han recibido la consigna de no actuar y de no dar dato alguno sobre la *performance*. En el caso de que se les pregunte directamente qué hacen o a qué esperan, se les ha autorizado a responder: «no lo sé» o «simplemente haciendo cola». Estas formaciones espontáneas ocurren disgregándose y reconfigurándose de manera orgánica, a lo largo de horas o días, según la acción. Supone así una coreografía pautada simulando una dinámica natural, que, a su vez, se entremezcla con el acaecer fortuito, al sumarse a veces a la fila personas ajenas a la acción. Tal y como también sucedía en la obra de Alÿs, el público de la obra (aunque no tenga conciencia de serlo) es captado aquí atencionalmente por la disposición corporal de quienes esperan en conjunto preguntándose por el motivo; pero además integra performáticamente a las personas que, por inercia, se incorporan de forma ocasional al conjunto. Por lo que, en ambos casos, habiendo sido el público atraído participativamente por la propuesta, en cualquiera de las modalidades mencionadas (atencional o performáticamente), igualmente sería distraído de su cometido anterior. El hecho de que no exista una razón aparente para esta hilera de personas enmarca al propio hecho de esperar como centro de atención y acontecimiento del devenir cotidiano sin resolver. De esta forma, la detención y la demora, es decir, el tiempo en forma de interrupción, se aprecia manifiestamente en este trabajo.

Otro ejemplo del mismo autor en sintonía con el anterior es *The Stray Man* (2006) (Figura 2). En él un hombre mira hacia el interior de una vidriera, en la galería donde precisamente Ondák ubica su exposición. La acción tiene lugar cada día de la duración de la muestra durante media hora, alternando el hecho de mirar con paseos de un lado a otro de la calle. La mirada del hombre allí apostado escudriña el interior oscuro de la sala, debiendo por ello colocar sus manos a modo de túnel y esforzándose en percibir. Parece una persona extraviada, tal y como expone el título, sin un objetivo claro y bloqueada por la falta de resolución. Desconocemos como público qué busca o qué llama su atención dentro del espacio, tan solo estamos expuestos (a la vez que él se expone ante nosotros como obra) al hecho de mirar más allá y tratar de vislumbrar algo. La propuesta sale fuera de la sala de exposición e irrumpe en el espacio público, como también lo hacían algunas versiones de la anterior *Good Feelings in Good Times*. Al menos, esto supone el propósito, ya que la performance corre peligro de desactivarse al desapercibirse en grandes ciudades, como sucedió en Londres cuando se presentó en la Tate Modern, anegada por el devenir del propio museo y de la ciudad en general. En cambio, tuvo posibilidades de ser detectada en poblaciones más reducidas, como ocurrió en Trento, al contar con un ritmo urbano diverso, que daba lugar al descubrimiento de sutilezas tales como esta. Tal y como señala Thierry Davila:

corresponde a cada uno/a darse cuenta, según la propia disponibilidad de su mirada, de

aquello que tiene lugar en un momento dado en la ciudad donde se encuentra [...] La libertad de percepción depende de la libertad del que mira, que es el que en verdad realiza la obra por muy poco que esté abierto a aquello que sucede, atento al acontecimiento sin importancia, al gesto ínfimo y sin embargo portador de un orden nuevo, o en todo caso suplementario, situado en el mundo. Esta indistinción de la acción, inserta en el tejido de las circunstancias y de los actos que son el contexto donde aparecen, devienen la condición del ejercicio de la mirada: *The Stray Man* es una obra de Roman Ondák en la que se trata de mirar, o de tratar de hacerlo (2010: 244).

Si precisamente en esta obra «se trata de mirar, o de tratar de hacerlo», en *Keyhole* (2012) (Figura 3), del mismo autor, impera la misma premisa, pero con ciertas inversiones. Para empezar, es dentro de la sala de exposición (con una muestra del artista) donde se ubica un pequeño ojo de cerradura a través del que se puede acceder a la visión de la calle. Los visitantes tendrán así la opción de activar la obra movidos por su propia curiosidad, emulando una especie de *Etánt donné* duchampiano. En este caso no existe ningún señuelo en forma de actores que invite a participar de la realidad misma, sino que la dimensión que podríamos denominar ficticia la encarnaría la propia exposición, componiendo una puesta en escena de las obras artísticas en un espacio, colocadas expresamente para ser observadas. Desde la sala, la visión furtiva que tendríamos del exterior como público a través de *Keyhole* sería una visión parcial, al recortarse gran parte de la visión periférica.⁶ Ondák nos invita de nuevo con ello a percibir la realidad circundante, esta vez, sin intermediarios, a través de un dispositivo que recuerda al de un *peep show*. Es, sin embargo, la gran banalidad que aparece ante nuestros ojos, la de un mundo corriente, aquella que supone toda una obscenidad al presentarse tal cual. Tanto este trabajo como los anteriores de Ondak tienen como pretexto centrarse en el acontecer urbano. Es en ellos cuando el privilegio de una mirada extrapolada del flujo cotidiano disfruta de la posibilidad de aislar las cosas que percibe.

En la línea de *Keyhole*, Ceal Floyer propone también una mirada hacia el exterior desde la galería. Esta vez, a través del dispositivo de una mirilla, *Viewer* (2011-2021) (Figura 5), situada, precisamente, en la diáfana ventana de la sala de exposición. *Viewer*, que en inglés también significa «visor» (algo en la línea de lo que podríamos entender por mirilla), parece invitar a mirar a través de la ventana, recogiendo el campo visual del paisaje, pero también podría ser una invitación a experimentar la obra y convertirse en espectador o espectadora (*viewer*). Se diría que mirar hacia la calle a través de un doble dispositivo de visión –el cristal de la ventana y la mirilla– se torna redundante. Floyer podría insertar esa opción extra a sabiendas de que precisamente en los circuitos artísticos, donde supuestamente se ejercita la práctica de la (audio-) mirada, el público (también) participa de una dinámica consumista bien vorazmente perceptiva, bien sobrecargada estimulativamente y, con lo cual, desensibilizada en su aprehensión. Decía Benjamin que: «En cuanto empezamos a orientarnos, el paisaje ya desaparece, cual la fachada cuando entramos a una casa» (2010: 60). Quizás estamos tan acostumbrados y acostumbradas a orientarnos, a desenvolvernos dentro del devenir diario, a sobrestimar el conocimiento que tenemos de lo ya conocido, que no vemos el paisaje por mucho que lo tengamos delante. Es entonces cuando pequeños artilugios,

6 Véase un análisis más extenso de obras que invitan a una mirada parcial en: Castellano, 2019.

como *Viewer*, nos detienen y nos interpelan haciéndonos ver las cosas de nuevo y de nuevas. Nos invitan a admirar el exterior o incluso a salir afuera, como otra obra de Floyer, *Welcome* (2011); un felpudo girado 180°, que permite su lectura al dejar la sala e, igual que la última propuesta de Ondák, nos invita a presenciar directamente la realidad que habitamos.

7. Cuestión de actitud

El ensimismamiento con su huelga sensorial y la ensoñación con su proyección fuera de sí configuran un modo de ubicarse más allá del tiempo vivido. Perder la mirada puede entenderse entonces en un doble sentido. Por un lado, la mirada perdida se corresponde, tal y como hemos visto, con una mirada a la lejanía que dentro del contexto de la distracción se puede identificar con el fenómeno del ensimismamiento, el cual simultáneamente engloba y se distingue de la ensoñación. Por otro lado, es experimentando esos estados cuando se neutraliza el contacto con el exterior y la mirada se pierde, es decir, se experimenta una especie de ceguera pese a no perder visión; simplemente nos hallamos viendo *otra cosa*, sea el vacío, sea una configuración mental.

Estos breves lapsos de tiempo desconectados de una dinámica económicamente productiva suponen escapes posibles como estrategias de distracción. Equivalen a gestos desviados, y por ello liberados, al tiempo que suponen una esfera dispersa y aleatoria, alejada del reclamo atencional que ejercen de manera generalizada los dispositivos digitales sobre nosotros y nosotras. Es por ello que, pese a su desacreditada presencia, son capaces de intercalar pequeños respiros de reencuentro con lo sensible a lo largo de la jornada diaria o de la absorción tecnológica. Funcionan a un nivel ínfimamente perceptible, a micro-escala corporal, pero presentándose igualmente eficaces. Provocan no solo una fuga exitosa, aunque fugaz, sino también un reencuentro con la mismidad de cada cual. La resistencia que encarnan consistiría entonces en dejarse llevar, pero hacia uno o una misma; aprendiendo a mantenerse aparte de la producción y del consumo, del entretenimiento y de la absorción tecnológica, aunque sea solo momentáneamente. Si Jonathan Beller propone que «La manera en la que nuestra mirada se mueve, se relaciona directamente con la forma en la que nuestros cuerpos y nuestros ojos están conectados a la economía misma» (1994: 39), la práctica del ensimismamiento y de la ensoñación supondría toda una contestación a dicho sistema, pues, al igual que señala Jonathan Crary (2015) en relación a la esfera del sueño, equivaldrían a unos de los pocos bastiones aún sin explotar capitalistamente. Esta panorámica acusa una necesidad que Aurora Fernández Polanco define como un «tiempo fuera del tiempo y lleno de tiempo. Tiempo de fiesta, no productivo» (1996: 39). Y continúa:

Si Benjamin consideraba que Baudelaire sería capaz de rasgar el velo “fantasmagórico” que nos envuelve en esta sociedad de falso progreso, es posible que si al menos el arte volviera a encontrar su tiempo propio se vislumbraría la auténtica experiencia perdida para Benjamin. (1996: 39)

La práctica del arte desmaterializada y deudora del *ready-made* como la que venimos abordando, capaz de camuflarse con la vida donde se encuadra, puede aportar una experiencia que se infiltra en la propia realidad, desmintiéndola, potenciándola o

ampliándola. Tal y como hemos analizado en la obra de Alÿs, Ondák y Floyer, las propuestas extraen al público del mundo que habitan para intentar devolverles en otro estado a su realidad, en el mejor de los casos, habiendo revitalizado sus *sensoriums* y refrescado la conciencia de lo vivido. Lo consiguen incluso conduciendo a la persona espectadora aparte de la propia exposición de arte, invitándola a salir literalmente fuera de la experiencia artística y proponiendo esta, a su vez, como divergencia de la misma. Estos trabajos ofrecen modos alternativos de mirar o de interrumpir el flujo temporal, alineándose así con el cometido del ensimismamiento y de la ensoñación; como en ellos, haciendo alarde de mínimos gestos y desviaciones que retan desde la propia dimensión corporal a los ritmos socio-económicos existentes. No obstante, la clave de su eficiencia estética reside en la transformación de la mirada del público durante su experiencia con la obra.

Los gestos y acciones que despliegan las propuestas tratadas, más o menos significativos, abren una brecha que produce el efecto necesario para hacer ver otras dimensiones en lo presente. Sin embargo, la contrapartida es que este *hacer ver* requiere del público un esfuerzo considerable, delegando en él la responsabilidad de activar su experiencia. Se torna necesario disponerse a ser espectador o espectadora con las expectativas adecuadas, convirtiéndose en un *expectador* dispuesto a «rasgar el velo» o a injertar otras realidades en el devenir diario. Seamos pues partícipes de la expectación y agentes predispuestos a inscribir la experiencia artística distraída en lo cotidiano. Tal y como sugiere Van Zuylen: «¿Por qué no aceptar que es la relación distanciada, pero a la vez íntima, entre ensueño y realidad, arte y vida, azar y determinismo, lo que constituye la forma más dinámica de recalibrar cuerpos y mentes?» (2019: 81)

Para finalizar, propongo entender el título de este artículo «Perder la mirada. Ensimismamiento y ensoñación como prácticas (artísticas) de resistencia» como el título, en cambio, de una práctica artística desmaterializada. No son necesarios en esta obra más dispositivos que este, para tan solo tener en cuenta que a lo largo del día, de los días, se traten de encontrar espacios vacíos –ensimismados– y llenos –ensoñados– que interrumpan el ritmo dado y poder resistirlo así colectivamente. Por eso, echa un vistazo a tu alrededor y elige el punto más lejano posible. Ahora, pierde tu mirada.

Bibliografía citada

- Addison, J. (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Visor.
- Baudelaire, C. (2000). *El pintor de la vida moderna*. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Librería Yebra, Cajamurcia.
- Beller, J. (1994). Cinema, Capital of the Twentieth Century. *Postmodern Culture*, 4(3).
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Akal.
- Benjamin, W. (2008). *Obras*, Libro I, vol. 2. Abada.
- Benjamin, W. (2010). *Obras*, Libro IV, vol. 1. Abada.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo de la relación del cuerpo con el Espíritu*. Cactus.
- Bhagwan, S. I. (2002). *A Logic of Distraction: Spectacle, Thought, and Capital in French New Wave Cinema* [Tesis de doctorado, Harvard University].
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Interzona.
- Castellano, T. (2012). *Inicio. Búsqueda. Distracción. Un análisis de la distracción en Walter Benjamin*. Editorial Complutense.
- Castellano, T. (2019). La visión incompleta. El ver a medias como eje de producción artística. *Fotocinema. Revista científica de Cine y Fotografía*, 9-36.

- Crary, J. (2008). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Akal.
- Crary, J. (2015). *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*. Planeta.
- Davila, T. (2010). *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Regard.
- Delillo, D. (2013). *Punto omega*. Seix Barral.
- Ferguson, R. (2007). *Francys Alys: Politics of Rehearsal*. The Hammer Museum/Steidl.
- Fernández Polanco, A. (1996). *La fantasmagoría, Baudelaire y la mercancía absoluta*. La balsa de la Medusa, (38-39), 19-40.
- Freud, S. (1991). *Obras completas*, vol. 15 (1915-16). Amorrortu.
- James, W. (1989). *Principios de psicología*. Fondo de Cultura Económica.
- Kaplan, R. y Kaplan, S. (1989). *The experience of nature: A psychological perspective*. Cambridge University Press.
- Kaplan, S. (1995). The Restorative Benefits of Nature: Toward an Integrative Framework. *Journal of Environmental Psychology*, 15, 169-182.
- Kracauer, S. (2006). *Estética sin territorio*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Fundación Caja Murcia.
- Kracauer, S. (2008). *Los empleados*. Gedisa.
- Léger, F. (1990). *Funciones de la pintura*. Paidós.
- Polgar, A. (2005). *La vida en minúscula*. Acantilado.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Real Academia Española [RAE]. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22^a ed.): Espasa Calpe.
- Van Zuylen, M. (2019). *A favor de la distracción*. Elba.
- Virilio, P. (1998a). *Estética de la desaparición*. Anagrama.
- Virilio, P. (1998b). *La máquina de la visión*. Cátedra.

La celebración de lo inútil en los juegos callejeros de Francis Alÿs

The Celebration of the Useless in Francis Alÿs's Street Games

Mariam Vizcaíno Villanueva*

Resumen

Francis Alÿs lleva más de veinte años filmando sencillos juegos infantiles. En este artículo se aborda una relectura de sus acciones de los años noventa afincadas en la poética de la inoperancia, conectándolas con los principios del juego y su celebración de lo inútil. Se analiza además la génesis y naturaleza de esos casi cuarenta juegos filmados, para determinar los rasgos comunes que se oponen a la sociedad del rendimiento. Por último, se aborda la inventiva de la resistencia –presente en los juegos, las acciones y el *modus operandi* de Alÿs– que, como forma visible de la esperanza, se alza frente a la fama, el poder y la fascinación de lo productivo.

Palabras clave: Francis Alÿs; inútil; juego; arte contemporáneo; resistencia.

Abstract

Francis Alÿs has been filming simple children's games for more than twenty years. This article tackles with a re-reading of his actions of the 1990's rooted in the poetry of ineffectiveness, connecting them with the principles of the game and its celebration of the useless. The origin and nature of those almost forty filmed games are also analyzed in order to find the common features that are in front of the society of efficiency. Finally, it studies the inventiveness of resistance –present in Alÿs's games, actions and *modus operandi*– which, as a visible form of hope, rises in the face of fame, power and the fascination for the productive.

Keywords: Francis Alÿs; useless; children game; contemporary art; resistance.

1. La inutilidad del juego en la sociedad del rendimiento

Una de las vías para escapar de la tiranía de la productividad es dejarse contagiar por la radiante inutilidad del juego. Al tener su fin en sí mismo no se doblega por la eficiencia y abre así una brecha en la asfixiante exigencia de resultados a los que nos intenta someter la sociedad de la eficacia, con su fascinación por las estadísticas, los porcentajes, las encuestas de calidad, los análisis *big data* y la medición de beneficios. En este contexto en el que se venera el rendimiento, Francis Alÿs (Amberes, 1959), un artista esquivo y difícil de clasificar, consigue infiltrar otro punto de vista. Su obra nos recuerda, con Schiller ([1795]1990: 55), que el juego no coacciona ni interior ni exteriormente, razón por la que es capaz de sustraerse a la presión del mercado¹.

1 Hemos dejado al margen de este planteamiento los juegos de azar por su destructiva relación con las ganancias y por su carácter interesado, a pesar de que Caillois (1958: 14-15) defiende que son improductivos porque en ellos solo tiene lugar un intercambio de bienes.

* Universidad Villanueva
mvizcaino@villanueva.edu
ORCID 0000-0003-1038-8574

Aunque las teorías sobre la naturaleza del juego son muy dispares, la consideración de su carácter inútil y desinteresado entre los investigadores es unánime². Huizinga ([1938] 2004: 197) ya defendía en *Homo ludens* que todo juego es una actividad libre desprovista de utilidad y Caillois (1958: 17) que solo «se juega si se quiere, cuando se quiere y el tiempo que se quiere»³. Igual que las propuestas de Francis Alÿs, muchas fallidas e inconclusas, el juego no busca responder a la ley de la demanda con lo que logra limitarse a ser una alegre celebración del acto puro⁴.

Gracias a la inutilidad del juego nos adentramos en una temporalidad nueva que quiebra la linealidad del tiempo productivo y en un espacio donde los lugares pierden su uso habitual y se reinventan para plegarse a las necesidades de los jugadores. El juego tiene, además, sus reglas propias, que todos aceptan como condición para jugar. Esas normas, que se acogen libremente, cambian la lógica diaria y alejan de la realidad útil. Lo mismo ocurre en el arte: al esquivar lo esperable, con las reglas que alegremente se impone a sí mismo, es capaz de abandonar las coordenadas de lo pragmático. Arte y juego reordenan así el mundo, otorgándole algo más de ligereza⁵.

Ajeno a la trivialidad –la dedicación que demanda el juego es absoluta– su despreocupación por los beneficios muestra la manera en que podríamos vivir con más gratuidad. Si el juego es siempre fracaso –no embolsa ningún activo– el arte también podría serlo liberándose así de la servidumbre del tener que triunfar a toda costa. Por el contrario, si el sujeto pierde esa perspectiva y se concentra en el éxito, se convierte en «emprendedor de sí mismo» iniciando así un proceso de destrucción que Byung-Chul Han (2012: 25-32) describe con precisión terrorífica. Un diagnóstico del que los artistas atrapados por las leyes del mercado no están exentos.

2. Juego e ineficacia en la obra de Francis Alÿs

Mientras que en el juego, la poética de lo inútil está siempre presente, en el arte se necesita la decisión firme del artista de no deslizarse por la pendiente de la fama. «La eficacia del arte para ser ineficaz»⁶, solo se despliega si el creador se empeña en alejarse de los circuitos habituales que conducen al *blockbuster*⁷.

Esa voluntad de afincarse en la inoperancia de Francis Alÿs ha sido analizada en profundidad por su amigo Cuauhtémoc Medina, un crítico de arte con el que ha llegado a un entendimiento profundo y que le ha apoyado desde sus inicios. Posiblemente la

2 Conviene tener presente que esa inutilidad del juego descansa en su naturaleza y no en sus funciones. Figuras destacadas de la pedagogía como Montessori, Piaget, Waldorf o Vygotsky valoraron la utilidad educativa del juego en el aprendizaje y la socialización, enfoque que sigue aún vigente (Bruner, 2002: 212-219).

3 En esta misma línea, Suits (1990: 41) afirma que al jugar escapamos de toda necesidad de rendir cuentas y Gadamer (1991: 66) que el juego «no está vinculado a fin ninguno».

4 No abordaremos aquí la amenaza de la hegemonía de lo lúdico en la sociedad contemporánea, descrita con lucidez por Bang Larsen (2014: 19) porque los *Juegos de niños* que registra Alÿs no están planificados por agentes externos ni generan una pasividad forzosa.

5 Aunque el arte y el juego tengan su fin en sí mismos, también generan efectos beneficiosos –y por tanto útiles– cuando responden a necesidades humanas fundamentales como la identidad, la pertenencia, el ocio o la participación (Max-Neef, 1998) cumpliendo una función que no tiene por qué traducirse en un producto económico.

6 Esta idea, tan querida para Alÿs, es repetidamente recordada en el análisis de su obra (Godfrey, 2010: 11).

7 Otra manera de mantenerse al margen del mercado es prescindir de la obra material. Alÿs que ha primado las acciones efímeras sobre la obra tangible, no ha renunciado totalmente a ella, creando «un arte enjambre» con vídeos, fotografías, dibujos, escritos o pequeñas pinturas que funcionan como notas a pie de página de sus intervenciones (Medina, 2015: 45).

acción donde más brille esa poética sea *Cuando la fe mueve montañas* (2002), donde quinientos voluntarios intentaron desplazar, durante una jornada extenuante, una duna con la sola ayuda de una pala. Un «esfuerzo máximo y un resultado mínimo» –apenas se movió unos milímetros– en clara contradicción con la mecánica capitalista (Alÿs y Medina, 2005: 171).

Si en un principio se consideraron los paseos callejeros la aportación más significativa de Alÿs⁸, tras la presentación de sus *Juegos de niños* (Figura 1) algunos críticos han empezado a considerar el juego como una clave importante para entender su obra (Medina, 2023: 27) e incluso como el eje de todas sus intervenciones (Lang, 2023: 71). Aun así, la relectura total de su trayectoria bajo ese prisma todavía debe esperar: Alÿs no ha corroborado hasta el momento ese enfoque, aunque le haya confiado a Michael Taussig (2015: 197) que los juegos son una inspiración importante para su obra. Podemos, eso sí, seleccionar algunas acciones de sus inicios en las que los principios del juego sean ya claramente legibles.

Para empezar, conviene recordar que Francis Alÿs –belga de nacimiento– llega a México en 1986 huyendo del servicio militar obligatorio, enrolándose durante dos años en una organización humanitaria encargada de reconstruir edificios derruidos en el devastador terremoto de 1985. Al terminar esa etapa, decide quedarse a vivir en México y cambiar su apellido Smedt por el de Alÿs para que las autoridades belgas no puedan obligarle a responder a ningún requerimiento legal. Abandona entonces su profesión de arquitecto para emprender un camino procesual que a la larga será muy fecundo.



Figura 1. Vista desde la plaza de Santa Catarina, ubicación del taller de Francis Alÿs, en el Centro histórico de México, 2024. Imagen de Street View Google Maps.

8 Los proyectos de Francis Alÿs de los años noventa fueron conectados por numerosos autores con el situacionismo de los sesenta. Véase: Ledezma (2021: 70).

Atraído por el incesante trasiego de la zona, instala su casa y taller en la Plaza de Santa Catarina, en el Centro Histórico de la Ciudad de México⁹. El barrio es un caos incomprensible que intenta descifrar reduciendo su campo de acción –al igual que se limitan los márgenes de un juego– a diez cuadras alrededor de su estudio (fig. 1). Ahí empezará su diálogo con el entramado urbano que será el detonante de sus propuestas artísticas. Como tiene mucho tiempo libre y pocos recursos, emprenderá acciones sencillas que, al igual que los juegos, partan de unas reglas elementales y puedan describirse como si fueran un cuento. Una estrategia que no es inocente ya que la fábula –como la anécdota– no puede ser controlada por el poder (Torres, 2000: 8). El propósito de Alÿs es que esa narración del cuento sobreviva a la intervención artística y logre activar la conciencia. Las palabras de Jacques Rancière defendiendo que «lo real debe hacerse ficción para ser pensado» iluminan la potencia que esconde esa manera de trabajar que, a primera vista, parece tan poco incisiva (Alÿs y Medina, 2005: 25-97).

Colocando almohadas (1990) es una de sus primeras tentativas. Consistió en encajar almohadas en las ventanas rotas de viviendas dañadas por el terremoto que iba descubriendo en sus paseos. Conectaba así con el trabajo de rehabilitación de edificios que tuvo que hacer a su llegada a México. Un gesto de protección que, como cualquier juego infantil, no trajo aparejado ningún beneficio.



Figura 2. Francis Alÿs, *El colector* (1990-1992), Centro Histórico de México, Whitechapel Gallery.

9 Un lugar denso en significados bellamente desgranados por Carlos Monsiváis en un texto acompañado con fotos de Francis Alÿs (Monsiváis, 2006).

Ese mismo año plantea *El colector* (1990-1992), una acción en la que se pasea diariamente por las calles con un pequeño perro magnético del que tira con un cordel (Figura 2). El artefacto –una caja con imanes reciclados y cuatro ruedas de goma– fabricado en colaboración con Felipe Sanabria en un taller electromecánico, arrastra a su paso todos los clavos, chapas y residuos de metal que encuentra (Alÿs, 1998: 17). Con este pequeño juguete urbano, Alÿs se reapropia de las sobras de la ciudad creando una narrativa que por primera vez logra extender entre sus vecinos. Inevitablemente nos recuerda a los que viven de recoger la basura callejera (Medina, 2006: 21). *El colector* ficciona, tal y como suelen hacer niñas y niños en sus juegos, una realidad dura que de otra manera podría ser difícil de digerir.

En la *V Bienal de la Habana*, a la que no había sido invitado oficialmente, él mismo se convierte en recolector de residuos con su obra *Zapatos imantados* (1994). Durante los días de la *Bienal* se desplazará por la Habana atrayendo todo tipo de desperdicios metálicos con su calzado. Con esas caminatas va absorbiendo lo que ve en las calles al tiempo que teje una nueva fábula. Aunque no llama demasiado la atención de los transeúntes, los niños sí se fijan, le hacen preguntas y se ríen de la ocurrencia. Una de las primeras ocasiones en las que Alÿs percibe cómo la reacción de los más pequeños a su trabajo es más activa que la de los adultos (Figura 3).



Figura 3. Francis Alÿs, *Zapatos imantados* (1994), La Habana, Cuba, 4.24 min. Fotogramas del vídeo accesible en <https://francisalys.com>

En *Turista* (1994) con gafas de sol y un letrero que indica su oficio, ofrece sus servicios de observador extranjero junto a plomeros, pintores y electricistas, que también esperan a ser contratados en el Zócalo, delante de la reja de la Catedral. No es difícil ver en esta

dramatización, en la que se interroga sobre su situación de desplazado, un paralelismo con las simulaciones teatrales de los juegos infantiles (Figura 4).

Si antes había sido un paseante recolector, ahora en *Cuentos de hadas* (1995) plantea el proceso inverso. Un cabo de lana de su jersey queda fijado en un punto inicial de manera que a medida que va caminando, el suéter se va destejiendo. Una fábula del rastro y la pérdida que recuerda cuentos como los de *Pulgarcito* o *Hansel y Gretel*. La lana es un elemento tan fácil de encontrar en la vida cotidiana como los objetos que se emplean en los juegos infantiles que filmará años más tarde. No depender de materiales caros para iniciar un juego o una acción performativa, abre un espacio a la libre improvisación y facilita que la repetición no suponga un problema¹⁰. La capacidad de reedición de las propuestas de Alÿs en distintos lugares conecta además con la naturaleza del juego que también es proclive a la repetición. Lo interesante de este repetir es que permite recalibrar de nuevo la obra que se abre así a nuevas interpretaciones (Ferguson, 2009: 12).



Figura 4. Francis Alÿs, *Turista* (1994), Centro Histórico de la ciudad de México D. F., fotografía de Enrique Huerta, ©Francis Alÿs

El proceso que más repercusión tuvo en el vecindario fue el de ver arrastrar al artista un bloque de hielo por las calles, durante casi nueve horas, hasta que quedó reducido a un charco de agua (Figura 5). Su título, *Paradojas de la praxis I. Algunas veces el hacer algo no lleva a nada* (1997), ejemplifica de forma muy elocuente esa poética de la inoperancia que traduce la situación de Latinoamérica¹¹. Por otra parte, como en los juegos callejeros, la acción se desarrolla en un espacio público que, como no se anuncia, tiene por espectadores solo a los que pasan por allí en ese momento (Alÿs y Medina, 2005: 77).

10 Esta primera acción de 1995 llevada a cabo en el Centro Histórico se repitió en 1998 en Estocolmo.

11 Medina (2005: 179) compara esta paradoja del «esfuerzo máximo y resultado mínimo» con los procesos fallidos de modernización en una Latinoamérica empobrecida que se esfuerza por resurgir, pero sin conseguirlo nunca.



Figura 5. Francis Alÿs, *Paradojas de la praxis, I. A veces el hacer algo no lleva a nada* (1997), 5.00 min. Centro Histórico de la ciudad de México. Fotograma del vídeo accesible en <https://francisalys.com>

En *Cantos patrióticos* (1998-99) se incluye por primera vez la grabación de un juego, aunque en este caso protagonizado por adultos. Se trata de una instalación con vídeos en la que se interpreta un corrido con la historia de un barquero que, por mirar al sol, se desorienta en medio del río. No sabe si va o viene y empieza a girar sobre sí mismo sin saber qué dirección tomar. La interpretación musical se ve interrumpida constantemente por la filmación del juego de las sillas musicales. La posibilidad de avanzar girando en círculos se brinda al espectador para que elabore su conclusión final¹².

La acción que más se parece a las instrucciones de un juego es *Doppelgänger* (1999). Alÿs propone la búsqueda del doble cuando se llega a una ciudad nueva. Una vez descubierto hay que caminar cerca de él para acompañarse a su paso. El encuentro, o más bien la coincidencia en el paseo, es fugaz y no vinculante porque el doble quizá no advierta la presencia. La pieza se puede repetir siempre que se quiera (Montgomery, 2004: 139) siendo esa repetición, como ya hemos recordado, una de las propiedades esenciales del juego (Huizinga, 2004: 23).

Estas acciones iniciales de los años noventa, en las que nos hemos detenido, acogen todos los componentes que Caillois (1958: 21) propone cuando define la naturaleza del juego: actividad libre, incierta, improductiva, reglamentada, ficticia y circunscrita en tiempo y espacio. Además, al igual que ocurre en el juego, tienen la libertad como esencia y, por tanto, no están gobernadas por la utilidad¹³. En su relación con la ineficacia

12 En 2012 volverá a grabar este juego de las sillas musicales en Oaxaca para incorporarlo a su recopilación de *Juegos de niños*.

13 Tras este recorrido puede entenderse mejor la idea de Taussig (2015: 197) de que la obra de Alÿs, como la de Benjamin, es toda ella una broma muy elaborada, «un juguete de la teoría».

sin embargo encontramos una divergencia: mientras que en el juego la inutilidad forma parte de su estructura, en estos procesos de intervención lograr la ineficacia puede ser trabajoso. Hay que ver, reconoce Alÿs (2005: 97), «el esfuerzo inimaginable que a todos nos cuesta el llegar a ningún resultado».

3. Un archivo de vídeos de juegos infantiles

Juegos de niños (1999-en curso) es uno de los proyectos preferidos de Alÿs (Kuri, 2023: 16). Se trata de una serie conformada por pequeños vídeos que no suelen sobrepasar los cinco minutos y que registran sencillos juegos infantiles al aire libre, en distintos lugares del mundo, y a veces extraordinariamente parecidos. Coleccionados durante más de veinte años, permiten releer de forma retrospectiva su trayectoria haciendo más visible que la inutilidad del juego está presente desde sus primeras propuestas (Figura 6).

El proyecto no está cerrado y sigue creciendo con nuevas grabaciones que se suceden cada vez con más urgencia porque Alÿs sabe que son juegos que están desapareciendo. Una obra viva y en curso, como fue el *Mertzbau* (1923) del dadaísta Schwitters, con toda la vitalidad de lo que no se sabe cómo va a terminar.

En este inventario de juegos no se sigue ningún patrón, ni hay sistematización, ni orden lógico. Ni siquiera los lugares en los que están filmados están distribuidos equitativamente, aunque predominen las zonas inestables y con pocos recursos de África, Latinoamérica y Oriente Medio¹⁴. El conjunto presenta el desequilibrio propio de lo vivo.

El interés que siempre tuvo Alÿs por los libros y los juegos infantiles conecta con lo que Walter Benjamin describió como «el potencial revolucionario de los niños y su juego, expresado en sus afinidades por lo improvisado y lo inesperado, por el cambio y por poner las cosas patas arriba» (Godfrey, 2010: 27).

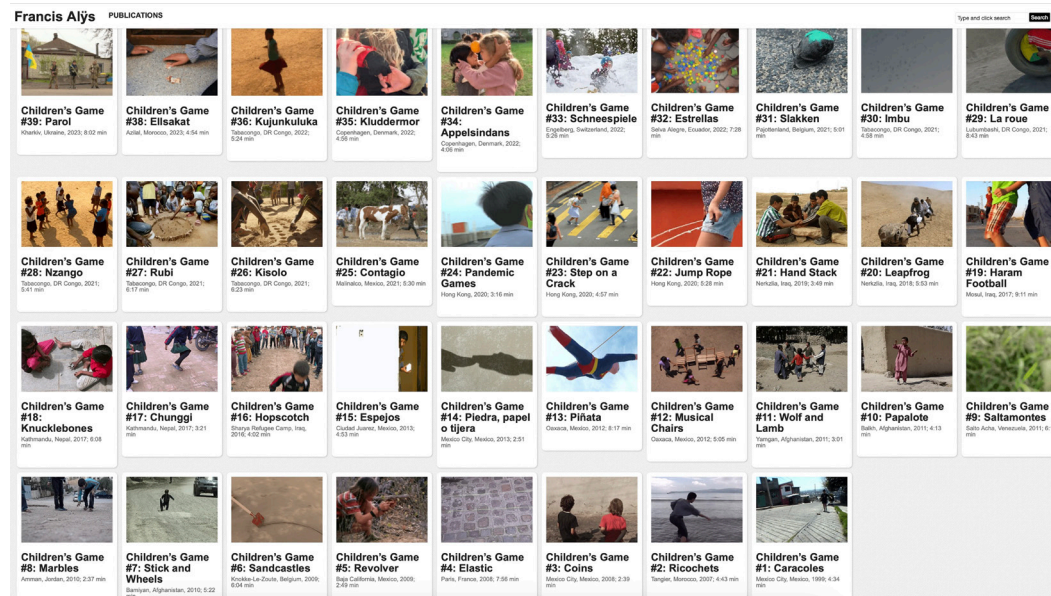


Figura 6. Francis Alÿs, *Juegos de niños* (1999-en curso). Captura de la distribución de los juegos en la web del artista: <https://francisalys.com>

14 Distribución de los juegos por países: Congo (6), Marruecos (2), México (8), Venezuela (1), Ecuador (1), Iraq (4), Afganistán (3), Jordania (1), Bélgica (2), Francia (1), Suiza (1), Dinamarca (2), Ucrania (1), Nepal (2), Hong Kong (3).

Que sean juegos infantiles y no juegos de adultos es una decisión de Alÿs coherente con su preocupación por la visión periférica. Las niñas y los niños –máxime cuando viven en países con economías de subsistencia– son pequeños *outsiders* en las afueras de la sociedad capitalista. Elegirles como protagonistas es ya una toma de postura. Esos juegos nos acercan además a un entendimiento de la infancia no como una etapa de la vida que pasa y no vuelve, sino como «una visión excepcional del mundo» que puede permanecer intacta y acompañarnos siempre, afincándonos así en el actuar puro y desinteresado (Claes y Simons, 2023: 19).

4. Génesis y naturaleza de los Juegos de niñxs

Las grabaciones de niñas y niños absortos en sus juegos empezaron en 1999, cuando Alÿs todavía no era consciente de que desembocarían en un proyecto autónomo. Mientras trabajaba en *El Ensayo* (1999-2001) un vídeo en el que un Volkswagen subía y caía por una pendiente –como un Sísifo moderno–, la casualidad hizo que viese en las afueras de la Ciudad de México, un niño pateando una botella de plástico en una calle empinada. Enseguida conectó esa botella, que subía y volvía a descender, con la mecánica del ensayo donde se alternaban esfuerzo y fracaso (Medina, 2023: 28). Sin pensar que sería el primero de la serie, decidió grabar el juego de aquel chico, al que llamó *Caracoles*.

El segundo juego, *Ricochets*, se filmó en 2007. Por entonces, Alÿs seguía sin ser consciente de que estaba empezando una serie. La grabación tuvo lugar cuando estaba inmerso en la acción No cruces el puente antes de llegar al río (2008), con la que intentaba conectar las dos orillas del paso del Estrecho de Gibraltar. Tres niños, con los que estaba trabajando en Tánger en esa propuesta, se pusieron a jugar en un descanso lanzando piedras al mar y haciéndolas rebotar y Alÿs decidió grabarles¹⁵.

Tres años más tarde, en Afganistán, para tratar de encontrar una manera de conectar con la gente de un país del que sabía muy poco, filmó en Kabul el tercer juego, *Stick and Wheels* (2010), en el que los niños de Bamiyan empujaban una rueda con un palo en una carretera polvorienta. Ese juego le inspiró luego la obra *Reel-Unreel* (2011) donde la rueda fue sustituida por un rollo de película que dos niños desenrollaban y rebobinaban simultáneamente, recordándonos, en palabras de Alÿs (2015: 171), «la imagen real-irreal de Afganistán que transmitían los medios en Occidente».

A partir de ese viaje, documentar juegos se vuelve una obra de registro consciente y cada vez que le invitan a trabajar en un lugar, generalmente países en conflicto, aprovecha para filmar un juego local. Al llegar, pide que le lleven a sitios donde los niños y niñas estén jugando al aire libre, luego hace algunos dibujos para entender bien lo que está ocurriendo y finalmente habla con su equipo y graban el juego. De esa manera ha ido filmando casi cuarenta piezas que son las que han podido verse en las exposiciones itinerantes¹⁶ que se llevan organizando desde 2018.

Algunas veces, antes de desplazarse, investiga qué juegos podrían formar parte de la serie para ir completando el archivo. Por ejemplo, cuando en el 2021 le invitaron a

15 Alÿs quería escenificar ese cruce del Estrecho con adultos, unos entrando en el agua desde Gibraltar y otros desde Marruecos, pero tuvo que renunciar porque todos querían sacar algún provecho. Optó entonces por trabajar con niños y niñas, quienes desde ese proyecto han sido para él los mejores y más desinteresados colaboradores.

16 Esas exposiciones se han celebrado, hasta ahora, en el MAC de Montreal, *Eye Filmmuseum* de Amsterdam, Bienal de Venecia, CC de Copenhague, MUAC de México y WIELS de Bruselas.

participar en la *Bienal de Lubumbashi* en la República Democrática del Congo, antes de llegar ya sabía que quería filmar allí el juego de siembra *Kisolo* –una variante del *Mancala*– por ser uno de los juegos más antiguos que aún sobreviven (Figura 7). Otras veces son las niñas y los niños de los países que visita, e incluso sus propios hijos, los que le muestran sus juegos favoritos y él se deja guiar por su intuición (Claes y Simons, 2023: 40).



Figura 7. Francis Alÿs, *Children's Games #26: Kisolo* (2021), Tabacoongo, DR Congo, 6:23 min. Fotograma del video accesible en <https://francisalys.com>

Estos juegos que se empezaron a grabar sin tener un objetivo claro, comparten unas notas comunes que remarcan, cada una a su manera, la resistencia que estas actividades infantiles oponen a la sociedad del rendimiento. De estos aspectos Alÿs ha sido consciente a posteriori, aunque estos rasgos hayan estado ahí desde el principio dando unidad al conjunto:

- A) Todos los juegos son analógicos y no son costosos ni complicados. No se ha filmado ninguno en el que se utilicen artefactos comprados. El consumismo y las tecnologías que propician el aislamiento están excluidos. Son, como dice Alÿs, «juegos que se pueden hacer con casi nada» (Roy, 2023: 112): elementos fáciles de encontrar en el entorno como un palo, una piedra, un caracol, un saltamontes, un hoyo o una rueda gastada.
- B) Son juegos físicos que activan a sus protagonistas y les hacen recuperar la conciencia del cuerpo, mejorando su coordinación. Gracias a ellos se alejan de las nocivas pantallas de los juegos digitales, que no han inventado ellos y que atrofian su crecimiento (Taussig, 2015: 205).
- C) Permanecen libres de las interferencias de los adultos. No son vigilados, ni dirigidos. Incluso es raro que los adultos aparezcan como espectadores.¹⁷ Alÿs

17 Una excepción es el juego ucraniano *Parol* (2023) en el que los adultos sí colaboran en el desarrollo del juego, pero no son ellos los que crean las reglas.

explica que «una vez que se lanza el juego, son los niños los que están a cargo del guion» (Claes y Simons, 2023: 40). El equipo de grabación también intenta no interferir en el juego durante el rodaje. Al ver que se les toma en serio, los pequeños dejan que se les grabe y muy pronto se olvidan de la presencia de la cámara.

- D) Todos se juegan al aire libre y en espacios públicos. Precisamente por eso son juegos en peligro de extinción ya que los padres tienen cada vez más miedo a que sus hijos jueguen en la calle. Si bien es verdad que caminar solo a las escuelas o jugar en los parques ya no es tan seguro como antes (Pérez, 2023: 133), se ha llegado a un punto en que la sobreprotección está impidiendo cualquier juego autónomo fuera del radar de los padres¹⁸. También son responsables de ese creciente aislamiento que amenaza a la infancia los hábitos de encierro adquiridos en la pandemia y la colonización de la calle por el imperio de los transportes. Estos juegos callejeros nos recuerdan la importancia de todo lo que sucede al aire libre ajeno al control de los poderes establecidos. La calle es el lugar donde todavía es posible la resistencia¹⁹.
- E) Por último, y lo más definitivo de todo, casi todos los juegos son cooperativos: una de las mejores maneras de preparar a las niñas y a los niños para vivir y divertirse colaborando con otros, ayudándoles a salir del individualismo que les encierra en sus casas²⁰. Así, mientras que los juegos tecnológicos favorecen el aislamiento –pueden jugarse solos– los juegos callejeros son procesos compartidos que refuerzan el tejido social.

Además de estas notas comunes hay una unidad en la intención y en el enfoque con que fueron filmados y en los criterios expositivos con los que posteriormente son mostrados al público. Los vídeos ni se explican ni se subtítulan ni se aclaran sus reglas. Las filmaciones tratan de que se entienda el juego sin ayuda de información escrita. La razón es que ni Alÿs ni su equipo –los cámaras Rafael Ortega, Julien Devaux y Felix Blume– intentan educarnos, informarnos o ilustrarnos. Al igual que no hay utilidad en el juego, tampoco la hay en la grabación del juego. Como no les interesa el valor pedagógico, etnográfico o estético, lo que prevalece es el deseo de documentar sin más (Claes y Simons, 2023: 36-42). Esa es la razón de que no haya grandilocuencia en esas pequeñas películas, solo registro.

Cuando se expusieron en el MUAC en 2023 lo hicieron sin pretensiones teóricas de ningún tipo: la sala de exposiciones parecía un bullicioso patio de recreo donde el visitante podía ir de un lugar a otro, con total libertad, sin seguir un orden determinado (Figura 8).

18 Jonathan Haidt y Greg Lukianoff (2019) han explicado cómo varios secuestros de niños en EEUU en los años 80 tuvieron mucho que ver en el cambio de mentalidad que ha conducido, en tan solo tres décadas, a considerar que los padres que permiten jugar en la calle a sus hijos son unos irresponsables.

19 Marina Garcés (2015: 6) en su libro *Filosofía inacabada* recuerda que en Grecia la filosofía nació en la calle y que es, ante todo, un arte de interpelación callejera. Este es también uno de los hilos conductores de la exposición *Playgrounds. Reinventar la plaza* celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2014.

20 En los pocos juegos individuales que Alÿs documenta, los espectadores, que suelen estar esperando su turno, siempre participan y animan al jugador con sus aplausos, risas e incluso con sus canciones.



Figura 8. Sala de la exposición de *Juegos de niñxs* (1999- en curso) de Francis Alÿs en el Museo de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México (MUAC), 2023. Captura de la web del Museo.

5. La inventiva de la resistencia

Que los juegos carezcan de finalidad y por tanto sean inútiles no quiere decir que no tengan sentido. Para Alÿs los juegos son «muy ricos en significados y generosos en lecturas potenciales» (Claes y Simons, 2023: 54). Los más densos plantean incluso una reelaboración de las injusticias y la violencia del entorno: tienen la inventiva de la resistencia²¹. Es el caso por ejemplo de *La Roue* (2021). Un niño en Lubumbashi sube con una pesada rueda hasta un montículo y luego dentro del neumático se deja caer por la pendiente de una mina donde se extrae el cobalto que necesitamos para incrementar el rendimiento de las baterías de los móviles.

En *Haram football* (2017) unos chicos juegan en Mosul un partido sin balón –las leyes del Estado Islámico habían prohibido el fútbol– coordinando los pases como si lo tuvieran. Una acción épica de gran belleza que les ayudaba a transformar esas circunstancias adversas en una valiente confrontación con el poder.

La inventiva de la resistencia presente en los juegos puede verse además en muchas de las propuestas de Alÿs que celebran la gratuidad y dinamitan la grandilocuencia del mundo del arte y su relación con los beneficios. Una es *The Ambassador* (2001) que consistió en el envío de un pavo real a la *XLIX Bienal de Venecia* en representación del artista que así no tuvo que acudir a ninguno de los eventos (Figura 9). El rutilante embajador además de pasear por las calles de Venecia, asistió a todas las festividades de la Bienal. Una elocuente metáfora – o si preferimos, una broma muy elaborada– sobre la vanidad de los artistas que acuden a la muestra y se pasean por la ciudad alardeando de su fama.

21 En general tienen varias capas de lectura si bien las interpretaciones no son unívocas: van tomando forma poco a poco y se van ampliando, a medida que los espectadores van reflexionando sobre ellas (Alÿs y Medina, 2005: 25).



Figura 9. Francis Alÿs, Mr. Peacock will represent Mr. Alÿs at the XLIX Biennale di Venezia, 2001. Tarjeta postal gratuita que se repartió como recuerdo.

A esa inventiva se suma también el *modus operandi* de Francis Alÿs que en sus canales de difusión hace prevalecer la comunicación sobre la economía recordándonos que consumir no es la única forma posible de relacionarnos con el mundo. Desde el principio ha ofrecido postales gratuitas de sus obras como manera de propagar el rumor que generan sus acciones. Cuando puso en marcha su sitio web lo planteó como un lugar de acceso abierto y gratuito donde los visitantes pueden ver y descargarse los vídeos de sus obras que él ha catalogado como de dominio público. También están disponibles en abierto los catálogos de las exposiciones que se han hecho de su obra, lo que facilita el acercamiento a sus propuestas del público y también de los investigadores con menos recursos.

El acceso libre a los vídeos de *Juegos de niños* es importante porque hace visible la coherencia del artista. Él mismo ha explicado que no tiene ningún interés en comercializar las películas. Antes de empezar a filmar, adelanta a los participantes que podrán verlas y descargarlas libremente. Trata además de que las puedan visionar antes de mostrarlas al público: una manera concreta de valorar su colaboración y su generosidad (Claes y Simons, 2023: 51-52, 57).

6. Contemplar es jugar

No queremos concluir sin preguntarnos qué huella puede dejar en el espectador ver estos juegos callejeros de Francis Alÿs. Como el juego es «un modelo de acción dentro de lo real ya existente» (Bourriaud, 2008: 12) si el arte lo logra hacer presente, consigue crear un espacio para pensar de otra manera. La contemplación de esos modelos de

acción pura son una oportunidad para reflexionar sobre la necesidad de liberarnos del peso de la eficiencia y del agotamiento de la fama.

Además, los que ven las filmaciones pueden recordar sus propios juegos y caer en la cuenta de lo despreocupados que vivían en la infancia, inmersos en ese actuar desinteresado que carece de objetivos y metas. Si consideramos la acogida inusual que han tenido las exposiciones (Piovesan, 2023: 164-166), podemos aventurar que quizá se deba a que, al contemplar el juego, el espectador se transforma en jugador. El jugar, dirá Gadamer (1991: 57) es un «hacer comunicativo [...] que no conoce propiamente la distancia entre el que juega y el que mira el juego». Contemplar es jugar porque en las dos acciones se paran los relojes y se declina una lógica y un espacio nuevos en los que es posible la demora y el vaivén, y se permanece felizmente ajeno a la preocupación por lo cuantificable. Un momento de plenitud en medio del desasosiego.

El juego como el arte tiene el poder de no servir para nada. Los *Juegos de niños* de Francis Alÿs celebran lo inútil situándose en el polo opuesto de una vida eficaz. Así, el actuar puro, insignificante y alborozado del juego se alza contra la vanagloria del mundo. A esta forma visible de la esperanza todos hemos sido convocados: jugar es derrotar al aislamiento.

Bibliografía citada

- Alÿs, F. (1998). *Walks/Paseos*. Universidad de Guadalajara.
- Alÿs, F. y Medina, C. (2005). *Cuando la fe mueve montañas*. Turner. <http://francisalys.com/books/WhenFaithMovesMountains.pdf>
- Alÿs, F. (2015). A veces hacer bien, sale mal, y a veces, hacer mal resulta bien. En *Relato de una negociación* [Catálogo de exposición], (pp. 167-173). Museo Tamayo. <http://francisalys.com/books/TamayoBook.pdf>
- Bang Larsen, L. (2014). Círculos dibujados en el agua: el juego en tonalidad mayor. En *Playgrounds. Reinventar la plaza* [Catálogo de exposición], (pp. 12-21). Siruela.
- Bruner, J. (2002). *Acción, pensamiento y lenguaje*. Alianza Editorial.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- Caillois, R. (1958). *Teoría de los juegos*. Seix Barral.
- Claes, G. & Symons, S. (Eds.) (2023). *Francis Alÿs. The Nature of the Game*. Leuven University Press.
- Ferguson, R. (2009). *Francis Alÿs, política para el ensayo*. Biblioteca Luis Arango del Banco de la República.
- Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Paidós.
- Garcés, M. (2015). *Filosofía inacabada*. Galaxia Gutenberg.
- Godfrey, M. (2010). Politics/Poetics: The Work of Francis Alÿs. En *Francis Alÿs. Story of Deception* [Catálogo de exposición], (pp. 8-33). Tate. http://francisalys.com/books/A_story_of_deception.pdf
- Haidt, J. & Lukianoff, G. (2019). *La transformación de la mente moderna*. Deusto.
- Han, C.-B. (2012). *La sociedad del cansancio*. Herder.
- Huizinga, J. (2004 [1938]). *Homo ludens*. Alianza.
- Kuri, V. (2023). Presentación. En *Francis Alÿs. Children's Games. Juegos de niños (1999-2022)* [Catálogo de exposición], (pp.14-19). Universidad Nacional Autónoma de México, MUAC. https://muac.unam.mx/assets/docs/folio_muac_099_francis_alys.pdf
- Lang, K. (2023). Francis Alÿs, Children's Games. En G. Claes & S. Symons (Eds.),

- Francis Alÿs. *The Nature of the Game*, (pp. 71-84). Leuven University Press.
- Ledezma, M. (2021). *Juego y arte contemporáneo. El arte como competencia, azar, simulacro y vértigo*. Universidad del Estado de Hidalgo. <https://repository.uaeh.edu.mx/books/47/jac.pdf>
- Medina, C. (2006). Urbanismo de la imaginación. En *Diez cuadras alrededor del estudio* [Catálogo de exposición], (pp. 4-9). Antiguo Colegio de San Ildefonso. http://francisalys.com/books/San_Ildefonso_full.pdf
- Medina, C. (2015). *Un arte enjambre. En Relato de una negociación* [Catálogo de exposición], (pp. 25-60). Museo Tamayo. <http://francisalys.com/books/TamayoBook.pdf>
- Medina, C. (2023). Una colección de «innumerables pequeñas alegorías». En *Francis Alÿs. Juegos de niños (1999-2022)* [Catálogo de exposición], (pp. 26-35). Universidad Nacional Autónoma de México, MUAC. https://muac.unam.mx/assets/docs/folio_muac_099_francis_alys.pdf
- Max-Neef, M. (1998). *Desarrollo a Escala Humana. Conceptos aplicaciones y algunas reflexiones*. Icaria Editorial.
- Monsiváis, C. (2006). *The historic center of Mexico City*. Turner.
- Montgomery, H. (2004). A mythologist at work. En *Francis Alÿs. The Modern Procession* [Catálogo de exposición], (pp. 135-146). Public Art Fund.
- Pérez, J.-M. (2023). The right to play. En G. Claes & S. Symons (Eds.), *Francis Alÿs. The Nature of the Game* (pp. 125-136). Leuven University Press.
- Piovesan, G. (2023). Sharing the Game. En G. Claes & S. Symons (Eds.), *Francis Alÿs. The Nature of the Game* (pp. 164-166). Leuven University Press.
- Roy, V. (2023). Entering the Game. En G. Claes & S. Symons (Eds.), *Francis Alÿs. The Nature of the Game* (pp. 11-123). Leuven University Press.
- Schiller, F. (1990 [1795]). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Anthropos.
- Suits, B. (1990). *The grasshopper: games, life, and Utopia*. D. R. Godine.
- Taussig, M. (2015). Política juego y arte. La documentación de Afganistán. En *Relato de una negociación* [Catálogo de exposición], (pp. 185-216). Museo Tamayo. <http://francisalys.com/books/TamayoBook.pdf>
- Torres, D. (2000). Lo que pasa en la calle. En *Francis Alÿs. The last clown* [Catálogo de exposición], (pp. 3-8). Fundación la Caixa.

Vindicación del gesto mínimo Entrevista a Taller Placer*

Vindication of the minimal gesture Interview with Taller Placer

Juan Evaristo Valls Boix**

Resumen

En esta entrevista, el colectivo artístico Taller Placer, conformado por Paula Miralles y Vicente Arlandis, reflexionan sobre su trayectoria, su modo de entender el arte y el lugar que ocupan la pereza y el rechazo del trabajo en su producción. Se proponen el «gesto mínimo», la «creatividad burocrática» y el «hacking» como técnicas perezosas (Lazzarato), y conciben el arte desde la teoría de los afectos, la política de los cuidados y la idea de mediación. Además de un análisis de algunas piezas de Taller Placer, como *El esfuerzo constante de ganarse la vida* o *Cuerpo gozoso se eleva ligero*, su propuesta se pone en relación con la de otros artistas de su generación, como el colectivo Nyam Nyam o Fermín Jiménez Landa. Así, se presenta un pensamiento coral sobre la vocación política del arte y su capacidad de disidencia frente a la ideología neoliberal de la competencia y la centralidad del trabajo y la eficiencia en la vida contemporánea.

Palabras clave: pereza; mediación; gesto mínimo; rechazo del trabajo; artes vivas.

Abstract

In this interview, the artistic collective Taller Placer, formed by Paula Miralles and Vicente Arlandis, reflect on their career, their way of understanding art and the role displayed by laziness and the refusal of work in their practices. They propose the «minimal gesture», «bureaucratic creativity» and «hacking» as lazy techniques (Lazzarato), and conceive art from the theory of affects, the politics of care and the idea of mediation. In addition to an analysis of some of Taller Placer's pieces, such as *El esfuerzo constante de ganarse la vida* or *Cuerpo gozoso se eleva ligero*, a dialogue between his poetics and other artists of their generation, such as the Nyam Nyam collective or Fermín Jiménez Landa, is established. Thus, a choral thought is presented on the political vocation of art and its capacity for dissidence in the face of the neoliberal ideology of competitiveness and the centrality of work and efficiency in contemporary life.

Keywords: laziness; mediation; minimal gesture; refusal of work; living arts.

* El presente artículo, así como la edición del monográfico, se enmarcan en los proyectos de investigación PID2023-149638OB-I00, “Estética y transformación digital de la sociedad: la relevancia del laboratorio estético para el análisis y la crítica de la comunidad virtual y el capitalismo de la atención” y PID2023-146898NB-I00, “Post-foundational Contemporary Thought II: A critical and theoretical analysis of the ontology of the Institution and the contingency of foundation”, ambos financiados por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del gobierno de España.

** Universidad Complutense de Madrid
juanevaristovallsboix@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8777-388X

Paula Miralles y Vicente Arlandis forman Taller Placer, un colectivo artístico desde el que ofrecen una perspectiva crítica sobre la ideología de la productividad y la centralidad del trabajo en el mundo contemporáneo, y permiten articular herramientas para la transformación social y para imaginar formas de vida más plenas y gustosas. En este laboratorio para liberar al deseo de sus afanes de crecimiento y eficiencia, Taller Placer impulsa diversos tipos de actividades, como proyectos de investigación y edición (*El mejor libro de danza del mundo*, *Sumario 3/94*), trabajos de creación artística (*Obra pública*, *Corrimiento al rojo*) y programación de artes vivas y actividades de difusión, como *Trabajar cansa* o *El lugar donde se hacen las cosas*. Han desarrollado estos proyectos en colaboración con instituciones como La Casa Encendida, Centro Conde Duque de Madrid, IVAM o MediaLab Prado de Madrid, y sus propuestas han sido seleccionadas y producidas en convocatorias públicas de importantes instituciones culturales de la ciudad de Valencia como el Centre de Cultura Contemporània del Carme, el Institut Valencià de Cultura, el Ayuntamiento de Valencia o el Centro de Creación escénica La Granja del IVC.

La poética de Taller Placer se inscribe en una tendencia en las artes vivas del territorio español que, enmarcada entre la crisis de 2008 y la pandemia, elogia la holgazanería y condena todas las violencias del trabajo y la ideología neoliberal de la competencia. Compañeras como Marta Azparren, Nyam Nyam, Fermín Jiménez Landa, el Instituto del Tiempo Suspendido, EdredonLab o la fallecida Camila Cañeque basan sus prácticas en aquello que Lazzarato llamaba «técnicas perezosas» refiriéndose a Duchamp (2017): modos de articular relaciones y vínculos de cuidado allende la competencia, estrategias para desmontar el modo capitalista de ver el mundo y valorarlo, dispositivos para reorientar la mirada, para descapitalizar el inconsciente, para cambiarlo todo con un gesto mínimo, torciendo el ángulo, pervirtiendo los usos. Casi llega el verano y hablamos con Vicente y Paula sobre sus técnicas perezosas: el gesto mínimo, la creatividad burocrática, el hackeo y el juego. Casi llega el verano, pero uno se siente ya estival, festivo y estival.

— **Juan Evaristo:** Tenía muchas ganas de hablar con vosotros, porque tengo la impresión de que en vuestra poética la idea de lo lúdico y el rechazo del trabajo, además de una crítica a un sistema social basado en el trabajo, está muy presente. Me gustaría para empezar que me contarais cómo surge Taller Placer, de dónde la ocurrencia de consagrar un espacio clásico de producción como es el taller a los gustos y placeres.

— **Vicente:** Muchas gracias por contar con nosotras, Juan Evaristo, estamos encantadas de conversar contigo. Taller Placer surge en un lugar muy concreto, el barrio de El Cabanyal de Valencia, donde se dan unas circunstancias propicias que rara vez tienen lugar: alguien tiene un edificio y, por miedo a que lo okupen, decide darle una función social: hace un llamamiento a los vecinos para que sus asociaciones y colectivos con actividad habitual vayan allí a desarrollarla mientras el edificio no pueda venderse. En aquel momento, allá por 2010, El Cabanyal no era todavía un barrio atractivo: estaba abandonado por las instituciones, en un estado de progresiva degradación, pero todavía no se había degradado lo suficiente como para volverse potencialmente atractivo para la inversión y la especulación inmobiliaria, como ocurrió años más tarde. Así que, por estos azares perversos del mercado, nos encontramos con

un espacio, en un edificio entero, con unas condiciones muy buenas. Y allí un grupo de gente nos metimos y empezamos a hacer actividades.

— **Juan Evaristo: ¿Tenía algún nombre el edificio?**

— **Paula:** Se llamaba La Colectiva, pero ya no existe como tal. Cuando El Cabanyal estaba a punto de caramelo para convertirse en el barrio de especulación con la vivienda que es hoy, el señor dueño del edificio dijo: «bueno, ya está, habéis estado aquí seis años y ahora voy a vender el edificio». Y de hecho lo vendió a una empresa israelí que montó una especie de hotel para estudiantes.

— **Juan Evaristo: ¡Menuda historia!**

— **Vicente:** Fueron seis años de convivencia con asociaciones que no tenían que ver nada las unas con las otras, pero ofrecían sus actividades, clases y talleres a la gente del barrio. De la asistencia se sacaba algo de dinero con el que se pagaban cosas comunes como el seguro y las facturas, y cada espacio hacía una pequeña aportación para el mantenimiento del edificio. Se trataba de que estuviera habitado y cuidado. Nosotras nos juntábamos con amigos y organizábamos conciertos, proyecciones, y formábamos algo así como un espacio de ensayo y pensamiento colectivo. De ahí salió la idea del taller, y la idea de placer: que no fuera solamente un taller para trabajar, sino también para probar, para hacer cosas juntas y disfrutar. El «placer» proviene en concreto de una película brasileña, *A História da Eternidade* (2014), dirigida por Camilo Cavalcante, que proyectamos en una ocasión. Allí se habla de un taller ideal, un taller de coches donde se conjugaba muy bien el trabajo y el ocio. Por aquel entonces, el Taller Placer contaba con gente muy implicada en el activismo, como Miguel Ángel Martínez García, Violeta Ros, Aina Vidal-Pérez y nosotras. La idea era articular una plataforma donde todo el mundo pudiera desarrollar sus proyectos personales y que, a la vez, confluyeran en un espacio común de reflexión y aprendizaje.

— **Paula:** Con el paso del tiempo, algunas de las compañeras dejaron el proyecto, absorbidas por las lógicas y las demandas del mundo universitario, donde estas actividades no tienen valor curricular: si todo este esfuerzo no les daba puntos y les quitaba tiempo, arriesgaban su empleabilidad en la academia. Son actividades que revierten mucho en lo social, pero que no tienen traducción clara a nivel profesional. Ahí se produjo una escisión y nosotras quisimos seguir adelante con la idea. Es entonces cuando concebimos Taller Placer como una compañía de artes vivas, un proyecto más centrado en la escena, e iniciamos esta andadura. El germen de aquellos encuentros, donde cada una viene de un lugar y hace cosas distintas, sí que ha influido en nuestra práctica artística, en el sentido de que nosotras venimos de las escénicas, en concreto de la danza (Vicente) y del teatro (Paula), pero nos gusta hacer piezas colaborativas, a modo de talleres con gente, y desde el principio fuimos probando formatos de encuentro para hacer excursiones, organizar saraos, encuentros, jornadas. Se trata de montar algo que no sea únicamente pieza que se pone en escena.

— **Vicente:** Creo que en esto hay algo importante que caracteriza nuestra forma de hacer. Como Taller Placer, nuestras prácticas tienen mucho que ver con

compartir y emprender procesos de investigación colectivos que solo después, a lo mejor, se formalizan en una pieza. Pero en vez de llamar a alguien para mantener una conversación en privado, pues lo programamos en un teatro si podemos y lo compartimos con gente. Aquel taller de El Cabanyal nos ha influido en eso, en que Taller Placer es un espacio de aprendizaje y curiosidad sobre todo. Nuestra idea hoy sigue siendo que los proyectos de investigación estén pensados hacia fuera. No es tanto un proceso de investigación por el que nosotras dos pasamos, sino que lo pensamos como una pregunta abierta: ¿qué podemos hacer? Por ejemplo, ahora nos interesan mucho los eclipses de sol. Entonces vamos a hablar con científicos y a informarnos, y queremos pensar un proceso en abierto donde se configure un grupo de trabajo que pueda estar ahí haciendo e inventando. Con amigos siempre es mejor, como decía Barrio Sésamo: más diversidad, más perspectivas, más preguntas, más placer.

— **Juan Evaristo:** Entonces, el término Taller Placer alude a una suerte de proceso de investigación social, o de prácticas de investigación artística social, que puede tener una conclusión o una determinación concreta, pero que ante todo son un espacio de encuentro, un modo de entender el arte como mediación, quizá también como *happening*. Son propuestas que me recuerdan mucho a Nyam Nyam, por ejemplo, y a su proyecto en Mieres. En ambos casos se trata de abrir un espacio de pensamiento, pero también un espacio de cuidados. No sé si el término de mediación, de entender el arte como mediación, os interesa o preferís otro.

— **Vicente:** Siempre hemos tenido problemas con la mediación, porque no acabamos de entender qué es. Porque yo me considero artista, y en ese sentido creo que ya hay algo de relacional en mi trabajo. Y creo que cuando se habla de mediación, hablamos de eso mismo, de espacios de relación. Me parece que esa es la dimensión política de nuestra propuesta. Porque si hoy hay alguna necesidad concreta que requiera ser atendida, por la situación que estamos viviendo, tan compleja, esta necesidad consiste en crear espacios donde nos juntemos. Esto para mí es fundamental. Si tuviera que detectar una necesidad actual en mi contexto cercano, sería la de crear espacios de relación, lugares donde encontrarnos para pensar, para practicar. Desde Taller Placer tenemos muy claro eso. En el mundo de las escénicas no se le ha llamado mediación, pero desde las artes visuales mucha gente nos decía que lo que hacíamos nosotras era mediación, y nunca lo habíamos pensado. Pero igual sí que lo es. En las artes vivas esto es algo mucho más nuevo. Si se entiende que las artistas son mediadoras y que, a la vez, las mediadoras son ya artistas, sin otras figuras intermediarias, sí podría decirse que lo somos.

— **Juan Evaristo:** Yo lo decía en ese sentido: el arte mismo como la mediación. No es que entre el arte y el público haya una figura tercera que tenga que traducir o hacer accesible la complejidad de la pieza a un público ignorante, sino que el arte mismo nos pone en relación con el mundo y su extrañeza: es lo que nos brinda acceso y *media* entre nosotros y una alteridad que hay al otro lado.

— **Paula:** Sí, eso es. Y esta forma de entender el arte pone en cuestión muchos elementos del sistema arte hoy. Por ejemplo, estuvimos en unas jornadas de mediación en el Reina Sofía y vimos cómo estas prácticas resultan conflictivas. Tradicionalmente

la mediación es el grupo de personas que están en sala asistiendo a los visitantes y haciendo *tours* para acceder a una exposición. Entonces, en aquellas jornadas tenías al equipo de mediación del Reina Sofía y luego había como otro nivel de mediadores, los artistas, que eran considerados implícitamente con mayor estatus, y se articulaba una jerarquía extraña y desagradable. Y ahí se generaban muchas preguntas sobre el encaje institucional de las artes y la condición laboral de todos los agentes involucrados.

— **Juan Evaristo:** Me pregunto si puede observarse un tránsito en vuestra trayectoria desde piezas escénicas más tradicionales, como *El esfuerzo constante de ganarse la vida* (2020), hasta una forma de producción artística abierta basada en el encuentro y la relación: pienso, por ejemplo, en *Qué pasa cuando no pasa nada* (2016), donde convocáis al público para ocupar el Teatro Calderón desde su cierre hasta el día siguiente y dormir allí.

— **Vicente:** El circuito de las artes escénicas es cada vez más complicado; cada vez más restringido y más profesionalizado, y por ello cada vez resulta más difícil vivir de ello. Vivir de bolos es muy difícil. Además, tampoco nos gusta ir de gira. Nos gusta mostrar nuestro trabajo en sitios, pero esa idea de tener cuarenta funciones e ir pasando velozmente por mil ciudades es muy desagradable. Nuestro trabajo quiere huir de esas dinámicas propias del sistema del teatro clásico. Nosotros nos movemos en otros parámetros, nuestro deseo de buscar otras formas de relación ha ido cambiando esa dinámica. Además, cada vez pensamos que tiene menos sentido producir piezas. A veces está genial, pero producir una pieza cada año y tratar de insertarla en ese circuito, en nuestro caso no tiene ningún sentido: no me apetece, es muy jodido, es una pelea demasiado difícil. Además, para encajar allí tendríamos que crecer y desarrollar una estructura empresarial, y nos resistimos. Tampoco queremos crecer, estamos bien como estamos y podemos gestionar el trabajo que tenemos.

— **Paula:** En el circuito tradicional del teatro, surfeas mucho los contextos, pasas de puntillas. Vas de ciudad en ciudad haciendo tu trabajo y nunca te relacionas realmente con el contexto. Pero en las piezas que nosotros planteamos es distinto. Para hacer la pieza necesitas personas y recursos del lugar, y ahí empieza el diálogo: un experto que te hable de su materia, un músico, necesidades que surgen *in situ*, que implican siempre relacionarse con gente del lugar. Si conviertes el proceso de producción de una pieza en la pieza misma, y eres consciente de todo ese trabajo de coordinación, articulación e intercambio, te vinculas de otra manera.

— **Juan Evaristo:** Parece que el circuito tradicional de las escénicas es así: llegas, repartes la mercancía y te marchas. La única relación es económica, o esa relación es la base de todo lo que puede pasar después, que acaba siendo muy poco.

— **Vicente:** Nos pasa mucho con la pieza *El esfuerzo constante de ganarse la vida*, donde un fisioterapeuta me da un masaje en escena mientras yo recito un monólogo con una cámara que muestra mi cara al público en una gran pantalla. En esa pieza, prácticamente no veo a la gente, porque miro al suelo cuando estoy tumbado en la camilla. Entonces acaba el show y la gente se va, y uno no sabe ni a qué ha ido, no se ha enterado de nada, apenas ha habido contacto visual. Es la parte más anti-

mediación, anti-relación, de nuestro trabajo.

— **Juan Evaristo:** Me parece importante que, a través de una comprensión del arte alternativa a la de estos circuitos, ponéis en cuestión una serie de procesos que, aunque traigan la etiqueta de artísticos, son de parte a parte empresariales: un producto, un cliente, un consumo, todo en torno a una experiencia estética limitada por la relación de compra-venta. Ese rechazo a convertirnos en un simple servicio me parece importante: no solo porque no os guste ni os apetezca, sino porque ese deseo de desobediencia consigue articular una poética diferente, y guarda mucha coherencia con los temas habituales de vuestra práctica: intervenir en un tejido relacional y plantear vínculos alternativos al económico, generar espacios descolonizados de la lógica capitalista de servicio, espectáculo y consumo.

— **Paula:** Sí, nos gustaría que nuestra intervención fuera transformadora. Y lo decimos también con egoísmo: aspiramos a cambiar algo, pero también que lo que ocurre sea transformador para nosotras mismas. Que cuando vayamos a un sitio nos pasen cosas, aprendamos algo, la experiencia nos coloque en un lugar diferente. Para nosotras, como artistas, nos interpela muy poco hacer algo sin conocer a la gente con la que nos relacionamos en el trabajo. Nos interesa vincularnos de una manera más intensa.

— **Juan Evaristo:** Y, sin embargo, la pieza de *El esfuerzo constante...* es una de las más emblemáticas.

— **Vicente:** Es una de nuestras piezas más famosas, quizá porque su factura es más tradicional. En realidad, es una pieza que surge de muchas cosas que han pasado anteriormente: proviene del proyecto *El lugar donde se hacen las cosas*, donde pensábamos las diferentes formas de trabajo en la sociedad actual, y organizamos excursiones para visitar fábricas y espacios de trabajo donde se dan dinámicas muy concretas. La idea era ver cómo trabaja la gente hoy en día y el modo en que esos trabajos moldean nuestra identidad y nuestra manera de estar y ver el mundo. A partir de entonces empezamos a pensar mucho en el trabajo, cuál es su estatuto y cómo nos cambia y nos hace ser quienes somos, cómo nuestra identidad se configura en relación a lo que hacemos. *El esfuerzo constante de ganarse la vida* es una consecuencia final de todo ese proceso de investigación. En su origen, a mí me invitaron a dar una charla en Madrid y, viniendo de la *performance*, quise darle una vuelta y se me ocurrió el formato de un masaje. Un buen amigo me dijo que salió muy bien y que tendría que volverla a hacer, y entonces decido que es una pieza. Es muy incidental.

— **Juan Evaristo:** Desde entonces, el tema del trabajo y la preocupación sobre cómo corroe el carácter, por decirlo con Sennett (2000), está muy presente en vuestra práctica. Pero me gusta de *El esfuerzo constante* que el énfasis se pone en la cuestión de la reproducción y el cuidado: en ese masaje se pone en escena el momento de recuperación de la fuerza de trabajo, y por tanto es el cansancio y la pasividad del cuerpo del artista lo que hace la escena.

— **Vicente:** A mí me interesa mucho simplemente el trabajo de un cuerpo en

tanto cuerpo: ¿cómo trabaja un cuerpo? ¿Cómo trabajamos con el cuerpo? Siempre he pensado mucho en mi padre, que trabajaba en la cadena de montaje de una fábrica: ello puede leerse como una escena de disciplinamiento del cuerpo, de atender a cómo el cuerpo puede hacer una serie de movimientos lo más rápido y mejor posible, cansándose lo menos posible y reduciendo el esfuerzo. En ese sentido, quiero destacar de *El esfuerzo constante* no ya al artista que está ahí tumbado, sino el masaje, esto es, al masajista: la persona que viene, se sube al escenario y se pone a dar un masaje. La disciplina y labor de esos movimientos se visualiza muy bien en escena. Ves un cuerpo trabajando y en escena se genera una contradicción esencial de nuestro sistema: yo estoy hablando todo el rato de no trabajar, del cansancio de un bailarín después de muchos años trabajando por todas partes, con unas coreografías del cuerpo y unos movimientos muy concretos. Y el masajista es alguien muy especializado, que conoce muy bien cómo es un cuerpo, cómo hay que tocarlo, cómo hay que movilizarlo, y lleva a escena esa (otra) coreografía.

— **Juan Evaristo:** Allí se contraponen el trabajo del artista y el del especialista —se contraponen y se asimilan a través de la idea de coreografía—, pero también se aborda una interdependencia: el descanso de unos es el trabajo de otros.

— **Vicente:** Eso es, y no queríamos desatender las continuidades entre ambas figuras: siempre contratamos a masajistas profesionales porque pensamos, efectivamente, que conocen muy bien una serie de coreografías que involucran otro cuerpo. Pensamos que hay mucha belleza también en eso, en ver un cuerpo tocando otro cuerpo y ejecutando esa danza. Hay mucha belleza en los cuerpos que trabajan, mucha. Internet está lleno de vídeos de gente haciendo cosas increíbles, haciendo sus trabajos, ¿no es así? Como aquel heladero de Turquía que juega con sus clientes y les engaña al quitarles el cucurucho gracias a la agilidad increíble de sus manos. En esos gestos veloces se observa un disciplinamiento bestial de muchísimos años, una acción sumamente depurada. Y eso es la danza. Lo que le flipa a la peña de la danza es ver cómo tal o cual bailarín lleva desde los seis años haciendo una postura, levantando una pierna, estirando un brazo. Es muy bello ver a los masajistas que contratamos trabajar con sus manos, ejecutando acciones muy repetitivas. Esa manipulación es extrapolable a la cadena de montaje, con sus movimientos repetitivos y casi automáticos. Y por eso lo trasladamos a escena. Hay mucho placer visual en esos movimientos, y se genera una empatía muy material con el público: nos dicen muchas veces que sienten y piensan en las partes de su cuerpo cuando ven al masajista palpar las mías. Hay una conexión muy sorprendente.

— **Juan Evaristo:** Estas cuestiones me recuerdan a *Medios sin fin* (2001), donde Agamben habla del gesto y del modo en que la llegada del trabajo industrial y las nuevas relaciones productivas suponen una homogeneización de los cuerpos a través de la reproducción en serie de los mismos movimientos. Agamben lee esto como una pérdida de la gestualidad y el declive de una concepción no funcional ni eficientista del cuerpo, de modo similar al que Adorno hablaba de la pérdida de la espontaneidad como forma de alienación (Adorno y Horkheimer, 2007). Los cuerpos empiezan a leerse y valorarse por su eficacia, y esa eficacia implica una economía de los movimientos y una primacía de unos por encima de otro, de modo que el

cuerpo va articulándose crecientemente a través de una serie de protocolos. Estos protocolos de eficiencia permiten unas relaciones y no otras, una autopercepción y una identidad y no otras, y así nos alejan de otras formas de relación y movimiento.

Es una reflexión que Marta Azparren ha llevado a muchas de sus obras, como en *Soy el cuerpo extraño que mira* (2024), junto con Óscar G. Villegas. Allí Azparren repite la coreografía de los trabajadores de fábrica, pero con unos guantes especiales cuyas puntas llevan grafito: al efectuar la coreografía, Azparren genera un dibujo sobre un lienzo que es la huella de ese movimiento repetitivo. Marta se inspira en el *Diario de fábrica* de Simone Weil (cf. 2023), y su lectura es crítica o melancólica: para ella, el infierno es la repetición, quedarse atrapado en los límites de esos movimientos repetitivos. El trabajo es una condena consistente en no poder salir de esa cárcel de movimientos, de la circularidad de la repetición. Sin embargo, en vuestra reflexión vosotras insistís en la dimensión bella y loable de ese movimiento perfeccionado tras los años, de esa coreografía perfecta y cuya contemplación resulta placentera.

— *Vicente*: Hay algo muy contradictorio, ciertamente. La repetición de un gesto es siempre un espacio estrecho del que no se puede salir, un espacio que ocupamos de manera cotidiana. También pensamos que eso puede ser como un pequeño infierno, sin duda. Pero creemos que además puede ser un pequeño paraíso: la posibilidad de tener un marco, aunque limitado y pequeño, donde algo se está afinando y comprendiendo constantemente. Las técnicas de yoga son eso mismo: espacios de repetición donde el placer proviene de esa afinación, de depurar un gesto o una postura. En yoga hay unas cuantas figuras, no muchas, que se repiten a un ritmo, desde que tienes doce años hasta que ya no puedes hacerlo más. La danza clásica es eso mismo también: hay algo en la repetición, en el placer de la repetición y la depuración del gesto, que te puede llevar a un lugar muy distinto al infierno.

Las fábricas como espacios de repetición perpetua siempre se han leído como formas de esclavitud y condena, pero creo que muchas veces las echamos de menos hoy en día porque, si se disciernen de la lógica de la explotación y se recupera el valor de los cuerpos en sí mismos, se tornan espacios de pensamiento y afecto. Hoy en día los gimnasios son eso mismo, espacios de repetición: como si de fábricas se trataran, allí la gente se entrega a una repetición muy concreta, un gesto muy concreto. Los gimnasios son como fábricas, pero allí la gente ya no construye cosas, sino que se construye a sí misma, está construyendo su propio cuerpo. Un gimnasio tiene mucho que ver con el placer de colocar tu cuerpo en una repetición que tú puedes dominar, que puedes controlar, y eso produce mucho placer. Y en las artes escénicas, por descontado, ensayar es repetir. Si la coreografía sale perfecta, es gracias a horas y horas de repetición.

— *Juan Evaristo*: **Creo que en los trabajos artesanales y en todos los que involucran sustancialmente el cuerpo –si hay alguno que no lo haga–, el pensamiento proviene desde el cuerpo y la escucha de los afectos, y comprender pasa por repetir una acción para poder observarla.**

— *Vicente*: A nosotros nos parece incluso bello ese espacio de repetición. Es verdad que el trabajo es el secuestro del cuerpo y del tiempo que otra persona paga, desde luego, no vamos a decir que trabajar en una cadena de montaje es maravilloso.

Pero muchas veces comentamos que nosotros no sabemos separar vida y trabajo, que es el paradigma del artista y del trabajador cognitivo contemporáneo. La hermana de Paula trabaja en una fábrica. Ella acaba su curro, se pira y su vida empieza. Y entonces hace muchísimas cosas, muchas más cosas que nosotras, que estamos todo el rato trabajando, incluso cuando estamos disfrutando del ocio.

— *Juan Evaristo*: Si atendemos a los modos en que se ha reflexionado sobre el trabajo desde la perspectiva de las tecnologías del poder a lo largo de los siglos XX y XXI (cf. Berardi, 2022), podemos observar la deriva que vosotros mismos señaláis: durante la primera mitad del siglo pasado, la base de las economías occidentales es industrial, y la tecnología del poder por antonomasia es la disciplina. En esas sociedades es la norma, y la obsesión con ser absolutamente normal y mediocre, el modo en que se construye el proceso de alienación: ninguna diferencia, sino una identidad homogénea de todos los trabajadores. Pero a medida que la economía se terciariza y el mundo se recompone tras la Segunda Guerra Mundial, con momentos acontecimentales como Mayo del 68, va desarrollándose una tecnología del poder que ya no tiene tanto que ver con la disciplina y su incesante repetición de la norma o el patrón, sino que la excitación del deseo se descubre como un nuevo modo de producción de valor. Entonces, las sociedades que, generaciones antes, fueron disciplinarias, van convirtiéndose en sociedades de consumo, en sociedades de seducción: es la exaltación de la diferencia, la instancia a rebasar las normas y ser extraordinarios, a cumplir los sueños y ser, en fin, un empresario de sí mismo, el nuevo motor de la economía, pero, especialmente, la producción de subjetividad que caracteriza el neoliberalismo. Si nos proponemos pensar la pereza y el rechazo del trabajo como una forma de desobediencia, hemos de tener en cuenta estas coordenadas y estos cambios, pues la mutación de los mecanismos de la alienación exige rearmar las estrategias de emancipación.

En ese sentido, la pereza tiene que ver con la repetición: no con crecer, sino con practicar hábitos, con imponer un límite a las euforias del deseo. No podemos mantener hábitos de cuidado y vida buena si siempre estamos creciendo. Si podemos pensar la convivencia como una red de hábitos, esa red se desgarrará cada vez que pretendemos rebasarla o aumentarla. Ello exige que pensemos la pereza no solo en relación con el deseo, con un deseo postcapitalista (cf. Fisher, 2024), sino con la esfera entera de la reproducción social. Me parece que en las últimas décadas las artes se han preocupado más por pensar la esfera de la reproducción. Si en el siglo XX pensaron predominantemente la producción (modos de experimentación, el fetiche de la obra de arte y su necesaria evanescencia, pensar una producción crítica y no cómplice con la burguesía, etc.), parece que ahora el campo de batalla es el cuerpo, el deseo y los cuidados, lo que vuelve a confrontar a las artes con los placeres y desgracias de la repetición.

— *Paula*: Creo que tienes razón, pero sigue pasando también todo lo contrario. Desde el campo del arte seguimos sufriendo esas lógicas del «cada vez mejor», «cada vez más». El trabajo en el mundo del arte es la punta de lanza de todos los males, donde se ha inventado y donde primero hemos sufrido los imperativos de la creatividad y la autenticidad, sin que jamás haya dejado de ser un sector laboral precario. Y en esas polarizaciones, con toda su contradicción, aparecen reflexiones muy interesantes.

Creo que hoy en día reivindicar la pereza en la práctica artística es muy rompedor, es algo todavía muy fuerte, aunque no lo parezca. Saltan las alarmas y se ponen en tensión muchos elementos del sistema arte. Las técnicas perezosas son muy poderosas en ese sentido: cuando propones que se ralentice, que se deje de hacer algo, que algo deje de funcionar por un momento. Ahora estamos haciendo proyectos en colegios y creemos que lo que mejor funciona no es el proyecto en sí, sino el mero hecho de parar un colegio entero para que luego se lleve a cabo esa idea.

— **Juan Evaristo: Entonces, la precondition de la obra, que es parar, funciona ya mejor que la obra: el momento anterior a la Creación es el mejor de todos, como escribió Lem (2010).**

— **Vicente:** Para hacer nuestro proyecto *Lo que pasa cuando nada pasa* necesitamos que se suspendan las clases, que no suene el timbre. Te pondré un ejemplo: en *Tanzträume*, un documental dirigido por Anne Linsel y Rainer Hoffmann en 2010, una compañía de danza llega a un colegio, para las clases y quiere montar una pieza de Pina Bausch, *Kontakthof* (2002). El caso es que da igual si la pieza es de Bausch o de quien sea, lo que funciona de maravilla es que se obliga a todo un colegio, alumnado y profesorado, a dejar de hacer. Se transmite el mensaje de que lo que se está haciendo allí, todas las lecciones y los temarios, no son tan importantes, que lo que se va a dejar de aprender durante un mes de paro no es tan importante: el verdadero aprendizaje consiste en aprender a parar, en darles la posibilidad, ya sea a una institución o a un grupo de gente, de poder detenerse.

— **Juan Evaristo: ¿Y qué efecto surte?**

— **Vicente:** Ese parón funciona porque es capaz de abrir un agujero en el sentido. Para nosotros, las obras que funcionan son aquellas que permiten, incluso obligan a mirar la realidad de otra manera, a descartar los modos habituales del sentido. La obra genera algo, hace que pase algo, que exige cambiar la mirada —en este caso, detenerse—. El otro día hablábamos de una pieza de Cuqui Jerez, una pieza de la que todo el mundo se queja porque es muy larga, dura unas dos horas y media. Nuestros colegas decían que la pieza habría sido igual de efectiva si hubiera durado una hora menos. Pero a nosotras nos parece que, en realidad, la pieza funciona porque dura dos horas y media: te atornilla al asiento y te obliga en todo momento a pensar y repensar qué está pasando, cuál es tu relación con el tiempo, porque ya no estamos acostumbrados a estar más de dos horas sentados en una butaca mirando una sola cosa. Es un lugar común reconocer que vamos demasiado rápido, pero sin embargo pocos atienden a la posibilidad de parar, de que de pronto el espectador se sumerja en un contexto en el que el tiempo se subraya y se expande. Esos parones permiten que pase algo distinto, porque desafían la experiencia cotidiana del tiempo, acelerada y nerviosa. De pronto, al tiempo le están pasando cosas y podemos hacernos preguntas con relación a eso.

— **Paula:** Es verdad que el tema de la pereza y el rechazo del trabajo está un poco de moda, como una prolongación de la cuestión de los cuidados: aparece en muchas programaciones institucionales, en centros de arte, etc. Pero los modos de producción no se basan realmente en los cuidados de los que hablan: es algo que aparece como un

tema de investigación, que queda en el ámbito del pensamiento y pocas veces aterriza como práctica desde lo institucional. Y pensar en términos prácticos, materiales, cómo cuidar realmente a la gente, es todo un desafío. Hay todavía un trabajo importante que hacer.

— *Juan Evaristo*: Cuando uno se pregunta de verdad, y en especial desde la práctica artística, por el espacio de reproducción, se está preguntando por las infraestructuras. En ese sentido, hay una forma de abordar estas cuestiones y pensar la casa, los vínculos, la vulnerabilidad, etc., donde se reducen a meros fetiches de la crítica, caprichos bibliográficos: se siguen haciendo *papers*, conferencias, jornadas de estudio. Se sigue alimentando la máquina de la academia y el circuito espectacular de las artes escénicas. Y, sin embargo, el momento interesante llega cuando el cuestionamiento de la infraestructura se convierte, efectivamente, en poner en cuestión las infraestructuras, y para eso hay que pararlas.

Pensaba mientras os escuchaba en el colectivo EdredonLab, también de Valencia, que hizo en el CCCG la pieza *Sueñan los museos con cuerpos roncantes* (2022), afin a la vuestra de *Qué pasa cuando no pasa nada* (2024): ahí se trata de sabotear el uso del museo, de ocuparlo para descansar, de preguntarse no por el consumo de obras, sino por la dimensión relacional y reproductiva de las instituciones artísticas. La pereza, sí, está de moda en las artes y está generando un nudo por el que pasan los hilos y trayectorias de distintos colectivos artísticos, pero al mismo tiempo no deja de ser muy difícil: hay un armazón estructural que es imposible de hackear. Por eso quería saber cómo lo hacéis vosotros, ¿qué significa para vosotros reivindicar la pereza? ¿Cómo ser perezosos en este espacio?

— *Vicente*: Hablar de la pereza en arte es hablar de una contradicción. Para hacer un proyecto sobre el rechazo del trabajo necesitas activar toda la maquinaria institucional, académica y empresarial que hemos venido señalando. Nosotras intentamos que esa contradicción se deshaga y que la técnica perezosa se aplique a la infraestructura misma. En consecuencia, intentamos consumir lo menos posible y emplear los menos recursos posibles. Y es muy difícil, porque te confrontas con la inercia que has desarrollado durante años, con un saber-hacer que está ya contaminado por las lógicas que se quieren desmontar. Es muy difícil ser un artista perezoso y rechazar invitaciones, vaciar agenda, desatender favores.

— *Paula*: Últimamente, también estamos tratando de aprovechar al máximo lo que producimos. Tomamos un mismo trabajo o lugar de investigación e intentamos ampliarlo y generar cosas nuevas a partir de ahí: un taller, unas jornadas, una continuación de la pieza. Así evitamos estar constantemente produciendo *ad hoc*, salimos un poco del clientelismo y de la locura de las convocatorias. Las instituciones siempre quieren algo exclusivo, la novedad. Nosotras preferimos ahora lo que llamamos *creatividad burocrática*: contamos de otra manera una misma investigación. Y siempre aparecen cosas nuevas, porque las artes vivas tienen algo de irreplicable, una materialidad condicionada por los nuevos contextos en que irrumpen las piezas. Si gracias a esta «creatividad burocrática» puedes desarrollar el mismo proyecto durante tres años y con el triple de financiación –algo que las instituciones jamás tolerarían–, entras en un proceso mucho más fructífero de investigación y práctica. Nos importa

aprovechar al máximo cada esfuerzo, para no esforzarnos demasiado. Es un modo de responder ante la obsolescencia programada del arte, donde todo caduca demasiado pronto. Esa dinámica de caducidad, que es un reverso de las exigencias de lo nuevo, no satisface las necesidades del pensamiento, que es lento, y más lento si se hace a través de prácticas.

Algo que ahora nos tiene entusiasmados es la idea del *gesto mínimo*: hacer cosas que sean muy poco, que requieran lo más pequeño y casi nada, pero que tengan un gran impacto. No hacer casi nada, dejar la mínima huella, el mínimo eclipse, el gasto más pequeño.

— **Vicente:** Es cierto que esto choca también con nuestra mentalidad productivista, porque a veces nos pagan y nos sentimos mal porque pensamos que apenas hemos hecho nada, que igual el programador de turno se va a quejar de tanta vaguería. Y luego además tenemos colegas que se pasan dos días currando a tope para hacer una pieza porque tiene un montaje muy complicado, con un diseño de luces sofisticado, y eso nos da mucha pereza. Por ejemplo, nos gusta mucho nuestra pieza *Cuerpo gozoso se eleva ligero* (2019) porque es una pieza evanescente: todo es aire. Parece que en escena hay un gran despliegue de medios, y todo lo que necesitas son tres tiendas de campaña y dos plásticos, pero ocurre algo en escena que parece muchísimo. Para nosotras, la pereza también tiene que ver con eso, con el gesto mínimo: que ocurran muchas cosas, que nos pasen muchas cosas, aunque hagamos pocas o casi ninguna.

— **Juan Evaristo:** Ciertamente, si podéis alargar un proyecto gracias a vuestra creatividad burocrática y a estos gestos mínimos, tengo la impresión de que el proyecto deja de ser un proyecto como tal, marcado por la ejecución, y se convierte en un espacio que habitar, un lugar del pensamiento, un sitio en que tumbarse.

— **Vicente:** Eso es lo que hacemos nosotras: invitar a la gente a ver el mundo desde cierto lugar, que vean con nosotros cómo esa ruptura no es una crisis, es una oportunidad.

— **Juan Evaristo:** Si pensamos en el situacionismo (cf. Perniola, 2007), su gran idea consistía en fundir arte, vida y política en una misma práctica, en un mismo encuentro: las situaciones eran capaces de ser digresivas con las condiciones capitalistas de la experiencia, y se les llamaba arte porque estaba en juego la sensibilidad de una época; pero también se les podía llamar política porque además en ellas se ensayaba una forma de vida distinta, o una forma de vida no gobernada, o menos gobernable. Por lo que estabais diciendo, hoy en día, más de cincuenta años después de estas propuestas, se diría que el situacionismo se ha realizado como su farsa perversa, porque efectivamente no hay distinción entre arte, vida y trabajo, sino que esa indistinción es la forma que hoy adopta nuestra condena. Me pregunto si en esta otra deriva en que os inscribís, donde se trata de vindicar la pereza a través del gesto mínimo, un gesto que nos permite parar y dejar de hacer, el arte se consagra a brindarnos una vida gozosa y gustosa por tranquila. Como si alargar estos proyectos fuera una vindicación de que la vida está en las interrupciones, y en esas interrupciones aparece otra politización y estetización de la vida, una que es liberadora.

— *Vicente*: Nos gustan los proyectos que, sí, funcionan a muchos niveles. Por ejemplo, un colega quería irse a Madagascar y preparó todo un proyecto con ese propósito. Me gusta esa combinación del gesto mínimo del arte y del gran gesto vital de alguien que, sabiendo las dificultades de la práctica artística, pero también sus oportunidades, se aprovecha del sistema cultural para llevar a cabo sus deseos. Es un pequeño hackeo.

— *Juan Evaristo*: **No podemos no estar en el sistema, y quien no lo esté es porque se sostiene en sus privilegios. Pero hay formas y formas de estar, y una de ellas es la de ser un agente doble, una especie de hacker.**

— *Vicente*: Eso es. Como ese colega que es bedel y durante sus largas horas de tedio y trabajo está haciendo una tesis: un hackeo similar, aunque no en el mundo del arte. Pero siempre contra el mundo laboral: esa jornada aburrida de ocho horas detrás de una mesa se puede sabotear y convertir en tiempo para otra cosa.

— *Juan Evaristo*: **El vínculo entre arte y pereza que estamos estudiando tiene en realidad una trayectoria muy dilatada: ya Stilinovic afirmaba que no hay arte sin pereza. El propio Duchamp decía que no era un artista, sino un respirador, y me interesa la idea de respirar porque alude a repetir y no a aspirar, esto es, que no tiene que ver con crecer sino con cuidar y estar. Creo que el gesto mínimo, el hackeo y la creatividad burocrática como técnicas perezosas se inscriben en esta tradición.**

— *Vicente*: Leíamos el otro día un fragmento de tu *Metafísica de la pereza* (Valls Boix, 2022) que versaba sobre la huelga. Yo contaba una historia de mi padre, un momento que para mí fue determinante a la hora de entender qué es el trabajo. Cuando yo era muy pequeño, mi padre y sus compañeros hicieron una huelga en su fábrica, una fábrica de juguetes de Ibi (Alicante), porque vino un inspector taylorista que se encargaba de cuantificar el número de productos que tenían que salir de una cadena de montaje. Ante su visita, los trabajadores ralentizaron mucho el ritmo de trabajo, y en consecuencia el técnico, después de sus mediciones de lo que creía que era el ritmo normal, dejó establecidas unas cuotas obligatorias de productividad muy bajas. La visita del inspector, lejos de revertir en nuevas exigencias y mayor explotación, aligeró mucho el trabajo de la fábrica: los trabajadores no tenían ninguna dificultad para cumplir con lo (poco) que se les exigía. Además, negociaron con la empresa que cualquier exceso de las cuotas obligatorias de productividad habría de remunerarse como horas extra, o como piezas extra, aparte de su sueldo. Y si la base eran cien piezas, y ellos hacían ciento cincuenta –lo que les costaba muy poco, por la treta que habían urdido–, pues se ganaban un cincuenta por ciento más. Entonces empezaron a hacer muchas más piezas de las que el inspector les había impuesto, y la empresa empezó a deberles mucho dinero. Ante la deuda creciente, los dueños comprendieron el enredo: los trabajadores podían ir mucho más rápido, las cuotas estipuladas por el técnico no estaban bien diseñadas. Así que decidieron no pagarles. Entonces los trabajadores organizaron una huelga, una huelga que consistió en ocupar la fábrica y quedarse allí a dormir. Tenían miedo de que hubiera compañeros esquiroleros que fueran a trabajar, por tanto se encerraron en la fábrica para impedir que nadie usara las máquinas.

Yo recuerdo haber ido a la fábrica varios días después con mi madre a llevarle comida a mi padre y sus compañeros, y me fascinó la fábrica por dentro. Lo que uno podía imaginar como un espacio de trabajo con máquinas haciendo mucho ruido y funcionando sin parar, de pronto era un espacio tranquilo y ameno, con gente jugando a las cartas, lleno de colchones: un espacio laboral se convertía, de pronto, en un espacio de vida, un espacio que era lúdico y amigable. ¡Descubrí que una fábrica podía ser un espacio de juegos! ¡Una fábrica podía convertirse en un taller placer!

— **Juan Evaristo: ¡Qué historia bellísima! Me hace pensar en algunos fragmentos de *Who's Utopia* de Cao Fei (2006), una pieza de vídeo que tiene lugar dentro de una fábrica, donde se combinan imágenes de bombillas producidas industrialmente, trabajadores en su cadena de montaje y, por los pasillos, diversos bailarines y músicos: es muy evocador ese contraste entre unos ritmos y otros, unos cuerpos y otros. Y si estas reflexiones ganan un interés redoblado es porque, como sabéis, autores como Hito Steyerl han señalado los museos como las nuevas fábricas en tiempos de capitalismo creativo –lo que, por otro lado, es literalmente cierto– (2014). Los artistas son los nuevos operarios del sistema.**

En este marco, me preguntaba con qué otros artistas actuales sentís solidaridad o afinidad poética en esta vindicación de la pereza y el rechazo del trabajo a través de este énfasis en lo relacional, los proyectos dilatados, hacer del arte un espacio de vida y cuidado, etc.

— **Vicente:** Nos vinculamos, por ejemplo, con Fermín Jiménez Landa, que tiene muchas piezas que obedecen a deseos muy personales disfrazados de trabajo o práctica artística. Si hay algo que le apetece hacer, lo convierte en proyecto. No es que la vida se convierta en trabajo, sino que él convierte el trabajo en vida, deshace el proceso generalizado. Y tiene además esa otra pieza genial, *El nadador* (2015), donde cruza toda la península yendo de piscina en piscina: traza una línea imaginaria desde Cádiz hasta Pamplona y busca en Google Maps todas las piscinas por las que pasa esa línea. Entonces atraviesa el país a nado, visita todas las piscinas. Además de todas las resonancias críticas –la evocación de Cheever y de “la España de las piscinas”–, destaca el disfrute y la potencia lúdica de la pieza. Nos vinculamos con ese punto de partida del arte que no es el trabajo, sino un deseo muy personal, un espíritu lúdico y el afán de descubrir, de hacer algo y ver qué pasa.

— **Paula:** Nos gusta mucho también Idoia Zabaleta, una artista vasca que tiene muchos proyectos donde se vincula con el entorno rural donde vive. Apreciamos ahí algo muy bueno de atender al deseo personal cuando se conciben los proyectos. Ahora está haciendo muchas piezas donde el tacto es muy importante. Por ejemplo, en *Masajes de la visión* (2023) hace unos masajes muy singulares, como un masaje de ojos donde, a la vez que te toca los ojos, te hace visualizar cosas. Son proyectos donde lo sensible y, sobre todo, lo sensual están en el centro de la propuesta.

— **Juan Evaristo: ¿Es ahí donde reconocéis una misma comprensión de la pereza en las artes? ¿En esa alusión al deseo, a una reflexión sobre el deseo?**

— **Paula:** Eso es. Pero también con esta idea de reivindicar lo poco, lo pequeño.

Hacer un gesto mínimo. Últimamente pensamos que no tenemos ya ni que viajar, que tenemos que hacer las piezas desde casa. Buscamos una valoración distinta de la escasez, nos gusta e interesa hacer con poco, complicarnos menos, simplificar al máximo: destilar y depurar. Con cada proyecto, nos preguntamos: ¿podemos hacerlo más sencillo todavía? Y que el resultado sea fácil de llevar, fácil de activar.

— **Juan Evaristo:** Hace unos años Santiago López Petit publicó *El gesto absoluto* (2018), donde reflexionaba sobre el estudiante y activista social de Barcelona Pablo Molano, que se quitó la vida en 2016. El «gesto absoluto» es la expresión con que el autor designaba el suicidio. Si el «gesto absoluto» designa el gesto con el que uno se quita la vida, quizá podamos pensar por contraste «el gesto mínimo» como la expresión de darse vida, con los modos en los que alguien trata de apostar por la vida, especialmente cuando hoy nos sometemos a un gobierno del deseo a través de su continuo estrés y excitación. Me parece interesante que la pereza y sus prácticas artísticas puedan ayudarnos a encarnar un deseo no neoliberal, y que ese deseo venga con los gestos mínimos, en la línea de lo infraordinario de Percey o lo infraleve de Duchamp.

Algo que siempre me ha interesado mucho de vuestro trabajo es precisamente ese espíritu lúdico, esa defensa del deseo que se traduce en una poética coqueta, liviana, divertida y curiosa. En muchos artistas, hablar de la vida o de lo político de la vida no puede sino entenderse desde la gravedad, lo serio, las pasiones tristes... Y, sin duda, el trabajo mata, y la explotación y sus violencias son algo muy serio, por no decir lo más serio, porque es hablar de muerte en otros términos. Sin embargo, recuperar la alegría y la jovialidad para la disidencia siempre me ha parecido algo muy lúdico, vindicar lo que Federici llama una militancia gozosa. ¿Qué lugar le atribuíis a esta idea del placer, del arte como juego? Una idea que es, frente a la del arte como representación, una de las grandes vertebraciones del pensamiento estético contemporáneo.

— **Paula:** Desde luego, es algo que nos interesa, pero hay en nuestro trabajo la idea de simplificar al máximo, como decíamos, de trabajar con el vacío en el sentido. Cuando comenzamos a conceptualizar un proceso, estamos abrumados con mil planes y ocurrencias, y siempre tratamos de destilar, de vaciar los procesos, las piezas, las ideas. Queremos irnos siempre a algo más sencillo todavía, y eso es lo placentero para nosotros: nos deja más espacio para seguir pensando. Cuando está todo muy lleno y atiborrado de ideas y propuestas, es más difícil gozar y moverse.

— **Vicente:** En 2018, hicimos una pieza titulada *Sumario 3/94*, que trata sobre mi padre. En 1994 meten a mi padre en la cárcel y pasa trece años en prisión acusado de homicidio. Cumple condena porque no consigue demostrar su inocencia. Un verdadero drama. En esta pieza, sufrí mucho porque la hice con mi padre y fue difícil. Él quería hacer algo muy grave: denunciar la injusticia y todo su dolor. Mi padre estaba convencido de que la gente tenía que salir llorando y enfadada. Y además de una novela que escribí con Miguel Ángel Martínez (cf. Arlandis y Martínez, 2017), hicimos con mi madre y mi padre una pieza que se estrenó en el Festival TNT. Terrassa Noves Tendències. Salió una pieza muy densa, y yo quería todo el tiempo que fuera algo muy ligero: hacía poesía con la sentencia, quería sacar a mi padre bailando... A

él le parecían chorradas, una absoluta frivolidad de la tragedia que había sufrido. Y no hubo manera de sacarle del lado oscuro. Contra eso, nos gusta vincular la potencia política de lo ligero. Para nosotros lo más potente no era lo que había pasado, porque es algo que pasa siempre, le pasa a muchísimas personas. La clave para nosotros estaba en cómo nos lo tomábamos. El Estado nos ha pasado por encima, nos ha pasado por encima como un camión y, en lugar de lo esperado, vamos a hacer bromas y tomarlo a la ligera. Pero mi padre no lo consideraba adecuado.

Creemos que lo lúdico tiene una capacidad de activar lo político de forma mucho más rápida, de desencadenar la acción más que las piezas que son oscuras y densas: parece que en ellas a veces lo político se diluye. El lado oscuro es demasiado atractivo y desdibuja la potencia de lo lúdico, que sin embargo incita a la acción y al cambio. Pero esto siempre se tacha de frívolo.

— **Juan Evaristo: Yo también creo que el juego es mucho más movilizador que las pasiones tristes. Y veo que tu padre es un vector a través del que pensar una herencia, que es la herencia del trabajo fabril y la ética que conlleva.**

— **Vicente:** Es así. Nuestras familias siguen sin entender muy bien nuestro trabajo y nos hacen todo tipo de preguntas. Pero también en ese choque pueden comprender que hay otro tipo de vida que es posible, y eso es muy bello. Desde muy pocos lugares se puede reivindicar la pereza, y la pereza como una forma de vida no subordinada al capital, y las artes son uno de esos pocos lugares. Nuestro trabajo puede ser muy precario porque no sabes lo que vas a hacer el año que viene, pero te da la posibilidad de hacer trampas con el sistema, de no trabajar o trabajar muy poco, y eso es un lujo.

— **Juan Evaristo: Desde luego que es un lujo, y sin embargo habría de ser una aspiración para cualquiera, un deseo muy legítimo y justo. No sé si las artes pueden cambiar las cosas, pero sí confío en que puedan despertar ese deseo y la desobediencia que conlleva.**

Bibliografía citada

- Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*. Akal.
- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin: notas sobre la política*. Pre-Textos.
- Arlandis, V. y Martínez, M. A. (2017). *Sumario 3/94. La novela*. La uña rota.
- Berardi, F. (2022). *El tercer inconsciente: la psicosfera en la época viral*. Caja Negra Editora.
- Fisher, M. (2024). *Deseo postcapitalista*. Caja Negra.
- Gómez, S., Arlandis, V. y Villarroya, T. (Eds.) (2021). *El mejor libro de danza del mundo. Imaginarios sobre danza y otros asuntos*. Autoedición.
- Lazzarato, M. (2017). *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo: seguido de Miseria de la sociología*. Casus-Belli.
- Lem, S. (2010). *Magnitud imaginaria*. Impedimenta.
- López Petit, S. (2018). *El gesto absoluto: el caso Pablo Molano: una muerte política*. Pepitas de Calabaza.
- Perniola, M. (2007). *Los situacionistas: historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Acuarela Libros.

- Sennett, R. (2000). *La Corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Anagrama.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra Editora.
- Valls Boix, J. E. (2022). *Metafísica de la pereza*. NED Ediciones.
- Weil, S. (2023). *La condición obrera*. Trotta.

Obra citada

- Arlandis, Vicente (2021). *El esfuerzo constante de ganarse la vida*. Festival Salmon.
- Arlandis, Vicente (2019). *Cuerpo gozoso se eleva ligero*. Prod. Paula Miralles.
- Arlandis, Vicente (2017). *Sumario 3/94*. Prod. Festival TNT, BAD Jaialdia
- Azparren, Marta y Villegas, Óscar G (2024). *Soy el cuerpo extraño que mira*. La Casa Encendida.
- Bausch, Pina (2002). *Kontakhof*. Barbican Centre.
- Cavalcante, Camilo (2014). *A História da Eternidade*. Marcello Ludwig Maia.
- EdredonLab (2022). *Sueñan los museos con cuerpos roncantes*. Centre de Cultura Contemporània de El Carme.
- Fei, Cao (2006). *Who's Utopia*. Tate Modern.
- Jiménez Landa, Fermín (2015). *El nadador*. Museo de Arte de Zapopán.
- Linsel, Anne y Hoffmann, Rainer (2010). *Tanzträume*. TAG/TRAUM Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk (WDR), arte.
- Taller Placer (2019). *El lugar donde se hacen las cosas*. [Jornadas coordinadas por P. Miralles, M. A. Martínez y V. Arlandis]. Centro Conde Duque.
- Taller Placer (2019). *Trabajar cansa*. Centro Conde Duque.
- Taller Placer y Gómez, Sandra (2016). *Qué pasa cuando no pasa nada*.
- Zabaleta, Idoia (2023). *Masajes de la visión*. Centre de Creación Arts Santa Mònica.

Resistir desde abajo: camas incómodas y violencias ortopédicas en la creación artística contemporánea

Resisting from below: uncomfortable beds and orthopaedic violences in contemporary artistic creation

José Luis Panea Fernández*

Resumen

Gran parte de la creación artística contemporánea apela al cuerpo y al espacio para hacer consciente al público de su rol activo en la experiencia estética. Un rol, no obstante, a menudo *incómodo*, perceptible en obras que, por ejemplo, comprometen al espectador o espectadora haciéndole tomar decisiones inesperadas, o que despliegan ambientes poco acogedores, complicando incluso el movimiento alrededor de ellas. En este artículo nos preguntamos cómo este *habitar frustrado* en el contexto del espacio expositivo establece paralelismos con el espacio resultante del proceso mismo de *habitar*: el entorno doméstico. Nos centramos en artistas que tratan dicho espacio pero como un lugar paradójicamente incómodo, de ahí su inoperancia. En concreto, acudimos a la cama por ser el umbral mínimo de lo doméstico –al proporcionar descanso, reposo y cobijo–, pero cuya *incómoda apelación* nos permitirá trascender sus límites, apuntando a temas como el derecho a la vivienda, la privacidad, el descanso o la violencia ortopédica en nuestras actuales y disciplinadas sociedades del rendimiento.

Palabras clave: resistencia; incomodidad; cama; arte contemporáneo; inoperancia.

Abstract

A large part of contemporary artistic creation appeals to the body and space to make the public aware of their active role in the aesthetic experience. A role that, nonetheless, is often *uncomfortable*, perceptible in works that engage the spectator by making him or her make unexpected decisions, or that display unwelcoming, precarious environments that even complicate movement around them. In this article we ask how this *frustrated inhabiting* around the exhibition space establishes parallels with the space resulting from the very process of inhabiting: the domestic environment. We focus on artists who treat this space as a paradoxically uncomfortable place, hence the loss of its operability. We will turn to the bed as the minimum threshold of the domestic –the one that primarily provides rest or shelter– and whose *uncomfortable appeal* will allow us to transcend its limits, raising issues such as the right to housing, privacy, rest and orthopaedic violence in our current disciplined societies of efficiency.

Keywords: resistance; discomfort, bed; contemporary art; inoperosity.

* Universidad de Sevilla
jpane@us.es
ORCID: 0000-0002-8989-9547

1. Resistir en reposo, ¿resistir desde la cama?

El concepto de resistencia implica la presencia de una fuerza externa no deseada frente a la cual se postula una oposición. La naturaleza de esta oposición, como escribe Giorgio Agamben (2005: 97), no es dinámica ni violenta, sino pausada, detenida, quieta. Este detenimiento, si bien se caracteriza por su firmeza, también suele resultar pacífico, y hasta «silencioso» (Papastergiadis, 2008: 68). No actúa de manera llamativa, ostentosa o provocadora, aunque su cometido es señalar, llamar la atención. «La resistencia suele ser discreta», escribe Josep Maria Esquirol al respecto (2014: 95). Precisamente por este carácter, carente de vehemencia y ansiedad de influencia, la resistencia entraña un valor simbólico remarcable. Su forma, en caso de tenerla, sintoniza más con la horizontal que con la vertical, y precisamente porque *no hace nada* estrictamente hablando, resulta inoperante. Una inoperancia que nos permite revisar normas, hábitos, costumbres, con frecuencia hartamente institucionalizadas, y que afectan a nuestra vida diaria. Nos permite asimismo hacer descarrilar ciertas lógicas que damos por hecho, aquello que es posible en el marco de nuestras sociedades (Agamben, 2005: 113). Por tanto, pese a su carácter *a priori* estático o inocuo, la resistencia apela a una transformación. Construye mundo.

La efectividad de la resistencia radica precisamente en que comporta un detenimiento, un parón, una pausa o –y este será un concepto que aquí nos interesa especialmente– un reposo. En una sociedad como la actual donde se nos insta al constante movimiento y producción, donde asistimos a un continuo aceleramiento de la vida cotidiana y a la vez de las relaciones urdidas en ella, parar, detenerse, adquiere una alta significación (Pallasmaa, 2016: 117). Tiene, de hecho, un matiz subversivo que *a priori* resulta absurdo. Pararse, detenerse, hace a uno, a una, más fácilmente localizable, mientras que estando en tránsito resulta más sencillo escabullirse, camuflarse (Méndez Baiges, 2007: 26-27). Precisamente por este motivo, cuando hablamos de resistencia en pocas ocasiones nos referimos a resistencias individuales. Los movimientos de resistencia a menudo van unidos a manifestaciones colectivas, principalmente en grandes urbes, frente a situaciones de injusticia. Como hemos afirmado, su cometido es señalar, denunciar y proponer alternativas. Pero ¿qué ocurre cuando esa resistencia es individual, solitaria? Quizás lo osado de este planteamiento sea aún más significativo al dejar al descubierto una toma de decisión no acompañada ni respaldada por nadie más: es la más absoluta desnudez y apertura ante el escenario de lo público, ante el escenario de lo político. Al menos, en colectivo, esa resistencia permite la protección mutua.

Como se ha adelantado, cuando hablamos de estos movimientos se suelen imaginar en el escenario urbano (cf. Blanco et al., 2001). Quizás también sea pertinente trasladarnos a su opuesto: el espacio doméstico, el espacio de la casa, que es en el cual nos permitimos descansar, parar, porque precisamente ahí hallamos protección. Dado que en principio la casa no está tan expuesta a las miradas de la esfera pública, o no al menos de una manera muy evidente, todo movimiento de resistencia que propongamos en sus confines parece inútil. *La resistencia es un mensaje*, y ese mensaje es enviado a nuestro entorno doméstico, el dominado, el querido: nuestra familia, independientemente de su tipología, comprenda a humanos o a no humanos. Otra cosa muy distinta sucede cuando llevamos las imágenes de ese espacio doméstico –recreándolas, por ejemplo– al espacio expositivo y público de la galería o el museo. Ahí no solo hay una mayor recepción a dicha resistencia sino que su contexto difiere sustancialmente.

Trasladada al territorio del arte, la casa adquiere una mirada diferente ya que, además, coloca al público las gafas del mirón o mirona en *la sociedad del espectáculo o de la transparencia* –a tenor de autores como Guy Debord o Byung-Chul Han– en la que vivimos. Y esto aún más en un momento en que el concepto de *telerealidad* se impone en muchas facetas de la vida con el avance de las tecnologías de la información y la comunicación (Monclús y Vicente Mariño, 2009: 85). En referencia a este tema Henry Jenkins definió a la actual como una «cultura de la convergencia», donde las imágenes de los otros, de las otras, son uno de los activos clave de las economías afectivas del neoliberalismo. Dicha «cultura» se define por la «participación activa de los consumidores» (Jenkins, 2006: 15) en torno a ciertos contenidos aparentemente informales, de la vida misma, que representan a gentes anónimas –como tú y como yo–, de amplia difusión y que suscitan todo tipo de comentarios amparados por el anonimato de la red (92). En este estado de cosas, el entorno paradigmáticamente informal de la casa es un escenario frecuente –con el que es fácil empatizar– y hasta da la impresión de que el medio audiovisual se democratiza al mostrar en él las vidas de la gente común (72), cuando realmente subviene a una planificada estrategia de marketing audiovisual¹.

Por esta cuestión, entre otras, resulta tan interesante que el terreno de la casa sea trabajado en nuestros días desde el arte, pues puede devolver una mirada crítica frente a esa suerte de vida retransmitida en tiempo real. Más allá del caso específico de los *reality shows* o *reality games* (Monclús y Vicente Mariño, 2009: 74), esta *telerealidad* se ha extendido a la experiencia cotidiana de buena parte de la población mundial. Ya no es necesario salir en televisión para alcanzar estos ansiados niveles de notoriedad a bajo coste. El ámbito de las redes sociales, con sus imágenes informales y domésticas que reflejan una apresurada *necesidad de contarnos*, es el ejemplo por antonomasia debido a su amplia difusión (cf. Martín Prada, 2012b). El «vivir» ahora se reduce sobre todo al «comunicarse», como expone José Luis Molinuevo, pero masiva y exasperadamente, algo que además se naturaliza sin reparo alguno (2006: 31). Se contribuye así a que todos y todas trabajemos gratuitamente para compañías del ámbito de las telecomunicaciones cuya materia prima son nuestros datos, nuestras vidas, reducidas a *contenidos*. Por todo ello, las imágenes del día a día, y con frecuencia del día a día en casa, adquieren un gran potencial en el contexto del arte, propiciando así contra-imaginarios que cuestionen esa necesidad imperiosa de sobreexponerse. Ante ello postulamos un detenimiento o reposo que nos devuelva a la idea esencial de lo doméstico en tanto estadio retirado de lo público. Por eso proponemos una resistencia precisamente *desde la cama*, su mueble más paradigmático y en principio el más íntimo de la casa, el más alejado del escrutinio público.

En cuanto a su etimología, acudiendo al DRAE comprobamos cómo la palabra reposo deriva del verbo reposar y éste «del latín tardío *repausāre*», formado por el prefijo «re-» y «*pausāre*», «cesar, detener». Nos interesa aquí este re- porque, lejos de entender dicho concepto desde cierta pasividad, implica en realidad una insistencia –que conecta a su vez con la etimología de resistencia–, y subraya lo significativo del pararse, del

1 Las gentes anónimas en este tipo de programas televisivos resultan más rentables que los actores y actrices profesionales, así como el espacio en el que se relacionan y son filmadas –la casa– dista mucho de un sofisticado set de rodaje. Tampoco hay una trama sino que esta se crea espontáneamente en la convivencia y, para completar el círculo, la supuesta decisión del público –«soberano»– es rentabilizada mediante llamadas telefónicas (Sampedro, 2002: 3-4).

detenerse. Todo insistir-resistir nace de en esencia de una negación, de un disentiendo, de un *encuentro fallido con lo real*, como ya conceptualizara Hal Foster en torno a «lo real traumático» de la creación artística desde finales del siglo pasado (2001: 136). Así, otras acepciones del término reposo van en este sentido: «descansar, interrumpir la actividad para recuperarse del cansancio», «yacer, generalmente durmiendo un breve sueño», «permanecer un tiempo sin ser movido» o «estar enterrado». Aunque la casa es el lugar ideal en el que *guardar reposo*, sobre todo si se está enfermo, por otro lado esa casa no deja de reclamar una salida dado que el excesivo tiempo en ella suele resultar enfermizo. De hecho, no tiene sentido su función *interior* sin ese *fuera* en tanto que es su condición de posibilidad. De igual manera, llevar esta idea *extramuros* –a la intemperie– implicaría reconocer su dimensión política, ateniendo por ejemplo al tema del trabajo. Es más, el reposo no es una esfera indemne al exterior, sino que es susceptible de ser alienado, al igual que la fatiga capitalizada, lo cual limita un posible agenciamiento de nuestros propios ritmos vitales: los «ritmos» de nuestro día a día (Luque Moya, 2018: 370).

A este agenciamiento del propio tiempo, el arte más crítico y/o comprometido de las últimas décadas ha decidido dirigirse: a lo cotidiano (Martín Prada, 2012a: 25). Teniendo en cuenta la creciente cultura urbana donde habitamos, el capitalismo informacional y de consumo, la crisis migratoria y medioambiental, gran parte de este arte decide acudir a lo rutinario e inmediato desde la propia experiencia, sin ínfulas utópicas o salvíficas (Johnstone, 2008: 12). En una sociedad dominada por los medios de comunicación que, *desde arriba*, nos bombardean con ciertas imágenes del mundo –aquellas que han de verse, aquellas que expresan el poder–, postular imaginarios críticos *desde abajo* nos ayudaría a tener una visión más crítica de la realidad. Pero proponemos que la forma de esa crítica no siga las lógicas espectaculares, productivistas, *erectas*, de nuestro tiempo, sino más bien «abdicando de lo que nos mantiene erguidos», lo cual supone, en palabras de David Pérez, «reivindicar un ser y un estar humano diferente: aquel que se reconoce desde una horizontalidad que sustancialmente se vertebrada desde la cama» (2010: 21). Desde ese punto, sigue el autor, es posible «el cuestionamiento del autoestablecido privilegio de la verticalidad» (21). La verticalidad de una humanidad, por lo demás, definida en base a sus violentas imágenes, donde los cuerpos son constantemente forzados, alistados, apuntalados y, por supuesto, están disponibles 24/7.

2. La cama incómoda a través de la creación artística contemporánea

Una vez señalado el territorio al que nos vamos a dirigir, hemos de apuntar cuál será el motivo de nuestra resistencia, o lo que es lo mismo y como dijimos antes, de nuestro *mensaje*. Asumiendo la radical inserción del arte en la vida, hemos de pensar los problemas a los que los y las artistas que han tratado el tema de la casa han hecho frente (Ardenne, 2000: 9). Encontramos en exposiciones y publicaciones en el ámbito de la Teoría y Crítica del Arte que la orientación es decididamente subversiva y problematizadora –de ahí que nuestro concepto clave sea la incomodidad–. A menudo se plantean temas de amplio recorrido y no solo en este tipo de arte, como el «empobrecimiento de la experiencia» cotidiana a causa de la tendente velocidad en los modos de comunicarnos (Gomes Pinto, 2006: 106), o la visibilización de «lo real traumático» (Guasch, 2000: 53), antes mencionada, mediante estéticas que atañen a la multiplicidad, la repetición, la apropiación o la citación (Martínez-Collado, 2008: 207). Empobrecimiento, trauma, no solo aluden, y más aún en el contexto de la casa,

a la precariedad económica generalizada que dificulta el acceso a la vivienda en el capitalismo tardío, sino a la vez a la sensación de extrañamiento o «nostalgia de hogar» propia de una sociedad globalizada, flexible, desarraigada, que por definición merma así la experiencia del habitar, la cual requiere de unos mínimos de permanencia, identificación y conexión con el lugar en el que se vive (Garb, 2002: 19).

Hablamos de la casa desde quien tiene casa, pero ¿qué ocurre cuando ese reposo (esa cama, esa guarida, ese hogar) no está «garantizado»? (Guattari y Rolnik, 2005 [1986]: 213). Cuando no se tiene dónde *reclinar la cabeza*, la noche, la intemperie, es el mayor de los desafíos cotidianos, puesto que, como mantiene Gaston Bachelard, «contra el frío, contra el calor, contra la tempestad, contra la lluvia, la casa es para nosotros un abrigo evidente [...] un *contrauniverso* o un universo del *contra*» (2006 [1948]: 131). Sin ese abrigo, cualquier reposo puede ser interferido en cualquier momento. La noche se convierte así en «una bestia inmensa, que está en todas partes, como una amenaza universal» (133). De hecho, en las condiciones de vida actuales, algunos factores económicos y sociales como la progresiva gentrificación de las ciudades y la especulación inmobiliaria o el auge del turismo han hecho del derecho a la vivienda hoy una preocupación de primer orden. Ese umbral mínimo de comodidad esencial para vivir acaba convirtiéndose en un privilegio, y por ese motivo acudiremos a dicha *incomodidad*. Un tema del cual se ramifican otras cuestiones, como la denuncia de las condiciones de vida de las personas sintecho, la propuesta de modos de habitar que disienten de los sistemas sexo-género canónicos –ampliamente conectados con la economía–, o la búsqueda de espacios no interferidos *audio-visualmente* por un afuera agresivo que de continuo nos *ocupa* con sus ruidos, por poner solo unos ejemplos.

La mayoría de estos y estas artistas acude a la instalación artística por varias razones. En primer lugar porque, al generar un cierto tipo de espacio o ambiente por el que transitar, dicha modalidad artística consigue hacer al público consciente de su corporalidad, de su propio *estar-ahí* frente a la obra (Archer, 1994: 29). De este modo, es posible apelarle más allá de la mera visión, activando el resto del cuerpo, algo no tan frecuente en un mundo ocular-centrista (Hervás, 2021: 17). Se rompe así con la rigidez de las prácticas más disciplinares que potencian la mirada, desjerarquizando la prevalencia de los sentidos en este ámbito. En segundo lugar, porque al requerirse la presencia física del espectador o espectadora, de su movimiento en derredor, como estamos hablando de la casa, a la vez aludimos a *una casa dentro de otra casa* como es el propio museo o galería. Este motivo es fundamental porque proponemos una resistencia doméstica que, no obstante, no la exime del espacio público, pues en su porosidad constitutiva ambas regiones se complementan. Del mismo modo, no podemos dirigirnos a la instalación artística, siguiendo tanto a Rosalind Krauss (2002 [1983]: 72-74) como a Juliane Rebentisch, sin el concurso de otras disciplinas que, de hecho, habitualmente la integran, poniendo en valor así dos conceptos como los de desdiferenciación (cuestionamiento de los límites entre arte y no-arte, así como entre las disciplinas artísticas) y experiencia (el paso de una estética de la producción a una estética de la recepción) (2021: 24-27). Por ese motivo, sin dejar de recordar que nuestro horizonte es la instalación, hemos abierto el abanico a la «creación artística contemporánea» en general, como se lee en el título de este artículo. La escultura, el objeto encontrado, el *ready-made*, han aportado importantes contribuciones al respecto, al igual que la intervención en espacios públicos, o la *performance*, en su conexión también con las artes vivas e intermediales.

Finalmente, en cuanto a la selección de las obras, dado que queremos aportar una visión lo más completa y panorámica posible del tema, se señalan numerosas piezas que, si bien se sitúan cronológicamente, también se conectan temáticamente, enlazando tiempos diversos. Por tanto, nuestra metodología, aunque engarce en los postulados más propios de la Historia del Arte, no pierde el talante problemático-conceptual característico de la Estética al establecer vínculos entre obras en base a conceptos, a saber: las cuestiones que lanzan dichas obras. Para poder realizar un trabajo como este hemos limitado los datos referentes a las biografías de los y las artistas, ciñéndonos así a sus trabajos, y dado que algunos tienen más interés que otros, nos centramos en los más relevantes, a menudo incidiendo en los contextos de donde surgen –las exposiciones, de ahí que acudamos a sus catálogos–. Aunque otras piezas son solo mencionadas, creemos necesario localizarlas para con ello generar una imagen amplia del tema en cuestión e inspirar así ulteriores investigaciones en torno a estos trabajos.

2.1 Del objeto precario a la intervención retransmitida al albor del mayo del 68

En el convulso contexto de los años sesenta, al albor del mayo del 68, «un momento de intenso activismo social y político» (Méndez Baiges, 2007: 81), nacen algunos de los proyectos artísticos más críticos en torno a las relaciones entre arte y vida cotidiana que acabarán acudiendo al espacio doméstico por ser en el que a menudo esta vida transcurre. Si bien en épocas anteriores la casa ya había sido tratada por los y las artistas (Todorov, 2013[1997]: 73), es en este momento donde se asiste a una generalizada toma de conciencia en torno a las relaciones entre lo público y lo privado en dicha arquitectura, encarnándose en la misma forma artística (Gras Balaguer, 2001: 7). Se abandona el plano bidimensional y las imágenes de la cama comienzan a explorarse en contextos diversos. En lo que a la cama atiene concretamente, algunas de las más tempranas de la historia del arte occidental contemporáneo, esto es, posterior a las vanguardias históricas, son las de Robert Rauschenberg, los accionistas vieneses y Robin Mitchell.

En este momento, la crítica de dichos artistas se dirige primariamente al estatus de objeto artístico ya que fundamentalmente lo que se plantea es la relación entre el objeto de la cama y la práctica artística, en concreto la pintura. *Bed* (1955) de Robert Rauschenberg consiste en un colchón intervenido con pintura y colgado sobre la pared a modo de cuadro (Perry, 2013: 40). La *3rd action, Festival of the Psycho-Physical Naturalism*, de Hermann Nitsch, Otto Muehl y Ludwig Hoffenreich (1963) es una acción en cuya escena central hallamos una cama cuyas blancas sábanas contrastan con la sangre que terminará también *pintando* toda la escena (Codognato, 2015: 221). Por su parte, en *Painted Room* (1972) Robin Mitchell interviene pictóricamente una habitación entera, cama incluida. La habitación, en el contexto de la célebre exposición *Womanhouse*, deviene así una suerte de lienzo en el que destacan los enérgicos trazos de la autora. Una fuerza que, como podemos comprobar, es común a estas tres propuestas.

Pese a que dichas obras no plantean explícitamente una crítica al ámbito doméstico, sí pueden interpretarse como una crítica al *masculino* expresionismo abstracto, aún dominante en aquellos años, y mediante un tipo de práctica que excede su catalogación disciplinar, esquivando así la noción de cuadro. Pero la orientación espectacular y abyecta de las obras de los accionistas vieneses, en las que los artistas asumen un rol demasiado protagónico, será muy cuestionada, y por su parte la vehemencia de

Rauschenberg y Mitchell no tendrán en este sentido un gran recorrido. A todo ello vienen a responder las estéticas más íntimas e introspectivas de Gina Pane, como es el caso de *The Conditioner* (1973). La cama se convierte en un espacio inhóspito, que moldea un tipo de violencia postural de forma inquietante. La sencilla acción tiene un matiz escénico e instalativo interesante: la artista misma se tumba sobre un roído somier, sin colchón alguno, mientras que debajo de él, en el suelo, arden un conjunto de velas. El calor que desprenden consigue dañar su cuerpo, potenciándose a través del metal del somier. Si bien la cama es aquí entendida como una suerte de refugio –donde el fuego sustituye el calor de la manta o la comodidad del colchón ante su ausencia–, una prolongada exposición a la misma cama es dañina e incluso mortal. Se ejemplifica así la doble dimensión simbólica de este enser: la que atañe tanto a la protección como a la muerte, y lo que es más interesante: en función del tiempo que se pase en él.

Resulta bastante llamativo cómo el empleo del somier será frecuente también en estos años dentro de un movimiento distinto al *body art* o al arte de *performance*: nos referimos al *povera*, que con su especial interés en la conexión entre arte y vida cotidiana indagará así sobre la materialidad y, sobre todo, la precariedad del espacio de la cama. *Letto* (1966) de Gilberto Zorio, y *Untitled (bed)* (1968-1969) de Jannis Kounellis, son obras que nos sitúan ante esa cama incómoda, herida, pero sin servir de mero soporte –soporte al cuerpo–, como en el caso vienés (Codognato, 2015: 35) o en Gina Pane. Tampoco hay un debate acerca de las disciplinas artísticas. Estamos ante unas camas que, si bien pueden encajar en la categoría de escultura, no pretenden elevarse a objeto artístico, ni a la peana ni a la pared, y presentan diversas intervenciones en su estructura que buscan desestabilizar la percepción habitual que se tiene de ellas. Es aquí donde reside su incomodidad, donde se suscita al público a replantear su relación, *su postura*, respecto a dichas estructuras antropomórficas.

A esta línea se sumaría el también pionero Pier Paolo Calzolari con *Combustio* (1970), pieza formada por dos colchones, nuevamente sin somier alguno, unidos mediante unas luces de neón que dibujan la palabra de su propio título (Perry, 2013: 25). En general, estamos básicamente ante esculturas realizadas con objetos cotidianos, también encontrados, donde la intervención del o la artista es mínima aunque muy visible, y que vienen a mostrarnos la inestabilidad de un mueble que debe en principio proporcionarnos todo lo contrario: seguridad y descanso. El empleo de elementos orgánicos o naturales –como el fuego, característico también en Kounellis, además de en las obras de Calzolari o Pane– contribuyen a esta idea, y será retomado muy posteriormente, por ejemplo, por la artista Meg Webster. *Moss bed* (1986) sigue claramente una tendencia que en este caso amplía las conexiones de la cama no solo con lo comfortable sino con su oposición a la intemperie. Estamos, como su título indica, ante una suerte de colchón realizado con musgo, tan delicadamente colocado que pese a incitar al descanso, también lo frena: cualquier acción sobre él, el más mínimo, destruiría la obra (Panea, 2022: 1614). Una pieza muy similar a la de Webster es *Bed* (2008) de la artista Toshie Takeuchi, que viene a resaltar una vez más la gran influencia del *povera* en el arte contemporáneo. Se trata, en este caso, de una cama construida con hojas secas, también colocadas de forma muy delicada y que, por tanto, suscita un debate en torno a la *operancia* de dicho espacio.



Figura 1. John Lennon y Yoko Ono, *Bed Peace*, 1969. Capturas de pantalla.

Las obras del arte povera, más próximas obviamente al objeto beuyisiano que al duchampiano², convivirán los años siguientes con apuestas *expandidas* mucho más porosas en su forma, como las de Milan Knížák –*Lying-Down Ceremony* (1966-1969)– y John Lennon y Yoko Ono –*Bed Peace* (1969)–. En la primera la cama era el suelo de la propia galería. El artista «invitaba a los participantes a tumbarse en el suelo, en silencio y con los ojos vendados mostrando toda su vulnerabilidad en público» (Rivas Herencia y Peña Sillero, 2023: 134). Su aspecto subversivo residía en proporcionar un espacio para la aparente inacción y, con ello, la resistencia, en un escenario en el cual esperamos que precisamente ocurran cosas. La catalogación de la segunda obra resulta confusa, pues en esencia era una acción, pero a la vez una intervención de *site specific* que también fue retransmitida e incluso fuertemente mediatizada. Por otro lado, no se trata solo de una acción porque la retransmisión de la misma fue clave para entender la pieza. Del mismo modo, la distancia del arte respecto a su exterior no artístico, como vimos en Krauss y Rebentisch, es aquí manifiesta por la propia presencia de sus autores en la escena. Con *Bed Peace* Lennon y Ono pretendían protestar contra la Guerra de Vietnam, invitando a la prensa internacional a unirse a su manifestación pacífica y doméstica. Llevaron a cabo la acción en distintos hoteles de Ámsterdam y Montreal en largas jornadas que iban desde las nueve de la mañana a nueve de la noche, «haciendo así de la cama una oficina [...] mientras los periodistas grababan y las imágenes eran retransmitidas» (Colomina, 2014: 22). El límite entre el activismo y la práctica artística entra aquí en cuestión.

A lo largo de los años setenta no hallaremos tantas camas *propriadamente* sino más bien intervenciones sobre el contexto doméstico en general, como *Splitting* (1974) de Gordon Matta-Clark. Solo muy posteriormente volveremos a dar con obras que acudan al reposar y a la cama incómoda como escenario de denuncia. Lo interesante de estas

2 Pues, como se ha indicado, no plantean una pregunta en torno al objeto artístico (o no principalmente), sino que su intención reside en la conexión experiencial del espectador o espectadora con el objeto (Codognato, 2015: 34).

propuestas es que no procederán tanto *desde arriba* como hicieron Lennon y Ono, con un altavoz mediático privilegiado, sino más bien *desde abajo*. Nos referimos, además, ya no a una pareja artística o a un artista individual, sino a un colectivo activista como son las Madres de la Plaza de Mayo. Su acción *Siluetazo* (1983) fue «una iniciativa artística que tomó la fuerza vinculada a la indignación» y las demandas de este movimiento social junto al de «otros colectivos activistas y en defensa de los derechos humanos» (Pérez Royo, 2022: 106). Aunque la cama aquí estaba ausente, lo interesante es que la herida se encarna plásticamente desde un medio tan precario como el papel. Recortadas en dicho material, una serie de siluetas de personas anónimas se diseñaron en el suelo de las distintas plazas argentinas donde tuvieron lugar las protestas. También se colocaron sobre algunos edificios para protestar por las desapariciones de civiles inocentes en el país durante la dictadura militar (107). Como vemos, el concepto de reposo se vincula a la muerte, como indicamos antes en su definición, y es trabajado desde la denuncia social. De hecho, será el tema también de las acciones en los ochenta de ACT UP, como sus característicos *Die-in*: escenificaciones de muertes en protesta contra la estigmatización de las personas enfermas de VIH, como el realizado frente a la sede de la FDA en Rockville (Estados Unidos) el 11 de octubre de 1988. Estrategia similar que muchos años después llevarán a cabo las protestas anónimas con de los y las estudiantes de Caracas, tituladas *Acuéstate por la vida*, de 2006, y *Acuéstate por la paz*, de 2010 (108-109).

2.2 De la escultura al site specific: camas abyectas y gentrificación desde la era Thatcher-Reagan

La obra mencionada en el anterior punto, *Splitting* (1974) de Gordon Matta-Clark, es una acción e intervención arquitectónica no específicamente sobre el dormitorio sino sobre la casa entera. Guarda similitudes con algunas obras anteriores por esta hibridez en su forma y por la sencillez de la idea, aunque a nivel temático conecta mejor en este segundo punto. Pese al esfuerzo técnico, la acción era simple: una casa abandonada era perforada por la mitad, serrada y partida en dos, dejando entrever su interior a través de dicha fisura central, manteniéndose el resto intacto. El cometido era denunciar, mediante un gesto aparentemente absurdo pero a la par desafiante, la creciente gentrificación de las ciudades, en este caso norteamericanas (Lleó, 2005: 155). Un tema que será el que una a las obras señaladas en este apartado, que proliferan desde los ochenta a la actualidad.

Tal y como Martha Rosler escribe, las políticas neoliberales que desde inicios de los ochenta se consolidan con Thatcher y Reagan a ambos lados del Atlántico motivarán una oleada de protestas y creaciones artísticas relacionadas con este asunto (2001: 179). Si, como hemos visto, en el periodo anterior este tema no era tan predominante, a lo largo de estos años asistimos a numerosos trabajos. Tenemos los de Jana Sterback y Kristof Wodiczko, *The Homeless Projection: A Proposal for the City of New York* (1986), el cual involucró la proyección de imágenes de las personas sin techo de la ciudad en edificios públicos (Perry, 2013: 205), o *Homeless Vehicle Project* (1988-1989), del propio Wodiczko, un vehículo para personas en la calle, con los elementos básicos para su supervivencia³. En tiempos más recientes, encontramos estéticas similares en

3 Aunque no tan evidente en su forma, *Hunger* (1988), de Michelangelo Pistoletto, sigue una línea similar. En este caso, se limita a una pieza escultórica con forma de cama junto a un cuadro con un enorme rótulo: «Hunger»

la instalación de Lisa Kirk *Maison des Cartes* (2009), o la escultura de Cristian Herrera Dalmau, *Fency Bed* (2022). La primera consiste en una caseta realizada en chatarra que denuncia el boom inmobiliario de la primera década de los 2000 (Perry, 2013: 111), mientras que la segunda es una cama cuyo cabecero y pie son construidos con las vallas empleadas comúnmente para delimitar el territorio en obras del suelo urbano. Extraídas de su contexto y ensambladas a la estructura de un somier con su colchón, llaman la atención acerca de la función de dicho mueble. Quizás el aspecto más problemático de la pieza sea que se propone –y esto es lo que conecta la obra con las piezas de Kirk o Wodiczko– como una cama para las personas sin techo, cuando lo cierto es que se trata de una obra expuesta en el circuito de museos y galerías y, además, se halla en venta.



Figura 2. Martha Rosler, *If you lived here...*, 1989. Vistas de la instalación.

Si bien estos ejemplos son discutibles en cuanto a la posible visión desde fuera que se hace de la problemática⁴, encontramos ya en 1989 un proyecto de la propia Martha Rosler, probablemente el más célebre en esta etapa, titulado *If you lived here...*, que realmente se involucró en el tema y engarza mejor con los postulados aquí reseñados. En esta ocasión, se trabajó con distintos colectivos en un proyecto expositivo. Analizando el urbanismo de los ochenta, Rosler propuso una muestra colaborativa donde a través de entrevistas, conferencias, actividades y exposiciones denunciaría la pérdida progresiva de espacio público (Rosler, 2001: 175-176). La artista mantendría

(Codognato, 2015: 207).

4 No hemos entrado en las obras de Francis Alÿs, *Vivienda para todos* (1994) y *Sleepers* (2001), pues son sobradamente conocidas de la espectacularización de la carencia de hogar.

la necesidad de «representar la vida subterránea de una ciudad, las vidas, de hecho, de la mayoría de sus residentes», así como exponer «las condiciones de la lucha de los inquilinos, las personas sin hogar, las alternativas al urbanismo» (2000: 177). La obra fue organizada a partir de una serie de foros que «ofrecieron una oportunidad para el discurso directo», organizados en tres exposiciones que debatieron acerca de la vida urbana (177). De esta manera, «artistas, grupos de la comunidad y activistas dieron a conocer sus puntos de vista a través de una serie de materiales de todo tipo, desde vídeos, películas y obras fotográficas a panfletos y carteles, pasando por pinturas, montajes e instalaciones» (177-178). El proyecto se dividió en tres muestras: *Home Front, una exposición sobre la vivienda disputada*, *Homeless: The Street and Other Venues*, donde, como su nombre indica, «las personas sin hogar pasaron a ocupar el protagonismo», y *City: Visions and Revisions*, que versaba sobre «los planes, fantasías, comentarios, utopías y distopías arquitectónicas internacionales» (Alberro, 2000: 107). Junto a «las exposiciones, se celebraron cuatro foros: uno para cada una de las tres exposiciones y el último sobre la vivienda de los artistas», abiertos al público general (107, 110). Se trataba así de «forjar una comunidad o una esfera pública de oposición», que contribuyera «a fijar el contexto para el amplio despliegue de obras vinculadas a la comunidad y al cambio social que se desarrollaron durante los años noventa» (110). Como vemos, y pese a sus diferencias, los y las artistas mencionados se dirigen a estas cuestiones a finales de los ochenta y principios de los noventa desde el campo expandido, pues ya no hay una remisión clara o exclusiva a la disciplina artística. No obstante, en el grueso de exposiciones sobre el tema de lo doméstico, encontramos que en estos años la escultura seguirá siendo un punto de partida fecundo para representar ese reposo incómodo que nos convoca. Algunas tratan de nuevo sobre el problema habitacional pero muchas otras simplemente aluden al lado más inhóspito y hasta amenazante de este mueble, desde lo corporal, como hacían los povera. Si bien las cunas de Robert Gober, de sesgo claramente posminimalista, como *Pitched crib* (1986), o los *somieres* de Mona Hatoum con formas de utensilios de cocina⁵, así como la *Bed for Aphrodite and her Lovers* (1991) de Marina Abramović, no emplean medios nada precarios, la mayoría de los y las artistas de los años sucesivos sí indican en los materiales pobres e inestables de estos lechos, entre los que destacan Rachel Whiteread, Doris Salcedo o Jimmy Durham⁶.

Al margen del proyecto House (1993), de Rachel Whiteread, una escultura pero a la vez intervención en el espacio público e incluso acción –breve, pues al poco de su creación fue demolida por el ayuntamiento de Londres (Foster, 2003: 133)–, la mayoría de estas obras, como dijimos, son principalmente esculturas. Pero en los noventa, uno de los momentos álgidos de la instalación artística, encontramos dos nombres fundamentales como Gregor Schneider y Julia Scher, que además acudirán a la cama.

5 En este artículo no entramos en sus objetos *redimensionados*, donde también hay diversas piezas que se asemejan a camas. No obstante, conviene señalar la enorme influencia de su trabajo en el artista Bruno Gironcoli, especialmente con la escultura *Untitled* (2008) (Codognato, 2015: 180).

6 Nos referimos a Hans Kupelwieser y Franz West, con *Cot for Hermann Schürer* (1985), Mariusz Kruk, con *Untitled* (1991), algunas obras de la ya mencionada Mona Hatoum –como *Short space* (1992) y *Quarters* (1996)–, la famosa serie *Beds* (1992-1993) de Rachel Whiteread –sin dejar de lado la controversia suscitada con *House* (1993), ampliamente estudiada–, así como los muebles extraídos de los escombros y reparados de Doris Salcedo –como *Untitled* (1997)–, o los ensamblajes de Jimmy Durham, como *A Stone Asleep in a Bed at Home* (2000) (Codognato, 2015: 27) o las esculturas ilusionistas de Urs Fischer, como *Kratz* (2011).

Del primero destacamos *Liebeslaube (Nido de amor)*, y *ur 12 – Total isoliertes Gaestezimmer (Habitación de invitados completamente aislada)*, de 1995, habitáculos provistos de cama y mesilla a los que se accede desde zonas no convencionales en el espacio expositivo y que juegan con el miedo del o la visitante a quedar encerrado o encerrada (Moriente, 2012: 160-162). De la segunda –en la línea de las videoinstalaciones de Perry Bard, como *Here lies* (1990) (Canogar, 1991: 68)– destacamos *Surveillance Bed* (1994), también otra habitación incómoda donde unas cámaras de videovigilancia son instaladas en las cuatro esquinas de dicho mueble. Desde el absurdo, nuevamente, se hace énfasis en este caso en la cada vez mayor presencia de las tecnologías de la comunicación en el ámbito privado de lo doméstico, hasta convertirlo en un espacio público⁷ (Cameron, 1995: 53). Tanto Schneider como Scher señalan a lo «familiar extraño» del ámbito de la casa (Racz, 2015: 101) y a la incomodidad de una cama que, pese a permitir el descanso, se encuentra amenazada por su entorno, ya sea la imperativa arquitectura circundante, ya sean las cámaras de videovigilancia.

2.3 Violencias corporales y movilizaciones colectivas: la instalación y las artes vivas a comienzos del nuevo siglo

Aproximadamente en los últimos veinte años, la *cama incómoda* suele ser llevada al ámbito de la instalación o la *performance* para denunciar ya no tanto aspectos que tienen que ver con la política o la economía sino con aspectos más micropolíticos, no por ello menos inocuos como afirma Arthur Danto (2005: 6), a saber: todas aquellas violencias que se dan de forma rutinaria y velada, como la violencia de género (Martínez-Collado, 2014: 46). Lo vemos en Jana Leo, con *Rape room* (2002), Emma Sulkowicz, y *Mattress Performace (Carry That Weight)* (2014-2015), así como en Regina José Galindo, con *La siesta* (2016). En cuanto a este tema, podemos trazar una genealogía que nos conduce fundamentalmente a la fotografía y el videoarte, y a artistas como Ana Mendieta o Nan Goldin. Del mismo modo, podemos conectarlas con las acciones realizadas más recientemente también por artistas masculinos que revisan los roles de género, como Abel Azcona⁸. Sin embargo, estos tres ejemplos aludidos son interesantes ya que ejemplifican el interesante traslado que a rasgos generales se da en estos años desde la instalación a la *performance*. De este modo, el impacto del mensaje que es transmitido consigue apelar descarnadamente a la propia presencia, al propio cuerpo de quien se inmiscuye en las obras.

Leo y Sulkowicz parten de la experiencia personal, pues ambas fueron violadas, recreando la primera el dormitorio donde ocurrió el suceso, mientras que la segunda carga auestas en su *performance* el colchón en el que fue agredida (Panea, 2021: 360-361). Por su parte, Galindo, en lugar de acudir a su propia historia, trata de «evocar en su cuerpo otros tantos que han sido maltratados, desaparecidos, asesinados» (Pérez Royo, 2022: 92). En *La siesta* (2016) «recuerda el número de violaciones diarias en Guatemala», pues una gran mayoría de estas «no llegan siquiera a denunciarse» (92). Dado que la mayoría se realiza mediante sumisión química, para ponerse en el lugar de

7 Aunque por motivos de espacio no entramos en la fotografía y el videoarte, sobre el tema de la vigilancia y la cama destacamos al respecto los trabajos de Alicia Framis, *Cinema solo* (1996) y Hasan Elahi, *Stay* (2011).

8 Destaca Abel Azcona con *La última hora* (2015), *Alguien más* (2016) o *La mercancia* (2021). En estas acciones el artista comparte la cama con el público, dándose situaciones verdaderamente catárticas y hasta violentas, tocando temas que van desde los roles de género a la exploración de los traumas infantiles.

las víctimas «Galindo toma un hipnótico de este tipo y se duerme para ser despertada violentamente por dos hombres que le arrojan cubos de agua fría» (92). Como es perceptible en toda su producción, la artista trabaja con los problemas específicos de cada lugar donde acomete sus acciones e intervenciones. En esta ocasión, la efectividad de la conmoción que siente el público es palpable ya que tiene lugar en Guatemala, su país, el cual «todavía no ha reconocido plenamente el genocidio» y por este motivo «su cuerpo yacente sigue resultando muy incómodo e intranquilizador» (95).

En las artes vivas, a lo largo de estos años hallamos obras que convocan de manera colectiva a distintos grupos *participantes* que *componen* a su vez la pieza artística para expresar una denuncia, siendo ejemplos claros de la exposición de esa violencia ortopédica antes mencionada. Tenemos a Emilio García Wehbi, con *Filoctetes* (2002), y Trajal Harrell, con *Tickle the sleeping giant #9 (The Ambien Piece)* (2009), quienes ponen sobre la mesa la pregunta en torno a la agencia del espectador o espectadora, que se debate en torno a si debe o no tocar al cuerpo inerte que se presenta en el espacio público o expositivo. El primer trabajo consistía en la distribución de muñecos con forma humana a lo largo de la ciudad, en posición yacente. Su logrado antropomorfismo y su posición incómoda en distintos lugares de paso eran estrategias para provocar al público (Pérez Royo, 2022: 125). Una serie de personas colaboradoras documentó la acción, explicando posteriormente al público que se trataba de una obra de arte, «invitándoles a participar en el taller y a la mesa redonda que se llevarían a cabo unos días después para reflexionar colectivamente sobre lo sucedido» (125). En la segunda pieza, ideada por el coreógrafo Trajal Harrell, los bailarines «toman una dosis de Ambien, un somnífero hipnótico cuyos efectos duran entre seis u ocho horas, tiempo durante el que duermen sobre esterillas distribuidas por el suelo de la sala en la que se expone la obra» (95). El público asistente es libre de circular por el espacio alrededor de estos cuerpos yacentes «completamente inactivos, como en *La siesta* de Galindo» (95). Aquí es pertinente pensar cómo los bailarines «no entran dentro del sistema de representación» (97), sino que *encarnan* la problemática que exponen. Su exposición es total⁹, pero en Harrel los cuerpos «no solo no pueden devolver la mirada, sino que ni siquiera registran o tienen conciencia de quiénes, cuándo y durante cuánto tiempo los miran» (99).

Avanzando cronológicamente en nuestro recorrido, estos trabajos, especialmente *Filoctetes* –pues no solo es una acción sino también tiene una dimensión escultórica debido a los muñecos que integran la pieza– contrastan por ejemplo con la escultura de Peter Land, de temática similar, *Back to Square One* (2008-2015). Realizada en silicona, el artista se retrata a escala humana con todo detalle, aunque solo dos fragmentos de su cuerpo, cabeza y pies. Ambas partes del cuerpo reposan sobre el suelo unidas por una hilera de cajas de cartón, las cuales simulan ocultar su tronco –como si el artista fuera un mendigo en la calle–. Sin embargo, esta hilera de cajas dibuja un semicírculo, haciendo imposible por tanto la cobertura de un cuerpo humano real debajo. Este trabajo sigue la línea de otras esculturas propias de años anteriores que representan figuras antropomórficas alargadas –a menudo autorretratos– donde lo familiar y lo extraño convergen (G. Cortés, 2001: 97). En esta ocasión, el objetivo era visualizar uno de sus mayores miedos en el contexto de la crisis económica –tema que veremos

9 Algo que conecta con otras performances ya a título individual como la de Cornelia Parker, *The Maybe* (1995), donde la actriz Tilda Swinton dormía dentro de una vitrina y, a modo de escultura, era expuesta al público.

a continuación–, e intentar redimirlo desde el arte. La figura creada con las cajas va en sintonía con el título de la obra, que llama a la posibilidad de volver a la casilla de salida: aquella en la que no se tiene nada. Estas casillas son metafóricamente reflejadas en las cajas que forman esta estructura, parecida a la de, como dice el artista, un juego de mesa.

Si bien la obra de Harrell entronca mejor en el marco aquí planteado, pues hay una apelación al público, incómoda, marcada economía de medios –aunque cabría preguntarse por cómo se obtuvo la dosis de Ambien–, *Filoctetes*, de García Wehbi suscita ciertas objeciones. Pese al interés en la concienciación social de la obra, en los vídeos de la acción resulta destacable el tratamiento del público a los muñecos, a menudo violento una vez este descubre que no son humanos. Si por un lado esto visualiza reacciones bastante esclarecedoras de una sociedad que parece responder con facilidad de forma agresiva, plantea sin embargo el debate en torno a la viabilidad de jugar con el engaño ante dicho tema, empleando muñecos, y máxime cuando los cuerpos *reales* que sí yacen en las inmediaciones –las personas sin hogar– pueden presenciar esa acción. Por su parte, la pieza de Peter Land es eminentemente contemplativa, y este *rebajamiento* –este verse como mendigo, o mejor dicho: este poder verse como mendigo– desde una escultura de factura semejante, en absoluto precaria, puede resultar obsceno. La pregunta que parece deducirse aquí tiene que ver entonces con los límites en torno a la representación así como la presentación –e incluso la encarnación, como en Harrell o en Galindo– del tema que abordan estas obras.

2.4. La cama en tiempos de crisis económica y conflictos bélicos, seguida de un apunte al contexto post-pandémico

Otro de los grandes temas de este tiempo, atisbado en el punto anterior, es la recesión económica global tras la quiebra de Lehman Brothers, la cual abrirá un nuevo paradigma que también tendrá su eco en el ámbito de las artes. Lo precario, que como hemos visto es constante en muchos de los trabajos apuntados, ahora se hace más explícito en obras objetuales pero contraponiéndolo a los materiales *nobles*, aportando una dimensión extraña y hasta paradójica a estas piezas. Tatiana Trouvé en *House of Leaves* (2017) presenta unas esculturas en bronce, aluminio y cobre que se asemejan a pequeñas cabañas hechas con cajas de cartón. La silla del vigilante de sala también ha sido intervenida, como si este fuera el puesto de alguien encargado de vigilar semejantes construcciones. También encontramos las frías «lápidas» de Mirosław Bałka, donde la cama remite al peligro y a la muerte, esculpida en materiales como el mármol, como en *229 x 118 x 75* (de 1975, aunque remodelada en 2017). La estética «antiespectacular» (Aliaga, 2007: 28) del artista es realmente llamativa en este punto, y aunque el mármol es un material caro también lo combina con otros más pobres, como en *120 x 80 x 15* (2008) –un simple palet intervenido con luces y dispuesto como si de una atractiva cama se tratase–. Más adelante, desde un ámbito que transita de la acción a la fotografía tenemos, ya en el contexto español, la serie de Ismael Iglesias *Streetfighter* (2018), donde interviene colchones encontrados en la calle con grafitis en los que se leen frases como «El precio que debemos pagar» o «He visto las calles ardiendo otra vez». La obra finalmente es presentada como un fotolibro, y se defiende una crítica más descarnada que pretende eludir cualquier estetización de dicho objeto –como en Sulkowicz–. Sin embargo, resulta paradójico que la propuesta acabara concursando y, de hecho, ganando el premio de arte contemporáneo del portal inmobiliario Idealista (2018).

La crisis económica global se imbrica también con muchos otros sucesos, como el estallido de conflictos bélicos y a su vez la crisis migratoria y de personas refugiadas, especialmente en Asia Occidental. En concreto, el conflicto palestino-israelí será tratado por Mona Hatoum en las instalaciones *Interior landscape* (2009) y *Exterior Landscape* (2010). Dos habitáculos precarios, con catres desprovistos de colchones, almohadas bordadas con los mapas de Palestina y sillas y mesas extraídos de los escombros de la zona, a punto de quebrarse, aluden a la paupérrima situación del pueblo palestino (Bertola, 2009: 31). La fragilidad de estos espacios conecta con la del propio sujeto migrante, que pese a no poder habitar efectivamente su espacio –un entorno de muebles a punto de romperse y una cama sin colchón– aún sigue soñando con su lugar de origen –como el delicado mapa bordado sobre la almohada–. Por otro lado, y en territorio israelí, Gregor Schneider crea su instalación titulada *Accadia Beach, 21 Beach Cells* (2009). En este caso estamos ante una suerte de cárcel *en primera línea de playa* realmente siniestra. De nuevo nos hallamos frente a unos habitáculos, en esta ocasión con vallas de metal, que dejan ver el entorno circundante –tanto desde dentro como desde fuera– y se asemejan a las celdas de una prisión, ahora expuestas a la mirada del o de la paseante. En ellas encontramos unos raídos catres que contrastan con las tumbonas que habitualmente veríamos en el entorno idílico de Accadia Beach, en la ciudad de Herzliya (Dessau, 2012: 106-107). Sin lugar a duda, estamos ante una crítica al propio contexto sociopolítico donde se instala la pieza así como a la cercanía y a la par enorme distancia entre dos espacios que suelen invitar a la horizontalidad del cuerpo.



Figura 3. Dominique González-Foerster, *TH.2028*, 2008. Vistas de la instalación

Estos lugares domésticos, pero a la intemperie, conviven en el tiempo con tres proyectos como los de Andrés Jaque –*IKEA Disobedients* (2012)–, Dominique Gonzalez-Foerster –*TH.2058* (2012)– y Borjana Ventzislavova –*Bed Stories* (2013)–. En el proyecto del arquitecto Andrés Jaque –una instalación basada en encuentros y entrevistas documentadas en fotografías, como vimos en Rosler– las personas a las que entrevista y retrata nos muestran cómo sus modos de vida desentonan del ideal doméstico vendido

desde la publicidad, y hay una reflexión en torno a cómo estas encaran su día a día, en sus habitaciones. En suma, la obra pone sobre la mesa la importancia de pensar el límite entre el espacio expositivo y el espacio escénico, además de que mezcla de una manera muy singular distintas disciplinas artísticas en el proyecto final. Por su parte, en la instalación de Gonzalez-Foerster, *TH.2058* (inicialmente un *site specific* para la Tate Gallery), de 2012, esta reivindicación se sitúa en otro problema, aún no tratado aquí: el del cambio climático. La artista instala una serie de literas desprovistas de sus colchones –recurso que ya nos es familiar–, y que solo albergan libros de ciencia ficción sobre el fin del mundo. Se invita al público a una lectura colectiva, aunque incómoda, sobre dichas estructuras horizontales para, quizá, estimular una toma de conciencia en torno a los problemas que asolan el planeta (Codognato, 2015: 38). Asimismo, apuntamos al altavoz que Borjana Ventzislavova proporciona a los y las participantes de la serie *Bed Stories* (2013), compuesta por las *performances* documentadas en video *15 Minute Constitutional Bed Stories*, *15 Minute Human Rights Bed Stories* y *15 Minutes Revolutionary Bed Stories* (Codognato, 2015: 199). Se trata de sencillas acciones donde el público –y aquí se relaciona especialmente con el proyecto de Jaque– es invitado a participar respondiendo a cuestiones previas lanzadas por la autora, acerca de, verbigracia, la Declaración de los Derechos Humanos o la Constitución de los Estados Unidos de América. El cometido es crear un espacio de reivindicación, en este caso en el espacio privado del dormitorio aunque llevado al cubo blanco, y donde en ocasiones estas personas llegan a compartir una misma cama. Una cama, por tanto, para pensar en colectivo. Vemos aquí, como en Lennon y Ono, otro modo de entender este espacio como un aparentemente absurdo pero subversivo lugar de denuncia.

Ya para finalizar, en el actual contexto post-pandémico del que reseñamos publicaciones que vinculan la crisis del SARS-CoV-19 y el sueño como el reciente número de EXIT, *Durmientes y soñadores* (Sliwinski, 2022: 7), simplemente mencionaremos dos obras más, en este caso en el contexto español, como las del colectivo EdredonLab, *Sueñan los museos con cuerpos roncantes* (2022), y la del artista Enrique Res, *Los Descansadores* (2023) (Rivas Herencia y Peña Sillero, 2023: 136-137). En esta ocasión, no hay tanto una crítica seria o claramente dirigida, quedando lejos de las tres propuestas instalativas y performativas que acabamos de ver. Antes bien, son piezas irónicas y hasta lúdicas. Se sigue, por tanto, una línea muy diferente aunque en continuidad con el creciente interés en la Filosofía y la Estética contemporánea hacia conceptos como la inoperancia, la sociedad del cansancio o el aburrimiento. Se trata de trabajos en los que el público es invitado a dormir en el espacio de la galería sobre colchones y cojines dispuestos en torno al suelo. Probablemente estos sean los proyectos aquí mencionados más influidos por la *Estética relacional* de Nicholas Bourriaud, ya que en su disposición son informales, distando mucho de la teatralidad de la *Bed Peace* o de las *Bed Stories*, donde aún había hasta un cierto diseño escénico, pero reconocen su deuda con muchas otras obras previas del dormir colectivo –tema que excede este artículo– como *Green Dragon (lying)* de Marina Abramović (1989), *Sleeping pill* (1999) de Rosemarie Trockel, *The House of Dreams* (2005) de Ilya y Emilia Kabakov o *4th Floor to Mildness from the Mildness Family* (2016), de Pipilotti Rist. No obstante, el espacio cómodo que aquí es creado se distancia de los proyectos previos, incluso de la *Bed Peace*, donde las cámaras asediaban a quienes se acercaran a la propuesta, o en los continuos flases de los vídeos de *Bed Stories*. Y ni que decir tiene de la *Surveillance Bed*, las instalaciones imposibles de Gregor Schneider o todas esas camas

abyectas y pequeños habitáculos antes señalados. Se trata simplemente de entornos cómodos, para el encuentro, lo cual no significa que dejen de ser críticos y que, en línea con las teorías actuales acerca de la pereza y el trabajo, quizá estén alumbrando a otra posible manera de entender los espacios para el reposo –desconocemos hasta qué punto incómodo– en la creación artística contemporánea.

3. Conclusiones

En este recorrido panorámico y genealógico por distintas obras contemporáneas encontramos que el concepto de inoperancia se revela en el modo en que el espacio doméstico es trabajado en estas propuestas. A menudo estamos ante una cama, como hemos señalado, incómoda, desprovista, abyecta, que niega su función principal, y permite acercarnos a dicho objeto o espacio desde un inquietante extrañamiento, que revela a la vez las violencias ortopédicas propias de nuestro capitalismo extractivista 24/7. Los temas que fundamentalmente han aparecido tienen que ver con, en primer lugar, una cuestión más propiamente existencial: la fragilidad y precariedad del cuerpo humano, condensado en dicho mueble, el mueble antropomórfico por excelencia. Las esculturas de Jannis Kounellis, Mirosław Bałka, Rachel Whiteread, Meg Wester o Jimmy Durham son ejemplos relevantes al respecto. En segundo lugar, hemos asistido a muchos trabajos que hacen énfasis en el límite entre lo público y lo privado para visibilizar las reivindicaciones que proponen, ya no solo artistas –algunos tan mediáticos como John Lennon y Yoko Ono– sino también manifestantes, desde las Madres de la Plaza de Mayo a los y las estudiantes de Caracas. La cama se convierte en una cama colectiva e incluso muchas veces ha aparecido sin aparecer: ha bastado con nombrar o mostrar al cuerpo yacente y revelando la carencia de semejante lecho, como en Milan Knížák, Emilio García Wehbi o Trajal Harrell. Los temas reivindicados son muy variados, aunque predomina la relación con la prisión y el dolor, como en Gina Pane, Mona Hatoum y Gregor Schneider, o la muerte, como vimos en ACT UP.

Por otro lado, la cuestión afectivo-sexual también ha sido evidenciada dado que este es un lugar en el que habitualmente el encuentro con el otro, la otra, un encuentro en principio deseado, suele producirse, pero que asimismo es el escenario de las más cruentas violencias que convierten a este reposo en un reposo interferido, dañado, traumático. Destacamos aquí las instalaciones y acciones de Jana Leo, Emma Sulkowicz y Regina José Galindo. Finalmente, hemos comprobado cómo también se han postulado algunas narrativas de la resistencia, frecuentemente irónicas, que atañen al mundo laboral, y que especialmente desde la crisis económica de 2008 se han trabajado –como en Andrés Jaque, Dominique Gonzalez-Foerster o Borjana Ventzislavova–, aunque muchas se retrotraen a los efectos de las políticas neoliberales de los ochenta en occidente –las instalaciones de Martha Rosler o Gordon Matta-Clark, o las camas videovigiladas de Julia Scher–. Políticas que dejaron y a día de hoy dejan a tantas personas sin techo, sin un lugar en el que guarecerse. Sin el umbral más mínimo, sin la oportunidad de un reposo seguro que nos permita, en esencia, vivir.

Con todo, este trabajo ha pretendido apuntar a un tipo de resistencia *desde abajo*, horizontal, frente a la violencia ortopédica propia de la vida neoliberal cuya figura por antonomasia es la vertical. Esta resistencia engarza con aquellas prácticas de la inoperancia o el descanso que hacen del cuerpo tumbado, improductivo o descansado un contrapunto subversivo a las imágenes hegemónicas de una sociedad cada vez más erguida y estresada, también despierta y violenta –violentamente despierta–. Las

recientes teorías en torno a las poéticas de la inoperancia –como las señaladas en este monográfico–, así como las aportaciones desde el arte y la teoría aquí señaladas vienen a poner en valor este tema, aunque como hemos visto no se sigue una sola línea sino que distintas tendencias a lo largo de las décadas se han sucedido. En suma, se han iluminado así otros modos de declinar el cuerpo y los espacios con los que este interactúa en el contexto de la casa, teniendo en la cama su más primario umbral. Retando dicho umbral al cuestionar su estabilidad –esto es, su función de ser– hemos podido arrojar una perspectiva crítica que facilite futuras investigaciones acerca de este: un espacio, un enser, un mueble, tan crucial en nuestras vidas. En nuestro día a día.

Bibliografía citada

- Agamben, G. (2005). Elogio de la profanación. En *Profanaciones* (pp. 97-122). Adriana Hidalgo.
- Alberro, A. (2000). La dialéctica de la vida cotidiana. En C. De Zegher. (Ed.), *Martha Rosler. Posiciones en el mundo real*. MACBA y Actar.
- Aliaga, J. V. (2007). En terreno pantanoso. En *Miroslaw Balka. Reflejos condicionados* [Catálogo de exposición, comisariada por J. V. Aliaga], (pp. 11-29), Fundación Marcelino Botín.
- Archer, M. (1994). Towards Installation. En N. De Oliveira, N. Oxley y M. Petry (Eds.), *Installation Art* (pp. 11-31), Thames & Hudson.
- Ardenne, P. (2000). L'art 'micropolitique', généalogie d'un genre. En *Micropolitiques* [Catálogo de exposición, comisariada por P. Ardenne & C. Macel], (pp. 9-14), Centre National d'Art Contemporain de Grenoble.
- Bachelard, G. (2006 [1948]). *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. Fondo de Cultura Económica.
- Bertola, Ch. (2009). Mona Hatoum. Unstable, Living, Organic and Moving Forms. En *Mona Hatoum. Interior landscape* [Catálogo de exposición, comisariada por C. Bertola]. Charta.
- Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. & Expósito, M. (Eds.). (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Cameron, D. (1995). Cocido y crudo. En *Cocido y crudo* [Catálogo de exposición, comisariada por D. Cameron], (pp. 44-59), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Canogar, D. (1991). Paisaje fin de siglo. *Lápiz. Revista internacional de arte*, 75, 60-71.
- Codognato, M. (2015). *Schlaflos / Sleepless. The bed in history and contemporary art*. (Catálogo de exposición, comisariada por M. Codognato). Belvedere.
- Colomina, B. (2014). The Century of the Bed. En B. Colomina, A. Rumpfhuber y A. Ruhs (Eds.). *The Century of the Bed* (pp. 19-23), Moderne Kunst.
- Cortés, J. M. G. (2001). ¿Héroes caídos? Masculinidad y representación. En *Héroes caídos, Masculinidad y representación* [Catálogo de exposición, comisariada por J. M. G. Cortés], (pp. 20-132), Espai d'Art Contemporani de Castelló.
- Danto, A. C. (2005). *La distancia entre el arte y la vida*. Fundación ICO.
- Dessau, O. (2012). Una reflexión sobre Gregor Schneider. En *Punto muerto. Gregor Schneider* [Catálogo de exposición, comisariada por V. Loers], (pp. 105-110), Centro de Arte 2 de Mayo.
- Esquirol, J. M. (2014). *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Acantilado.

- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- Foster, H. (2003). Este cadáver es por el funeral equivocado. En *Micropolíticas. Arte y cotidianidad: 2001-1968* [Catálogo de exposición, comisariada por J. V. Aliaga, M. de Corral & J. M. G. Cortés], (pp. 102-143), Espai d'Art Contemporani de Castelló.
- Garb, T. (2002). Nostalgia de hogar. En *Mona Hatoum* [Catálogo de exposición, comisariada por C. Zelich], (pp. 17-31), Centro Galego de Arte Contemporanea.
- Gomes Pinto, J. M. (2005). «Las acciones apropiadas». La «mediación» en el pensamiento de Guy Debord. En A. Notario Ruiz (Ed.), *Contrapuntos estéticos* (pp. 99-120), Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gras Balaguer, M. (2001). Escenarios domésticos o instrucciones para construir la soledad. En *Escenarios domésticos / Etxe arteak* [Catálogo de exposición, comisariada por M. Gras Balaguer], (pp. 6-22), Koldo Mitxelena Kulturunea.
- Guasch, A. M. (2000). El compromiso entre la historia y la crítica de arte. Entrevista con Hal Foster, *Lápiz. Revista internacional de arte*, 166, 45-54.
- Guattari, F. & Rolnik, S. (2005 [1986]). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños.
- Hervás, M. (2021). *La escucha del ojo. Un recorrido por el sonido y el cine*. Exit Publicaciones, Museology.
- Idealista (2018). «Idealista crea un premio de arte contemporáneo que presentará en SIMA», en: <https://www.idealista.com/news/inmobiliario/empresas/2018/05/24/765804-idealista-crea-un-premio-de-arte-contemporaneo-que-presentara-en-sima>
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.
- Johnstone, S. (2008). Introduction: Recent Art and the Everyday. En S. Johnstone (Ed.), *The Everyday* (pp. 12-23), Whitechapel, The Mit Press.
- Krauss, R. (2002 [1983]). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (Ed.), *La Posmodernidad* (pp. 59-74). Kairós.
- Lleó, B. (2005). *Sueño de habitar*. Gustavo Gili.
- Luque Moya, G. (2018). El pulso del proceso estético: una ilustración multicultural de la noción deweyana de ritmo. En L. Arenas, L., R. del Castillo y A. M. Faerna (Eds.), *John Dewey: una estética de este mundo* (pp. 367-384), Universidad de Zaragoza y Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Martín Prada, J. (2012a). *Otro tiempo para el arte*. Sendemá.
- Martín Prada, J. (2012b). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Akal.
- Martínez-Collado, A. (2008). *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. CENDEAC.
- Martínez-Collado, A. (2014). Arte contemporáneo, violencia y creación feminista. «Lo personal es político» y la transformación del arte contemporáneo. *Dossiers feministes*, 18, 35-54. <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/292366>
- Méndez Baiges, M. (2007). *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Siruela.
- Molinuevo, J. L. (2006). *La vida en tiempo real: la crisis de las utopías digitales*. Biblioteca Nueva.
- Monclús, B. & Vicente Mariño, M. (2009). Reality games en España: crónica de un

- éxito anunciado. En B. León (Ed.), *Telerrealidad: el mundo tras el cristal* (pp. 71-85), Comunicación Social.
- Moriente, D. (2012). Claustrofilias. En *Punto muerto. Gregor Schneider* (cat. exp., comisario Veit Loers, pp. 159-166), Centro de Arte 2 de Mayo.
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Gustavo Gili.
- Panea, J. L. (2021). Espacios domésticos de resistencia. La cama en el arte de los siglos XX y XXI desde una perspectiva de género. *Asparkia. Investigación feminista*, 38, 341-367. <https://doi.org/10.6035/Asparkia.2021.38.17>
- Panea, J. L. (2022). Territorios rehabilitados: el imaginario paisajístico a través de instalaciones artísticas contemporáneas. En D. Arredondo Garrido et al. (Eds.), *Arquitectura y paisaje: transferencias históricas, retos contemporáneos* (pp. 1611-1622, vol. II), Abada.
- Papastergiadis, N. (2008). Everything that surrounds. En S. Johnstone (Ed.), *The Everyday* (pp. 68-75), Whitechapel, The Mitt Press.
- Pérez Royo, V. (2022). *Cuerpos fuera de sí. Figuras de la inclinación en las artes vivas y las protestas sociales*. Documenta Escénicas.
- Pérez, D. (2010). Elogio y nula refutación del lecho frente al hecho de lo humano. En *A piel de cama: miradas sobre un espacio cotidiano* [Catálogo de exposición, comisariada por M. Ibáñez], (pp. 15-25), Sala Parpalló.
- Perry, G. (2013). *Playing at Home: The House in Contemporary Art*. Reaktion Books.
- Rebentisch, J. (2021). *Teorías del arte contemporáneo*. Publicacions Universitat de València.
- Rivas Herencia, E. & Peña Sillero, E. (2023). El descanso como resistencia pasiva: inacción en el arte contemporáneo. *Arte y Políticas de Identidad*, 29, 126-142. <https://doi.org/10.6018/reapi.598751>
- Rosler, M. (2000). Fragmentos de un punto de vista metropolitano. En C. De Zegher (Ed.), *Martha Rosler. Posiciones en el mundo real*. MACBA y Actar.
- Rosler, M. (2001). Si vivieras aquí. En P. Blanco et al. (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 173-204), Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sampedro, V. (2002). Telebasura: McTele y ETT. *Zer*, 7(13), 1-9. <https://addi.ehu.es/handle/10810/40812>
- Sliwinski, Sh. (2022). El derecho a dormir, tal vez a soñar. *EXIT Imagen y cultura*, 85, 7-15.
- Todorov, T. (2013 [1997]). *Elogio de lo cotidiano*. Galaxia Gutenberg.

Lumpen Logistics Stop Working and Get Mad, or Get Mad and Have Fun

Logística Lumpen
Deja de trabajar y enfádate, o enfádate y diviértete

Maurizia Boscagli*

Abstract

The aim of this paper is to approach the problem of the political potential of the lumpenproletariat, and of the forms this potential may assume, via the question of space and movement. The instability and mobility that defines the lumpenproletariat in social terms, and its affinity with street wandering, make the urban transient or vagrant the key lumpen subject. Such mobility today, at the time of global logistics, is inscribed in the figure of the migrant, whose fugitivity simultaneously embodies and rejects the circulation of capital. The representation of the lumpen subject in the figure of the migrant makes visible moments of rupture and refusal, but it also points to the desire to rest, to moments of nonwork that question the modern imperative to productivity. In the films I analyze, *Riff Raff*, (1991), *Mediterranea* (2015), *Guie'dani' Navel* (2018), and *Crossing the Line* (2007), the moment of disruption takes place both through acts of destructive praxis and moments of wandering without a specific aim and direction.

Keywords: Lumpenproletariat; mobility; idleness; refusal; revolution.

Resumen

El objetivo de este artículo consiste en abordar el problema del potencial político del lumpenproletariado, y de las formas que este potencial puede asumir, a través de la cuestión del espacio y el movimiento. La inestabilidad y la movilidad que definen al lumpenproletariado en términos sociales, y su afinidad con el vagabundo callejero, convierten al transeúnte o vagabundo urbano en el sujeto lumpen clave. Dicha movilidad se inscribe hoy, en la época de la logística global, en la figura del migrante, cuya fugacidad encarna y rechaza simultáneamente la circulación del capital. La representación del sujeto lumpen en la figura del migrante hace visibles momentos de ruptura y rechazo, pero también apunta al deseo de descanso, a momentos de no-trabajo que cuestionan el imperativo moderno de la productividad. En las películas que analizo, *Riff Raff*, (1991), *Mediterránea* (2015), *Guie'dani' Navel* (2018) y *Crossing the Line* (2007), el momento de ruptura tiene lugar tanto a través de actos de praxis destructiva como de momentos de vagabundeo sin un objetivo y una dirección concretos.

Palabras clave: Lumpenproletariado; movilidad; ociosidad; rechazo; revolución.

* Department of English, University of California - Santa Barbara
boscagli@english.ucsb.edu
ORCID: 0009-0003-2938-3551

For Marxist theory, the problem of the lumpenproletariat is the problem of its political potential. This is the problem that many critics, from Marx and Engels on, have addressed.¹

I will approach this issue, the problem of the political potential of the lumpenproletariat, and of the forms this potential may assume, via the question of space and movement, of the space occupied by the lumpen in material, physical terms, as well as in the imaginary of late capitalism. The instability and mobility that defines the lumpenproletariat in social terms, and its affinity with street wandering, make the urban transient or vagrant the key lumpen subject. Such mobility today, at the time of global logistics, is inscribed in the figure of the migrant, whose fugitivity simultaneously embodies and rejects the circulation of capital. The representation of the lumpen subject in the figure of the migrant makes visible moments of rupture and refusal, but it also points to the desire to rest, to moments of nonwork that question the modern imperative to productivity.

My essay is articulated in three moments: after a brief discussion of the ex-centric and possibly counterhegemonic position of the lumpenproletariat, I turn to the historical moment when its mobility and instability is captured into the logistics of global capital, to conclude with a reflection on the possibility and modalities of lumpen resistance through acts articulated by anger and resentment, as well as by the search for pleasure, as registered in the contemporary cinema of work and migration—that is, in the sphere of the aesthetic. In the films I analyze, *Riff Raff* (1991), directed by Ken Loach, *Mediterranea* (2015), dir. Jonas Carpignano, *Guie'dani' Navel* (2018), dir. Xavi Sala, and *Crossing the Line* (2007), dir. Pietro Marcello, the moment of disruption takes place both through acts of destructive praxis, moments that punctuate the apparently smooth surface of what Guy Deborg calls «the spectacle» (1967), and moments of rest and movement without a specific aim and direction, a mobility that for the migrant prefigures the possibility of «going back», of returning home. Both these antilogistical forms of rest and movement without a point of arrival are a consequence of the lumpen's refusal of work, and as such they are deeply political.

I.

Often presented as a reactionary class formation, the lumpenproletariat possesses a controversial status in Marx's thought. See for instance his indictment of the alliance between the dispossessed, former laboring classes and the petite bourgeoisie with the parasite section of the finance aristocracy, which supported the rise of Louis Bonaparte in the midst of the workers' uprisings of 1848 (Marx, [1852] 1963). In fact, both Marx and Engels felt a deep aversion, disgust even, for this class formation: «Passively rotting mass», «offal», «knives and outlaws... the scum of society», in Engels's words (Engels, [1850] 1978). The «proletariat in rags», consists, by definition, of disenfranchised people, no longer members of the proletariat, incapable of an organic political allegiance, and all too often prey to reactionary politics. With no connection to the means of production, the lumpen was, *de facto*, a non-class, opportunistic, whose members often subsisted on illegal activities.

1 See Frantz Fanon (1963), Eldridge Cleaver (2006), Hal Draper (1972), Robert Brussard (1987), Peter Stallybrass (1990), Michael Hardt and Antonio Negri (2004), Nathaniel Mills (2017), Clyde Barrow (2020) and Kathi Weeks (2023).

Both Marx and Engels made a crucial distinction between the respectable, productive wage-earning proletariat, and the non-productive, ragged and dangerous underclasses that had so disturbed the bourgeoisie and such social reformers of the Victorian period as Henry Mayhew, Jeremy Bentham and Thomas Malthus. As critics such as Peter Stallybrass and Kathi Weeks point out, both Marx and Engels's effort to purify the term proletariat from its Lumpen elements –the «illegal», the deviant, the outlaw, the parasite– seems to participate in the nineteenth century discourse of bourgeois morality (Weeks, 2023: 326; Stallybrass, 1990: 82-83).² The lumpenproletariat itself gets divided by Engels and Marx into subcategories—«honest» and «dishonest», the former represented by «the large mob of day laborers», dockworkers, for example, who show a marginal attachment to the labor market, vs. the outlaw components of «the rabble» (Engels, [1843] 1978a).

The lumpen remains in any case a surplus population, in excess to the labor market and industrial productivity, and defined by social and economic exclusion. This exclusion is actually demanded and created by capital: this population is «the reserve army of the unemployed». By creating «the reserve army of the unemployed», a reserve pool of labor, which Marx writes about in Chapter 25 of *Capital Vol. I*, «The General Law of Accumulation», capital assures the constant availability of labor power, of bodies willing to work at any cost and under any condition, through the creation of an excess of wageless, workless people, always at the beck and call of potential employers, surviving in a state of destitution and enforced «idleness», as a way to keep the wages low by keeping the available supply of labor high. This condition is maintained today with the intensified precarization and scarcity of labor.³

When, in Chapter 25 of *Capital*, Marx divides the Lumpenproletariat into floating, latent, and stagnant forms, he poses the pauperized Lumpen, the stagnant variety, as the least recuperable category, that includes «vagabonds, criminals, disabled victims of industry, the elderly» (Marx, [1867] 1977: 380). These are the «jobbers» Engels mentions, «peddlers forced to hawk whatever they could, huckstering and peddling at any street corner, eking out a precarious existence by selling» (Engels, [1845] 1975: 433). Together with the «knaves and the outlaws», the prostitute and the thief, the lumpen exists and subsists outside the grid, any grid of labor, property and propriety (economic, social, or moral). In Hal Draper's words: «The lumpen class is a catch call for all those who fall out or drop out of the existing social structure, so that they are no longer functionally integral part of society» (Draper, 1972: 2309). In this perspective they are socioeconomic outsiders with no class identity, whose heterogeneity always includes subversive, disreputable unproductive elements.

Different historical figurations of the lumpenproletariat share several characteristics: distance from the wage-economy, unemployment, «laziness» and criminality, and a possible adversarial agency that cannot be easily interpellated, and that moves in unpredictable directions. The Lumpen stands as a figure of dissidence first of all because of its lack of any type of productivity –economic, as well as reproductive–. The heteronormative family stands as a form of social discipline adjacent to the work discipline of the factory. The female body that refuses reproduction, as in the case of

2 This is also the position of Dominick la Capra (1983) and Robert L. Brussard (1987).

3 For a discussion of the contemporary precariat see Franco Berardi (2009) and Guy Standing (2011).

the sex worker, and the body of the gay male aesthete, both affirm an anti-family and anti-work ethic (Gans, 1994: 275). The bohemian artist is another modern figure who refuses the imperatives of thrift, moderation, and value production that capitalism demands (Gluck, 2005). The lumpen's position as suspicious subject is occupied at great cost: poverty, incarceration, medicalization, invisibility. The prison continues to be a place of disenfranchisement and functions to establish a divide between «working families» and «an underclass of criminals», identified for instance in the figure of the mother on welfare (Wacquant, 2001).

The space occupied by the lumpen, either by social exclusion or by choice, its marginal position, is the space of the abject, but of an abject that refuses to stay put. Its social and political instability is made visible in spatial terms: from the postfeudal bands of vagrants at the time of the land enclosures, when a part of the population avoided the future of waged labor in an act of exodus, to become part of a wandering mob (Papadopoulos, 2010), to the contemporary migrant, to the dwellers of the porous Victorian slum, to the subproletarians portrayed by the cinema of Pier Paolo Pasolini or the Dardenne brothers: in each case the Lumpen moves, in search of work or running away from work. When Marx, in that famous passage of *The Eighteenth Brumaire* describes the lumpen as «the whole indefinite, disintegrated mass, thrown hither and thither, which the French call *la Bohème*»,⁴ he uses a spatial image to describe the lumpen's disorder and its incapability of being contained within a precise and delimited space—that of the working class and the potential sites of the workers' revolutionary politics.

There has always been an affinity between the Lumpen and the street, the space of the barricades as well as of «laziness» and fugitivity, of those Marx defines as «People without a definite occupation, *sans feu et sans aveu*», without a home and a space in society, and therefore disreputable (Marx [1850] 1964: 110), that is, of people without a socially recognized occupation. The connection between the Lumpen and nomadism brings to the fore the image of lascar, the gipsy, the *flâneur*, the unemployed loitering in the street, wasting time, the protester, the worker on strike, all figures that take their distance from the subject positions they are supposed to occupy, that of well-functioning and well-adjusted working subjects. They are dissidents and deviants all, antagonistic to both the work ethic and the family ethic, deaf to the siren song of bourgeois respectability through which the working class is being integrated into dominant culture.

The marginality and instability implied in the image of being «thrown hither and thither» and its ambivalence as both a passive and agentic condition, is clearly visible in numerous modernist texts: from the images of the unemployed tramps and vagrants in George Orwell's *Down and Out in Paris and London* (1933), to the queer lumpen Bohemia on the streets of Djuna Barnes' *Nightwood* (1936), to the vagabonds in Beckett's plays, or in Charlie Chaplin's cinema. *Down and Out in Paris and London* is a critique of the work ethic and of what the author calls «useless work», carried on through the narration of his own experiences in the underworld and in the slums of the

4 The whole passage reads as follows: «Alongside decayed *roués* with dubious means of subsistence and dubious origin, ruined and adventurous offshoots of the bourgeoisie, were vagabonds, discharged soldiers, discharged jailbirds, escaped galley slaves, swindlers, mountebanks, *lazzarone*, pickpockets, tricksters, gamblers, *maquereaus*, brothel keepers, porters, *litterati*, organ-grinders, ragpickers, knife grinders, tinkers, beggars—in short, the whole indefinite, disintegrated mass, thrown hither and thither, which the French call *la bohème*» (Marx [1852] 1963).

two European capitals. First as a *plongeur*, a dishwasher and kitchen hand in a Parisian restaurant, and then as a tramp, an unhoused person in London, Orwell experiences firsthand the lumpen condition. The book stages movement as circular, as a movement-in-idleness that refuses to be channeled in the direction of productivity and profit, but focuses instead on survival and subsistence, parasitism and destitution. Above all, Orwell makes visible a lumpen living rhythm that involves an alternance of movement and stillness, an image of loitering that disturbs the Fordist strict division between work and leisure and its organization of time and space. The daily experience of the Lumpen in Orwell's account of the Parisian slum involves the continual circulation of the destitute characters from squat to street, to workhouse to squalid hotel room, from pawnshop to the subterranean kitchen where the narrator washes dishes for a few sous per day and back, unceasingly. This is «a life of 6 Francs per day. Thousands of people in Paris live it, struggling artists and students, prostitutes when their luck is out, out of work people of all kinds» (Orwell, 1933: 19). Urban walking is imperative for the urban poor, sometime to reach the workplace, more often without a precise direction and a point of arrival. The bed, when available, is the only place where the exhausted unemployed or underemployed person, can stop and rest. Sleep is not just a physical necessity but rather becomes a real pleasure, «a debauch more than a relief» (91). For the derelict, who has nothing to look forward to, and for the overworked individual, sleep represents an indulgence, a real moment of enjoyment, a temporary point of arrival after their city wandering. The fugitivity of the early modern plebs and their threatening nomadism are repeated in the urban nomadism of the modern tramp. This figure's loose and nomadic condition, the consequence of either unemployment or of the refusal of work, needs to be continually recaptured and contained by capitalism. Orwell's text makes visible both the necessity of, and the ambivalence towards, this fugitivity on the part of the lumpenproletariat.

Orwell wrote in the 1930s. The Lumpen came to occupy a more visible and central position in the 1960s and 1970s: in anticolonial struggles in North Africa and in the praxis of Black activism in the US. For Frantz Fanon, in the space of the colony, the lumpen is a revolutionary, rather than a reactionary force: it is constituted by «the fraction of the peasantry blocked at the urban periphery who still have found nothing to gnaw in the colonial system» (Fanon, 1963: 130). The inhabitants of the African shanty towns, these «classless idlers», as Fanon calls them, will spearhead the revolution as «the most radically revolutionary forces of the colonized people» (Fanon, 1963: 129). For the Black Panthers Party in the US the spontaneity and radical revolutionary power of the colonized is replicated in the black urban population of the American inner city: this is a lumpenproletariat that is cut off from the capitalist relations of production, and as such, carries a revolutionary consciousness against the neocolonialism of the state. It consists of people who have no real place in industrial America: «black domestics and porters... maintenance men, laundresses and cooks, sharecroppers, welfare mothers, and street hustlers» (Brown, 1992: 136), «the vanguard of the proletariat» (Cleaver, 2006: 173). Angela Davis shared the same opinion on the political importance of jobless men of color: «The role of the unemployed, which includes the lumpenproletariat, in revolutionary struggle must be given serious thought» (Davis, 2016: 35).

The 1960s and 1970s were a time of antiwar mass protests, and of antiwork politics of refusal; this was the time of class recomposition in Italy, and, with Italian

Autonomia, of the emergence of a new political subject whose identity was no longer immediately tied to the wage.⁵ These two events changed the view of class struggle and of class itself, to include the unwaged, women who worked at home (and who became part of the movement of Wages for Housework), students, migrants, feminists, queers, and radical political groups who had no part or representation in political institutions. This expansion of the surplus population, combined with the rise of identity-based politics, articulated against, and outside of, the capitalist relations of production, came to constitute a new social formation that did not respond to the calls of party and union.

This window of insurgent opportunity, as we might call it, becomes restricted or closed in the following decades, with post-Fordism, deindustrialization in the West, and the lumpenization of labor globally. As Sylvia Wynter puts it, «the multiple anti-colonial and social protest movements and intellectual challenges of the period to which we give the name The Sixties... [was the moment when] multiple terrains of struggles erupted soon to be erased» (Wynter, 2003: 312). This erasure was followed by a strong class polarization between the rich and the category that Zygmunt Baumann calls «the new Poor» (Bauman, 1987: 94). The New Poor, according to Wynter, is a category defined at the global level «by refugees, economic migrants, stranded against the gates of rich countries as the postcolonial variant of Fanon's category of *les damnés*» (Wynter, 2003). This category also includes «the criminalized, incarcerated majority of Black and dark skinned Latino inner-city males... the kicked about welfare mothers, with both being part of the ever- expanding global transnational category of the homeless, the jobless, the semi-jobless, the criminalized drug offending prison population» (Wynter, 2003: 313). This new list, a new version of the emerging late twentieth century lumpen, re-centers the possibility not simply of dissent, but also of a new revolutionary potential. This is also Michael Hardt's and Toni Negri's position, who argue that the centrality given to the proletariat obscures the socio-political potential of the global poor. For them, the Lumpen is a term used to denigrate and demonize the global poor as a whole (Hardt and Negri, 2004).

II.

At the center of this emerging formation of a global underclass is the figure of the migrant, whose mobility and unstable relations to labor is a direct reference to the lumpenproletariat. Through migration there emerges, on a global scale, a new lumpenproletariat, a mass of circulating labor power, and a new «reserve army of the unemployed». As Silvia Federici affirms, this new contingent of «labor force reduced to abstract labor, pure labor power with no protection, ready to be moved from place to place, job to job, employed mostly through short terms contracts and at the lowest possible wage» is also a form of primitive accumulation (2018: 192). This new surplus population, whose movement from the South to the North, within the «locality» of one single country, or across continents, follows the path traced by capital, its logistics. To

5 Paolo Virno explains the emergence of Italian *Autonomia*: «The workday may be the accepted unit of measure, but it is no longer a true one. The movement of the 1960s points out this untruth in order to stake up and abolish the status quo. They signaled their opposition, their utter disagreement, with objective tendencies. They vindicated the right to nonwork. They enacted a collective migration out from the regime of the factory. They recognized the parasitical character of working for a boss» (1996). On the topic see also Antonio Negri and Michael Hardt (1994) and Sylvère Lotringer (2007).

think of logistics is to think of shipping, moving commodities, money, information, people, but also troops and military supplies –logistics is initially a military concept– across the globe. The container, the actual metal anonymous container carried on ships or trains is the essence of logistics. As Alberto Toscano and Jeff Kinkle describe it, with its modularity, homogeneity, and opacity, the container is «the dumb, indifferent, interchangeable materialization of capitalist abstract circulation» (2015: 96). The opacity of the container makes invisible the process of production, the chain of labor and the social relations of production that make the commodity available for circulation. The container allows no view either of the workers who produced the commodity or of those who, sometimes, on their migrant journeys, travel within it.

Modern logistics, as the capitalist fantasy of a frictionless, expedited, optimized and efficient circulation, without arrests or disruptions, begins with the Atlantic slave trade, as the containerized transportation of labor power. As Stefano Harney and Fred Moten write

From the motley crew that followed in the red wakes of these slave ships, to the prisoners shipped to the settler colonies, to the mass migration of industrialization in the Americas; to the indentured slaves from India, China, and Java, to the one-way ticket from the Philippines to the Gulf States, or Bangladesh to Singapore, logistics was always the transportation of slavery, not “free labor”. (2013: 92)

The new contingent of «the reserve army of the unemployed» whose members reach the coasts of Greece or Italy, for instance, constitutes this new flow of the captive audience of capital.

Logistics remains, as Harney and Moten insist, «the transport of objects that is held in the movement of things. And the transport of things remains, as ever, logistics unrealizable ambition» (2013: 92). The object is the correlative of the subject; the thing instead is matter beyond the dynamic of subject and object. In the container, the human object disappears to become formless and invisible materiality. This is the ultimate ambition of logistics: to make its containerized bodies into an abstraction, nothing that might disrupt the circulation of labor power—so that the working body, the suffering body and the «negativity of labor» (90) becomes invisible.

Nevertheless, logistics cannot fully contain what is relegated to the hold, what Harney and Moten define as «hapticality», touch, feeling with the other in homelessness, connection between bodies that are not subjects or objects, but matter abstracted into value. The space of hapticality, in the container, generates a «feeling» that is not collective, so that the feeling non-subject cannot and does not reclaim its place in «the nation, state, territory, or historical story» (98). No self-consciousness or knowledge of oneself and of the other emerges, but «an improvisation» (98). Hapticality therefore is a means and a mode of survival for bodies contained in the hold, the ship, the truck. Yet it does not get translated into collective subjectivity, consciousness, and agency, but rather remains caught, or just remains, in the sphere of affectivity.

III.

In the cinema of work and migration to which I want to turn now, the disappearance, invisibility, and opacity of the containerized migrant is turned into a presence that disturbs and disrupts the perfect circulation of logistics. These disruptions show

that the space of logistics contains difference and disconnection, against its claimed uninterrupted, homogeneous flow. What these films portray is not hapticality, the affective, intercorporeal experience of the objects/matter of logistics. Rather, the object of logistics affirms its agency with a vengeance, through acts of anger, the destruction of property and commodities, both in the work and the domestic space. These actions are not part of an organized rebellion or protest. The characters in these films are not activists who fight together against the conditions of their labor and existence, as the contemporary «most iconic figures of the lumpen are doing today: sex workers, day laborers, domestic workers, and welfare recipients» (Weeks, 2023: 334). *Vis-à-vis* the coordinated efforts of the militant, these are instead, mostly, acts of sabotage. Can these acts and courses of action and their perpetrators be interpellated into a politics? Can they be organized into a recognizable and productive politics? Should they be? At any rate, these are political actions nonetheless, guided by an anger that cannot wait: it wants everything, and it wants it now, and possibly wishes also to have fun in the process.

The moments of sabotage and violence we see in each of these films signal the criminal edge and the negativity of the lumpen, as well as its efforts to resist integration into the proletariat, an industrial proletariat which itself no longer exists as a cohesive class in the context of Western political economy, when labor power is being relocated and outsourced to the South of the world. The rebellions we see staged in the cinema of work and migration are most of the time individual, but they are not the heroics of a romantic individualism: rather, these are often the only available forms of resistance available to the migrant-as-lumpen, caught and pushed, as it is, into the contemporary terrain of neoliberal work scarcity and precarity.

Each of the three films I will cite, *Riff Raff*, *Mediterranea*, and *Guie'dani's Navel* culminate in scenes of destructive action. The fourth and final one, *Crossing the Line*, focuses instead on the journey and on the possibility of return, that is, on a different aspect of the question of Lumpen logistics.

Riff Raff is a film about Thatcherism, the disappearance of industrial labor, and the Lumpenization and precarization of work in the neoliberal climate of 1990s England. The workers employed on the building site in London, where a hospital is being converted into luxury apartments, are migrants within England, moving around the country looking for work after factories and manufacturing jobs have disappeared. They are itinerant, casual laborers, hired as «self-employed» —with no benefits or any form of protection. The protagonist, Stevie, is just out of prison, and sleeps on the street. He has no sense of loyalty to the workplace and to the dignity of work (there isn't any): he steals and resells tools from the worksite. As part of the lumpenproletariat, he makes ends meet as he can. Invested as he is in the Thatcherite ideology of entrepreneurship, dangerously and painfully replicated in his categorization as «self-employed» according to the management, he affirms more than once that his building job is only temporary, and one day he will start his own business selling underwear. The isolation Stevie experiences in his squat is compensated for by the very tenuous camaraderie the workers share in the on-site tearoom, when they cook and banter together. But their togetherness does not last. An older worker is fired when trying to convince the others to join the union, and another man dies by falling off an unprotected scaffolding. At the end, Stevie and another laborer set the hospital on fire, and enjoy the spectacle at a distance, sitting on a wall at night, before leaving, like the rest of the group. The

film ends as it began: with the image of rats scuttling around, the frame voided of the human presence, to signify the ephemerality of human solidarity when sustained by the volatility of casual labor.

Jonas Carpignano's *Mediterranea* (2015), follows the journey of two African migrants, Ayiva and Abas, from Burkina Faso to the south of Italy. Carpignano, the director, is American-Italian born in New York, he moved to Italy to shoot the film, and in fact did a large part of the journey from Burkina Faso with a group of migrants himself. Ayiva and Abas have a contact in Calabria, and upon their arrival in Italy they obtain a three-month residence permit, pending on their finding a job. After the three months, unless they find a permanent work contract, they will have to leave the country--this was the requirement of Italian migration law in 2015. The two find work as day laborers, picking fruit in the fields under harsh working conditions. At the beginning they live in a laborers' encampment and finally move to a squat in the center of the town, soon to be evicted by the police. Under this new condition of homelessness, having to face the racism of the locals and the threats of a groups of young Italian thugs (two migrants are killed), the Africans organize a protest which soon becomes a violent riot—they destroy and set fire cars on the streets, break the windows of businesses and get in a huge fight with the police. This is practically a reenactment of the actual Rosarno riots, that took place in the town of Rosarno in 2010. *Mediterranea* addresses a very important issue: the migrant's mobility movement and, simultaneously, the question of place. What happens to migrants when they reach the country to which they have travelled? Do they find a new place? In the film the epic quality of their journey is dissipated and complicated by the reality of the new forms of enclosure and exploitation they encounter when they begin working in a new country. These conditions are incisively portrayed by Carpignano, who shows how the new circulating labor power survives, while the migrants continue to experience their condition of placelessness. Migrants, documented or not, have no place: their place is the detention camp, illegal encampments, abandoned animal sheds, squats in condemned buildings in Rome, empty houses in London, from which they are removed by the police, and brought back to the detention camps, unless they escape, waiting to be recognized as refugees. This is the paradox of living a nomadic life, and still experiencing a long permanence, in very precarious conditions, in transitory spaces: refugee camps, slums, tents, and detention centers.

Catalan director Xavi Sala's film *Guie'dani's Navel* was shot in Mexico, where Sala lives and works. This film appeared the same year as Alfonso Cuarón's film *Roma*, and Sala's text describes the same situation as *Roma*: family life and the figure of the indigenous domestic help, minus the sentimentality and exploitative familialism of Cuarón's movie.

Two indigenous women, a mother and her teenage daughter, Lidia and Guie'dani, move from a rural area of Oaxaca to Mexico City to work as maids in an upper middle-class family. This is a film about classism, racism, and discrimination against indigenous people in Mexico, as well as a coming-of-age story. The family's paternalism and continual micro-aggression against Guie'dani and her mother become more and more unbearable. The two women are endlessly demeaned and discriminated against, and their freedom curtailed: they are told to speak Spanish and not Zapotec in the house, that they must use cutlery and not their hands to eat, and «that they should modernize» themselves, change their appearance through haircuts and by wearing

hand me down clothes. The moment of crisis comes when the employer family goes on a vacation, and Lidia, without permission, leaves to visit her own dying mother. Alone in the house, Guie'dani immediately invites another teenager, Claudia, to join her, the daughter of another maid next door. Claudia is her only friend, and she had not been allowed to visit by the employer, Valentina. Together the two girls «take possession» of the house. In the film the question of place, and belonging, that Carpignano's film had highlighted, becomes central: Valentina, during a previous unauthorized visit of Claudia, is upset that the two girls, not respecting their assigned subaltern space, «take over the house». In acts of identification with, and rejection of, the employers, the two girls now trash the house and move to inhabit the spaces previously prohibited to them. Alone lone, before Claudia's arrival, Guie'dani tries on Valentina's evening gowns, and then discards them by throwing them on the floor; she also puts on Valentina's husband's, David, suits, channeling him in front of the mirror: «Guie'dani, bring me a taco!» Both girls cover the dinner table with the precious tablecloth the family used for Christmas, for the meal to which Guie'dani and her mother were not invited. They end up trashing the master bedroom, eating in bed and watching a zombie movie, blasting the sound and not answering the door. Their choice of film genre is significant: the zombie, both in Haiti's folklore and in American films, stands for the image of the exhausted body of the slave, and of the exploited worker at large, who survives its conditions by self-alienating itself from its working conditions through 'death' and returns as the living dead to taunt its exploiter (Neocleous, 2016).

The forms of Guie'dani's and Claudia's Potlatch bring together destruction and enjoyment, destruction as enjoyment. The two are having fun together: eating, dancing to exciting music, and surreptitiously kissing, they affirm their fugitivity and refusal of their confinement to servitude and subalternity. Of course, their enjoyment (they even set on fire a life-size puppet that serves as garden décor), doesn't last: the family comes back earlier than expected and Guie'dani's punishment is inevitable. After Lidia is fired, and just when mother and daughter are about to leave the house, Valentina goes into labor, and the baby is born with Lidia's help —she is the midwife of her village. After this event, Lidia is asked to stay and become «part of the family» —that is, she is asked to do even more work by also taking care of the baby: she is interpellated into the duties and the care labor of a mother, without the privileges. Guie'dani understands that this will be her future too, and the close-up of her face, that ends the movie, betrays all her anger and disappointment. Her displacement to the aseptic bourgeois family home where she has no place, is countered by her desire for her own place of origin, and for the indigenous culture to which she belongs: «home», the land of the village. That original home is contiguous with, and inscribed by, her own body: as she explains to her friend, when she was born, a piece of the umbilical cord was buried under a tree close to her house, «so that you will be able to return». Upon leaving the village, Guie'dani puts a bit of the soil she collects from under the tree in a plastic bag, which she opens and smells repeatedly in the film, as a sign of her connection to her place of origin, and of her desire for autonomy.

We could think of the way Guie'dani expresses her anger at her subalternity in the Potlatch scene, as a form of what Lauren Berlant in her book *Cruel Optimism* calls «lateral agency» (Berlant, 2011: 116-17). Lateral agency is a way of pursuing the object of desire (a «normal life») that cannot be had, by approaching it sideways, («small vacations form the will itself... toward making a less bad experience. It's a

relief, a reprieve, not a repair» (116-17) that diverts one's desire for «world building» into a lateral, compensatory space, adjacent to but not part of the working every day. In the films Berlant discusses, the Dardennes brothers' *Rosetta* and *La Promesse*, the protagonists see in the work they cannot find a stepping-stone towards, if not a guarantee of, «the good life», a life of economic stability and social recognition –the access to real citizenship–. In these films, political agency, as well as the energies of the characters and their creativity are diffused, if not dispersed into the effort to reproduce life. Yet, for Berlant, these forms of «world building» are also rewarding, and «can provide the affective pre-experience of a potential site of rest» (185). «At the same time», affirms Berlant, «the improvisations of labor make available alternative, non-kinship organized spaces of positive reciprocity» (168). This is not the case with *Guie'dani's Navel*.

In the films I have discussed, each centered on the contemporary figure of the lumpenproletarian, what Berlant terms «the improvisations of labor» do not produce spaces of «positive reciprocity», but rather focus on the labor conditions of the characters. Above all, these characters do not believe in the «good life»: they are just trying to survive, to hang on, to find a place to stop which is not in sight.

To temporarily stop «the slow train wreck that is always coming in the catastrophic time of capitalism, when you are lucky when you get to be exploited» (171), Berlant's characters turn to affect. While portraying the same «train wreck» of life under capitalism each set of films propose a different reaction: on the one hand, the world building and reciprocity Berlant calls «lateral agency» (forms of affective connection and self-care not unlike the «hapticality» invoked by Harney and Moten), and on the other, in the case of *Riff Raff*, *Mediterranea*, and *Guie'dani's Navel*, the destructive and self-affirming acts of rage. The forms of world-building Berlant studies, do not produce, as she admits, a revolutionary consciousness: the stark choice is «to reinvest in the normative promises of capital [job, family, life]» or «the risk of opting out of the game» (171). The Potlatch acts in the films I discussed so far, have, in my eyes, more latitude and political potential than the affective, interpersonal response. They are not announcing and anticipating a utopian moment in the future, but they affirm what can be said and done now, in the middle of, rather than away from, the subject's real conditions of existence: poverty, unemployment, exclusion, homelessness. They do not search for and create alternative spaces to what is. They are less moments of lateral agency, than of frontal, and confrontational ones, flashes that illuminate for a moment, à la Benjamin, a horizon of political possibility that does materialize, albeit without fully developing. This political possibility remains indefinite and uncertain, and often gets reabsorbed into the fold of capital's «normality»—domestic labor and family obligations in the case of women, as happens at the end of *Guie'dani's Navel*. These acts are not a teleological announcement of the future, but actions in the moment, in the here and now: they are scenes of insurrection that do not yet claim a futurity.

Each of the films I talked of show people on the verge of getting «out of the game», already excluded from it perhaps, and with nothing to lose. As Berlant's characters, they are surviving otherwise, but by more flamboyant and public, albeit not always collective, modes of protest; by attacking property and refusing their assigned identity as cheap and exploitable labor. They leave, or stop working, and get mad, and some have fun too.

One final film takes us back to the question of the lumpen mobility and logistics.

This is the documentary *Crossing the Line* (2007), by Italian director Pietro Marcello. A film about marginality, work and the lack thereof, home and displacement, and the chance to go back, to return. Marcello's cinema, even when fiction, documents the life of lumpen marginality in terms of class, race, and sexuality. In this documentary the director embarks on a journey through Italy on the night trains that cross the country, to encounter and interview many different people, several on long commutes towards very precarious jobs, or searching for work, traveling from the South to the North, or, for other interviewees, within their region of origin. The train, another form of container, is a space of connection and anonymity, meeting point and site of solitude at the same time. Instead of the postcard image of Italy, the landscapes seen from the train are often squalid and overbuilt, enveloped in a darkness punctuated by the anonymous lights of trains stations.

The stories of the travelers are all stories about crossing lines, of passing a limit, getting out of a space of containment: we hear about the patient who temporarily «escaped» from the hospital to go buy cigarettes outside; of the Italian emigrant who talks of his working abroad as a series of military campaigns («I did France, I did Germany, I did England»), and who concludes the interview with a speech about the utopia of «living without money». Or of the young Italian of North African origin just out of prison, harassed by the police because of the color of his skin and his foreignness. Another man, from Naples, has much the same experience, because of his aspect and accent. Their stories tell about their refusal to be restricted to institutional spaces, the hospital, the prison, the factory, the border. Some of them travel in search of a job, whose precarity is made clear: «They can fire you when they want. I have never had a stable work contract. We are like James Bond, sent on a mission to the North... We go on a mission for one month, ten days, five days, twenty hours». Marcello does not allow a sentimental view of these migrants. The people he encounters are not voiceless victims. They all have a voice and a clear consciousness about their condition but admit lacking the means to react to it, to organize against it. Their self-awareness remains a form of survival, and moves, in some case, toward a defeatist position: «Organize?» answers one of the interviewees, «What can we organize? For what end? We Neapolitans cannot even organize a soccer match among friends», affirms another of the travelers, mistaking the structural, systemic forms of labor precarity for a type of personal and cultural shortcoming.

An elderly man Marcello interviews seems to travel according to a different rhythm and trajectory. Ninety-year-old Arturo sleeps on trains, and travels every night from Bolzano, Italy's «deep North», to Bologna or Rome, or further south, taking advantage, as he notes, of a not too expensive train pass. «The train is my home», he says. We hear that he has been in and out of courtrooms and prisons more than once, as the leader of a political group, and that for his political ideas he has been arrested in the past. His desire for autonomy makes him refuse to go into a home for the elderly, «where you eat and sleep and do not think anymore». He is, in a sense, a fugitive, and the director's choice not to inquire more into the circumstances of Arturo's life, not to turn him into a sociological case or an example of sorts, allows Arturo to stand as a figure of non-logistical circulation, in fact, of circularity, continually embarking on a journey without a specific destination, a journey that offers him the possibility of returning, as suggested by the epigraph that opens the film, from Georges Simenon's novel *Crossing the Line*: «Three times I passed the line of the border. The first time illegally, as I could,

with the help of a *passeur*. One at least legally. For sure I have been one of the extremely rare people who came back, by my own will, to the point of departure» (Simenon, 1958: 1).

Going back every morning, apparently traveling for the sake of traveling and to find a temporary shelter, to make home nowhere, Arturo embodies perhaps the transgressive mobility of the new lumpen: an embraced marginality, a movement that makes it nearly impossible to be captured by the state, and by the familialism without the family of the old people's home. He, and each of the other figures in these films, embodies the ultimate contradiction of the lumpen condition: movement and rest, doing and not doing, mobility and permanence, at a time of his life when permanence appears to be out of reach. He, and the other figures I spoke of, testify to the adversarial agency of the contemporary lumpen, a figure of dissidence, divided between occupying space to which you allegedly are not entitled, being visible, and disappearing; maintaining silence and yet expressing the desire to protest its condition and the space to which it is limited.

If the lumpen's prerogative is to be outside of orthodox forms of organization and of politics, it is from crossing borders and lines of containment that its energies can generate something new, and also its future.

Bibliography

- Barnes, D. (2006 [1936]). *Nightwood*. New Directions.
- Barrow, C. (2020). *The Dangerous Class: The Concept of the Lumpenproletariat*. University of Michigan Press.
- Bauman, Z. (1987). *Legislators and Interpreters: On Modernity, Post-Modernity, and Intellectuals*. Blackwell Publishers.
- Berardi, F. (2009). *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy*. Semiotext(e).
- Berlant, L. (2011). *Cruel Optimism*. Duke University Press.
- Brown, E. (1992). *A Taste of Power: A Black Woman's Story*. Pantheon.
- Brussard, R. L. (1987). The Dangerous Class of Marx and Engels: The Rise of the Idea of Lumpenproletariat. *History of European Ideas*, 8 (6), 675-692.
- Carpignano, J. (Director). (2015). *Mediterranea*. [Film]. Audax Films, Court 13 Pictures, DCM Productions, Treehouse Pictures, End Cue Production, Le Grisbi Productions, Grazka Taylor Productions, Hyperion Media Group.
- Cleaver, E. (2006). On the Ideology of the Black Power Party. Part I. In K. Cleaver (Ed.), *Target Zero: A Life in Writing* (pp. 171-181). Palgrave MacMillan.
- Davis, A. Y. (2016). Political Prisoners, Prisons and Black Liberation. In A. Davis (Ed.), *If They Come in the Morning: Voices of Resistance* (pp. 27-43). Verso.
- Debord, G. (1967). *The Society of The Spectacle*. Black and Red.
- Draper, H. (1972). The Concept of Lumpenproletariat in Marx and Engels, *Économies et Sociétés*, 6 (12), 2285-2312.
- Engels, F. (1975 [1845]). The Condition of the Working Class in England. In *Engels Collected Works*. Vol. 4. International Publishers.
- Engels, F. (1978 [1843]). Outlines of the Critique of Apolitical Economy. In *Marx and Engels Collected Works*. International Publishers.
- Engels, F. (1978 [1850]). The Peasant War in Germany. In *Marx and Engels Collected Works*. International Publishers.
- Fanon, F. (1963). *The Wretched of the Earth* (Transl. Constance Farrington). Grove Press.

- Federici, S. (2018). *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*. PM Press/Kairos.
- Gans, H. J. (1994). Positive Function of the Undeserving Poor: Uses of the Underclass in America, *Politics & Society*, 22 (3), 269-283.
- Gluck, M. (2005). *Popular Bohemia. Modernism and Urban Culture in Nineteenth Century Paris*. Harvard University Press.
- Harney, S. and Moten, F. (2013). *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*. Autonomedia.
- Hardt, M. and Negri, A. (1994). *The Labor of Dyonisus: Critique of the State Form*. University of Minnesota Press.
- Hardt, M. and Negri, A. (2004). *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. Penguin Publishing Group.
- La Capra, D. (1983). Reading Marx: The Case of The Eighteenth Brumaire. In D. La Capra (Ed.), *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. Cornell University Press.
- Loach, K. (Director). (1991). *Riff Raff*. [Film]. Channel 4.
- Lotringer, S. (Ed.) (2007). *Autonomia: Post-Political Politics*. Semiotext(e).
- Marcello, P. (Director). (2007). *Crossing the Line*. [Film]. Indigo Film.
- Marx, K. (1963 [1852]). *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. International Publishers.
- Marx, K. (1964 [1850]). *The Class Struggles in France 1848-1850*. International Publishers.
- Marx, K. (1977 [1867]). *Capital Vol. 1*, with an Introduction by Ernest Mandel. Vintage Books.
- Mills, N. (2017). *Ragged Revolutionaries. The Lumpenproletariat and African American Marxism in Depression Era Literature*. University of Massachusetts Press.
- Neocleous, M. (2016). *The Universal Adversary. Security, Capital, and the 'Enemies of All Mankind'*. Routledge.
- Orwell, G. (1961 [1933]). *Down and Out in Paris and London*. Houghton Mifflin Company.
- Papadopoulos, D. (2010). Insurgent Posthumanism, *Ephemera*, 10 (2), 134-151.
- Sala, X. (Director). (2018). *El ombligo de Guie'dani' Navel*. [Film]. Xavi Sala p.c.
- Simenon, G. (1958). *Le passage de la ligne*. Presses de la cité.
- Stallybrass, P. (1990). Marx and Heterogeneity: Thinking the Lumpenproletariat, *Representations*, 31, 69-95.
- Standing, G. (2011). *The Precariat: The New Dangerous Class*. Bloomsbury Publishers.
- Toscano, A. and Kinkle, J. (2015). *Cartographies of the Absolute*. Zero Books.
- Virno, P. (1996). The Ambivalence of Disenchantment. In P. Virno and M. Hardt (Eds.), *Radical Thought in Italy: A Possible Politics*. University of Minnesota Press.
- Wacquant, L. (2001). Deadly Symbiosis: When Ghetto and Prison Meet and Mesh, *Punishment and Society*, 3 (1), 95-134.
- Weeks, K. (2023). The Lumpenproletariat and the Politics of Class, *Crisis and Critique*, 10 (1), 325-347.
- Wynter, S. (2003). Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation—An Argument, *The Centennial Review*, 3 (3), 257-337.

Poética de la inoperosidad. La potencia-de-no de la imagen en Guy Debord

Poetics of Inoperosity. The Power-of-Not of Guy Debord's image

Natalia Taccetta*

Resumen

Este artículo se propone reflexionar sobre lo que Giorgio Agamben denomina «poética de la inoperosidad». En este sentido, el concepto de potencia-de-no resulta central en tanto propone que todo acto de creación no solamente resiste (lo cual es posible sostener siguiendo una línea que va de Michel Foucault a Gilles Deleuze), sino que se opone asimismo a la expresión en términos de detener su movimiento hacia el acto y, así, conservar su potencia. A la luz de estas consideraciones, se pretende explorar cómo se construye la imagen cinematográfica de Guy Debord para comprender el gesto de destrucción de la imagen de la sociedad espectacular, como suspensión y crítica de sus mecanismos en la consolidación de la imagen cinematográfica como su propia negación.

Palabras clave: inoperosidad; potencia-de-no; creación; arqueología; Guy Debord

Abstract

This article aims to reflect on what Giorgio Agamben calls «poetics of inoperability». In this sense, the concept of power-of-not is central insofar as it proposes that every act of creation not only resists (which can be maintained following a line that goes from Michel Foucault to Gilles Deleuze), but also opposes expression in terms of stopping its movement towards the act and, thus, preserving its potency. In light of these considerations, the aim is to explore how Guy Debord's cinematographic image is constructed to understand the gesture of destruction of the image of spectacular society, as a suspension and criticism of its mechanisms in the consolidation of the cinematographic image as its own denial.

Keywords: inoperosity; power-of-not; creation; archaeology; Guy Debord

En estas páginas, quisiera reflexionar sobre lo que Giorgio Agamben denomina «poética de la inoperosidad» para abordar el gesto artístico y político de un pensador cercano a su pensamiento como lo es Guy Debord, atendiendo especialmente a algunas de sus incursiones cinematográficas. Para ello, el concepto de potencia-de-no de Agamben resulta fundamental en tanto propone que todo acto de creación no solamente resiste, sino que también se opone a la expresión como una suerte de detención de su movimiento hacia el acto y la conservación de su potencia. A través de estas ideas,

* IIGG-Universidad de Buenos Aires/CONICET / IIAA-Universidad Nacional de las Artes
ntaccetta@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2063-1419

parece posible explicar cómo se construye la imagen cinematográfica de Debord, a fin de comprender el gesto de destrucción de la imagen de la sociedad espectacular como suspensión y crítica de sus mecanismos y como consolidación de su propia negación.

1. Creación y espectáculo

En diversos lugares, Agamben afirmó que la arqueología constituye la vía de acceso al presente. En este sentido, la considera como una ciencia de las ruinas, una «ruinología», pues las *archai* son aquello que podría haberse dado o debería haberse dado o podría darse eventualmente, pero existen sólo como ruinas. Se dan como *Urbilder*, es decir, como arquetipos o imágenes originales. Subyace en esta conceptualización una consideración de la práctica historiadora como aquella en la que la heterogeneidad es constitutiva al igual que una distancia entre la arché que estudia y el origen real. La práctica agambeniana, entonces, implica no la búsqueda de un inicio, sino un detenerse en las meticulosidades y los accidentes. Al igual que Michel Foucault en *Nietzsche, la genealogía, la historia* (2004), Agamben usa la historia para conjurar la quimera del origen definiendo la operación genealógica como «evocación» y «eliminación» del origen y el sujeto, pues «se trata siempre de remontarse a algo así como al momento en el cual los saberes, los discursos, los ámbitos de objetos, se han constituido» (Agamben, 2009: 117) en el no-lugar del origen.

Para Agamben, precisamente, quien practica investigación en historia debe enfrentar esta heterogeneidad constitutiva implicada en su propia indagación. Esto se hace en la forma de una crítica de la tradición y las fuentes y no se vincula con la antigüedad del pasado, sino con la forma en la que el pasado es constituido. La metodología resulta ser, entonces, la de una «destrucción de la tradición» para posibilitar ese viaje al pasado a partir de un nuevo acceso a las fuentes. A la luz de estas consideraciones, Agamben arriesga una definición provisoria de «arqueología» como «práctica que, en toda indagación histórica, trata no con el origen, sino con la emergencia del fenómeno y debe, por eso, enfrentarse de nuevo con las fuentes y con la tradición» (Agamben, 2009: 124). De ahí que, en definitiva, la arqueología sea un modo de acceder desde el presente.

Recogemos esta referencia a la arqueología por dos motivos: en primer lugar, porque la exploración de la omnipresencia de la imagen en la vida contemporánea exige examinar el lazo entre imagen e historia, habida cuenta de su nexo inextricable; en segundo lugar, porque Agamben insiste sobre ella en una breve compilación de ensayos reciente como es *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*, publicada originalmente en 2017 y sobre la que quisiéramos volver para centrarnos en la cuestión de la creación/destrucción de la imagen. En este libro, Agamben retorna a dos de sus preguntas favoritas: insiste sobre la relación entre el presente y el pasado y sobre la codependencia problemática entre la obra y el hacer, interrogante que aparece ya en su primer libro, *El hombre sin contenido*, de 1970. La arqueología opera como mediación a partir de la cual es posible indagar sobre articulaciones con el pasado que iluminen el presente, en el marco de lo que considera un momento de crisis en nuestra relación con el pasado (estrictamente, se refiere a la relación que los europeos establecen con él, aunque podríamos extrapolar el argumento a nuevos contextos).

En el pensamiento agambeniano, los dos interrogantes mencionados se vinculan en particular a la cuestión del arte –dimensión central del hacer humano para Agamben–, pues, preguntarse por el arte implica interrogarse por el modo en que se produce la

relación con el pasado entendiendo al arte como una de sus firmas, tal vez incluso la más importante. De este modo, la arqueología que interesa aquí es aquella que supone que las obras de arte pueden oficiar una relación específica entre presente y pasado y esta indagación conlleva el esfuerzo de comprender adecuadamente la idea misma de «obra de arte», reactualizando viejas preocupaciones agambenianas, como la de la exploración aparentemente más simple de la noción de obra. Desde *El hombre sin contenido*, Agamben no dejó de volver una y otra vez sobre la inquietud fundamental en torno a cuál es el obrar eminentemente humano, cuál es el hacer propio de eso que la filosofía llamó «hombre».

Cuando se aboca a la arqueología de la obra, Agamben recalca especialmente en 1967, año en el que aparecieron dos propuestas teóricas muy significativas para su recorrido. Por un lado, *El eclipse de la obra de arte* de Robert Klein, al que el autor refiere para recordar el impulso destructivo de las vanguardias históricas, que no estaba destinado a romper con el presente o con lo que se consideraba arte, sino, especialmente, a atacar «su encarnación en una obra, como si el arte, en un curioso impulso autodestructivo, devorara aquello que siempre había definido su consistencia: su propia obra» (Agamben, 2019b: 12). Allí, Klein habilita la indagación al asegurar que «lo que no ha dejado de estar en entredicho bajo una u otra forma, en tantas revoluciones sucesivas, es la encarnación de los valores, el monumento, el bibelot, a cuasi construcción, la cuasi sinfonía, el objeto para la contemplación, en suma: la “obra”» (Klein, 1980: 368). Sosteniendo la primacía de la obra, confirma al mismo tiempo que no es posible concebir el arte en prescindencia total de las obras; es la obra la que está en el banquillo de los acusados.

Por otro lado, en 1967 aparece también ese texto seminal de Debord, *La sociedad del espectáculo*, fundamental para la filosofía que vendría después y en el que Agamben recalca algunas veces a lo largo de su producción teórica. Gran parte de los razonamientos y diagnósticos debordianos le permitieron identificar la democracia contemporánea como sociedad del espectáculo que se alimenta de un consenso constituido como una puesta en escena administrada por medios de comunicación y corporaciones. La democracia consensual contemporánea es un entramado administrado que se independiza de la política para penetrar en todo ámbito de la vida. Debord lo pronostica ya en los primeros apartados de su texto: «El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada por las imágenes» (2008: 15).

Al pensamiento debordiano recurrió Agamben en varios momentos y, en efecto, atribuye a sus diagnósticos un asombroso promedio de constatación. Lo dice en las «Glosas marginales a los *Comentarios sobre La sociedad del espectáculo*» (2001), cuando asegura que «el aspecto más inquietante quizás de los libros de Debord es la meticulosidad con que la historia parece haberse empeñado en confirmar sus análisis» (69). Asimismo, la presencia de Debord es fuerte incluso en su genealogía de la gloria en *El Reino y la Gloria. Una genealogía teológica de la economía y del gobierno. Homo sacer, II, 2*, publicado en 2008, donde Debord y la noción de espectáculo aparecen referidos para pensar el papel de las aclamaciones y la gloria en su forma secularizada en las democracias contemporáneas. Además, un aspecto más «clandestino» de Debord –en términos de Agamben– aparece en su libro de 2014 *El uso de los cuerpos. Homo sacer IV, 2*, con el que cierra su transitada saga teórico-política alrededor de la figura del *homo sacer* del derecho romano arcaico. La aparición de Debord en los escritos de Agamben se explica, como señala Rodrigo Karmy Bolton (2022), por un uso estratégico de sus

propuestas: «Debord irrumpe como un demonio de dos cabezas: por un lado, quien diagnostica el completo cierre de una época histórica en la forma de la sociedad del espectáculo; por otro, quien abre nuevas posibilidades para pensar la política, en medio de su completa devastación» (349).

La «inmensa acumulación de espectáculos» sobre la que alertaba Debord en 1967 tomó a partir de los años noventa la forma de lo que llamó «espectáculo integrado» en sus *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* veinte años después y, posiblemente, derive en la actualidad en una torsión aún más compleja que Debord no llegó ni a imaginar. Recuperando estas denominaciones, Agamben impulsa a pensar que el espectáculo no coincide simplemente con las imágenes que arrojan los medios de comunicación, en la medida en que la imagen es ya total y conlleva la expropiación de la vida en su conjunto dado que el capital en sí se ha convertido en imagen. Como mínimo, la imagen ocupa un lugar central en la economía política actual y es el epicentro de lo que produce valor. En medio de estas ecuaciones, Debord –y Agamben– no dejó de problematizar la imagen y reflexionar sobre la posibilidad de un arte que pudiera producir imágenes que encerraran su propia crítica, incluso tal vez su propia destrucción.

¿Cómo espera Debord producir o promover un tipo de arte que invierta su sentido o habilite una fisura en la captura de la vida? ¿Que ponga en evidencia que el espectáculo es la forma de la separación donde el mundo es imagen y la imagen lo real? Aquí donde Debord percibe una separación, la potencia práctica del hombre se desprende de sí misma y se presenta como mundo propio a ser vivido. Este mundo separado se organiza a través de los medios de comunicación donde Estado y economía se des-responsabilizan. El espectáculo incurre, entonces, en una expropiación del ver; de ahí que Debord proponga una suerte de mayéutica de la mirada haciendo que la percepción colectiva, la memoria y la comunicación social resistan a convertirse en una mercancía. En esta, todo puede ser puesto en duda menos el espectáculo mismo.

Debord parece querer combatir eso que Benjamin llamaba al final de su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* «goce estético de primer orden» y lo hace a partir de horadar la lógica misma del espectáculo desde «adentro» aunque produciendo una torsión, un *détournement*, una deriva que politice la mirada al ver la vida convertida en representación lejana y forma social totalizante. La realidad y el espectáculo se integran hasta volverse indistinguibles. El mundo se falsifica mientras lo falso se vuelve mundo. El espectáculo es realidad y estrategia, es mundo y prescripción. Imposibilita la claridad de los ciudadanos, quienes desconocen totalmente qué hay detrás de lo que era considerado realidad. Es por estas ideas que Agamben defiende los libros de Debord como una descripción potente del mundo actual.

2. Arqueología de las potencias del arte

En «Violencia y esperanza en el último espectáculo», Agamben se pregunta de qué manera puede recoger el pensamiento contemporáneo la herencia debordiana. Si el espectáculo es, decididamente, la comunicación misma o lo que Agamben ha llamado el ser lingüístico del hombre, al producirse esta apropiación por parte de la imagen, lo que queda es espectáculo y esa es la única materia de la política que se vive. Paradójicamente, esta expropiación es la aparente promesa de felicidad que puebla nuestros relatos. Allí yace la mayor violencia del espectáculo, pues así es como la humanidad delinea su destrucción lingüística y social.

Curiosamente, Agamben encuentra una posibilidad extrema del espectáculo que

es positiva. El estado espectacular se fundamenta en su disolución –bajo la apariencia de fundarse en el lazo social– que justamente es lo que queda aniquilado. No tolera reivindicaciones identitarias en su interior que no estén contempladas en el diseño del Estado. El espectáculo, precisamente, disuelve las identidades transformando en homogeneidad la singularidad cualquiera que lo habita. «Las singularidades cualesquiera de una sociedad espectacular no pueden formar una *societas* porque no pueden hacer valer ninguna identidad ni pueden hacer que se les reconozca un lazo social» (Agamben, 2019a: 47). La confirmación agambeniana de la perspectiva de Debord exige pensar la generalización del espectáculo y el reino autocrático de la economía capitalista (también) en el arte.

Así, en su arqueología de la obra de arte, Agamben recuerda la postura de Debord sobre el problema del arte de su tiempo, cuando afirmaba que el surrealismo había intentado realizar el arte, pero sin abolirlo, mientras el dadaísmo había querido abolirlo sin realizarlo. Heredando parte de estos gestos, el Situacionismo, movimiento que nucleó intelectuales y artistas entre los que destacó Debord, quería «abolirlo y realizarlo al mismo tiempo» (*apud.* Agamben, 2019b: 12).

A partir de aquí, Agamben señala que esta suerte de abolición de la obra debe producirse en nombre de algo que, «en el propio arte, va más allá de la obra y exige ser realizado no en una obra, pero sí en la vida» (2009: 12). El proyecto situacionista originario tenía el objetivo de la superación del arte y la tarea propia del arte debía ser la de «sustraer al tiempo, haciéndolas eternas, las experiencias vividas» (Perniola, 2010: 21). Recordemos, asimismo, la intención situacionista general de diluir la frontera que separaba el arte y la vida a través de lo que denominaron «situaciones» y, estrictamente, no a partir de obras; pues, en realidad, aseguraban que no podía haber arte situacionista, sino «eventualmente un empleo situacionista del arte» (21). En este sentido, se podría pensar en el marco de lo que era para los situacionistas la situación construida, esto es, un «momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos» (Internacional Situacionista, 1999: 17), que desafiaba por su carácter colectivo y lúdico la condición de obra.

Volviendo al contexto contemporáneo, en el que, entre otras, adquiere fuerte presencia una expresión como la *performance*, el arte actual se presenta, según Agamben, como una actividad sin obra, que exige reflexionar sobre el ser-obra de la obra de arte. ¿Qué es, entre todas las obras, ser obra de arte? A esa genealogía se aboca Agamben en los ensayos de *Creación y anarquía*. Y, convencido de la extensión de una empresa semejante, lo reduce a algunas notas principales, comenzando por la Grecia clásica.

Con Aristóteles, el artista, como otros artesanos, es *technítai*, esto es, aquel que tiene el saber en torno a la producción de un determinado objeto. La actividad del artista queda totalmente supeditada al producto, a la obra producida. La actividad productiva en sí reside en ella. Sobre esto, Agamben recuerda que la palabra griega para obra o actividad es *érgon*, mientras *énergion* es activo y *enérgeia* es algo que está en obra, que es operante, «ha alcanzado su fin propio, la operación a la que está destinado» (Agamben, 2019b: 14). La obra pertenece constitutivamente a la dimensión de la *enérgeia*, pues es un ser-en-obra. Asimismo, el fin (como *télos*) es el *érgon*, la obra y la obra es *enérgeia*, está operante en el ser-en-obra.

«En las actividades que producen algo, la *enérgeia*, la actividad productiva auténtica, no reside, por mucho que esto pueda sorprendernos, en el artista, sino en

la obra: la operación de construir, en la casa, y el acto de tejer, en el tejido» (2019b: 15), sostiene Agamben. Se comprende por qué, mientras la contemplación y el acto de conocimiento están en el sujeto que contempla y conoce, la obra de arte no está en el artista, sino en sí misma, resultando que el artista es, entonces, un ser sin obra, incompleto, ya sea que nos refiramos al creador del Partenón o al hacedor de una silla en la que tomar asiento. Este problema –que es metafísico y se vincula con el problema del «ser»– adquiere notas específicas cuando se piensa también en las actividades que no producen obra, es decir, en aquellas en que la *enérgeia* está en el sujeto. Para los griegos, naturalmente, actividades como el pensamiento serán superiores, pues en ellas es evidente que el sujeto es su propio fin. La *enérgeia* en este caso es sin obra y tiene lugar en el agente. Ahora bien, ¿qué sucede con el *technítes* que construye objetos, sean zapatos u obras de arte?

La idea de que el arte reside en la mente del artista y no en la obra es, en todo caso, relativamente reciente, aun cuando su modelo fuera el de la creación, pues el artista crea, produce, a partir de un modelo que habita en su mente. No obstante, si el artista posee en sí su *enérgeia* y se encuentra en una situación de superioridad frente a la obra, esta, según Agamben, es, en cierto sentido, accidental, «un remanente de algún modo no necesario de su actividad creativa» (2019b: 19). Así pensado, el arte se fragmenta en *érgon* y *enérgeia* y la obra ya no «porta» el arte, dado que está en la mente del artista. Entonces, obra y operación creativa son, en este razonamiento, complementarias pero estancas, teniendo en el artista una suerte de mediación, que Agamben denomina «máquina artística» de la Modernidad y que reenvía en el siglo pasado a toda la discusión desde fines de la década del sesenta en torno al autor, por ejemplo.¹ En la máquina artística, obra, artista y creación quedan entramados indisolublemente.

A partir de aquí, Agamben vincula esta cuestión con la idea de «movimiento» que copó la escena artística de las primeras décadas del siglo XX y lo relaciona con la materia litúrgica, también una marca notable de ese tiempo. En efecto, la práctica de las vanguardias se puede ligar a la liturgia por la preeminencia de la *performance*, cuyos actores ya no son Cristo y el cuerpo místico de la iglesia, sino un tipo de *praxis* que ocupa el espacio público, en la que está en juego alguna suerte de salvación. Algo similar podría decirse, en principio, de algunas prácticas situacionistas. Así, Agamben asocia la acción sagrada y transformadora de la liturgia con la *praxis* de las vanguardias artísticas e incluso con el arte contemporáneo. Los movimientos vanguardistas –

1 En *La arqueología del saber*, Michel Foucault dice: «El (sujeto) es un lugar determinado y vacío que puede ser llenado efectivamente por individuos diferentes» (2005: 147). Es a partir de los enunciados que se puede establecer esta posición-sujeto. En consonancia con estas consideraciones, es interesante revisar la conferencia conocida como «¿Qué es un autor?», pronunciada en 1969, en la que Foucault arremete con su crítica a la noción de autor como sujeto creador para definir la figura de una función-sujeto. Lo central de la argumentación aparece en el siguiente párrafo: «La función-autor está ligada al sistema jurídico e institucional que circunscribe, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce de manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no se remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujeto, que puedan ocupar diferentes clases de individuos» (Foucault, 2010: 30). En consonancia con estas ideas, la referencia a «El autor como gesto» podría iluminar algunos aspectos de la relación autor/sujeto/función-autor. Agamben se detiene sobre la frase de Samuel Beckett que le sirve a Foucault de excusa en la conferencia sobre el autor: «Qué importa quién habla, ha dicho alguien que importa quién habla» (2010: 11). De la lectura de la conferencia de Foucault, Agamben recoge la sugerencia de que el problema de la escritura es «la apertura de un espacio en el cual el sujeto que escribe no termina de desaparecer» (2005: 81). Es decir, no es la preocupación por cómo un sujeto se expresa, sino que la marca del autor está, justamente, en la singularidad de su ausencia.

aquellos de fines del siglo XIX o los de entrada el siglo XX– piensan su práctica de un modo semejante:

celebración de una liturgia, liturgia en el sentido propio del término, en la medida en que supone tanto una dimensión soteriológica, en la que parece tratarse de la salvación espiritual del artista, como la dimensión performativa, en la que la actividad creativa asume la forma de un auténtico ritual, desvinculado de todo sentido social y eficaz por el simple hecho de celebrarse. (Agamben, 2019b: 23)

Las vanguardias, naturalmente, recogen este último aspecto (performativo) y adquieren verdadero sentido en la celebración (litúrgica), en la *performance* que constata una enunciación específica sobre el estado de cosas. La *performance* no representa más que esa enunciación, que reafirma la existencia misma del acto, sin referir a ningún otro acontecimiento.

De este modo piensa Agamben, por ejemplo, el *ready-made* de Marcel Duchamp desde 1916. El mingitorio introducido en el museo y presentado como obra de arte desafía la idea de producción, de *poiesis* (¿qué se ha producido allí en términos de producción, de volver posible, de desplazar del no-ser al ser?). En esta dirección, despliega asimismo sus dudas sobre la figura del artista que, estrictamente, no hace mucho. Sin embargo, la Fuente (1917) funciona como una máquina litúrgica y artística aun desvelando el conflicto entre *énérgiea* y *érgon*, cuestión a la que hay que enfrentar de modo inexorable en el horizonte contemporáneo.

Esta arqueología agambeniana permite pensar sobre el acto de creación artística con notas más precisas. En efecto, en un ensayo llamado «¿Qué es el acto de creación?», Agamben remite a aquella conferencia que diera Gilles Deleuze en La Fémis, en París, frente a estudiantes de cine en 1987, donde se llega a la trabazón fundamental entre creación y resistencia. La creación es la resistencia en términos de «liberar una potencia de vida que había sido aprisionada u ofendida» (Agamben, 2019b: 27). Esta *poiesis*, que en la filosofía se liga a la creación de conceptos, es para el cine, por ejemplo, la creación de «bloques de movimiento-duración» (Deleuze, 2003: 1). Es decir, no se comprende la resistencia como la oposición a una fuerza, sino más bien con la liberación de una potencia que estaba contenida, y la asunción de esa potencia como producción que se «acaba» en la obra.

¿Qué significa, entonces, liberar una potencia y, por tanto, resistir? Si la potencia es algo que puede tanto una cosa como su contrario, contiene en sí una resistencia íntima. Así, el acto de creación es un campo de fuerzas entre la potencia y la impotencia, entre «el poder y el poder-no, el actuar y el resistir» (Agamben, 2019b: 33). De ahí que Agamben sostenga que la acción puede ir en dirección de la potencia a través de la impotencia y, por eso, ser artista –por caso, poeta, pintor, músico– es «estar a merced de su propia impotencia» (2019b: 34).

3. De lo impotente a lo inoperoso

Recuperamos la noción de potencia en tanto es para Agamben un operador entre la vida y la historia. En el *De Anima* de Aristóteles, Agamben encuentra que lo esencial es que la potencia no es simplemente no-ser, simple privación, sino que más bien compete a la existencia del no-ser, es decir, la presencia de una ausencia. Releyendo la *Metafísica* (1046a, 29-31), es posible concluir, precisamente, en una suerte de solapamiento entre

potencia e impotencia, dado que toda potencia es impotencia de lo mismo y respecto de lo mismo. Impotencia implica, de este modo, no ausencia de potencia, sino potencia-de-no. Agamben prestó especial atención a la figura de Bartleby, el escribiente de Melville que ha dejado de escribir, que repite incansablemente «preferiría no hacerlo», en tanto desafío que hace trastabillar toda razón humana y se convierte en representación de la oposición. El «preferiría no» implica una potencia de no como resistencia. Con este gesto, Bartleby se posiciona entre el ser y la nada habilitando una ontología de la contingencia, una ontología entre lo necesario y lo contingente, entre la potencia y el acto. Articula la posibilidad mediante su potencia-de-no, transformándose en figura de una potencia que no deviene acto, pues «el escriba que no escribe es la potencia perfecta, a la cual sólo una nada separa del acto de creación» (Agamben, 2001a: 102). Bartleby es la figura extrema de la nada que procede de toda creación, una implacable reivindicación de esa nada como potencia pura y absoluta. Es el escribiente que «se ha convertido en tablilla de escribir» (2001a: 111).

Con esta figura de la subjetividad, Agamben evidencia que la voluntad no tiene poder sobre la potencia y que el pasaje al acto no es el resultado de una decisión que pone fin a la ambigüedad (siempre potencia de hacer y de no hacer), sino que es justamente la ilusión de la moral, como diría Agamben. Bartleby cuestiona la superioridad de la voluntad sobre la potencia porque *puede* con una potencia no necesariamente (in) efectiva. Con esa potencia de no preferir llega a poder y no poder sin quererlo en absoluto. De aquí, dice Agamben, la irreductibilidad del «preferiría no hacerlo». Es la fórmula (y lo que preferiría) lo que queda implicado en ella, lo que destruye toda posibilidad de «construir una relación entre el poder y el querer» (2001a: 112). Esta fórmula quita toda referencia al lenguaje y, podría agregarse, priva al sujeto de toda referencia abriendo una zona de indistinción entre el ser y el no ser, entre el querer y el no querer, entre la negación y la afirmación y entre la potencia de ser (o de hacer) y la potencia de no ser (o de no hacer). Agamben ve en la de Bartleby una jugada arriesgada. Bartleby se libera del principio de razón, del ser y el no ser, habilitando una ontología distinta, que se funda en la tautología del poder ser y, al mismo tiempo, poder no ser. Se trata de un experimento sin verdad que remite al ser en potencia, no al ser o no ser en acto de algo. Bartleby cuestiona el vínculo con la acción para reconducirla a la potencia, que se sustrae a toda condición de verdad.

Íntimamente vinculada con esta potencia-de-no, se encuentra en Agamben la fundamental categoría de inoperosidad, como lo propio de la no-actividad humana que vuelve inoperosa toda acción. Puede ser pensada como un modo de existencia genérica de la potencia que no se resuelve en el pasaje de la potencia al acto. En *Creación y anarquía*, la potencia-de-no va en paralelo a la potencia-de: «es su inoperosidad, aquello que resulta de la desactivación del esquema potencia/acto» (Agamben, 2019b: 39) heredado de la tradición. Hay, así, un lazo fundamental entre la potencia-de-no y la inoperosidad. Siendo la potencia-de-no una resistencia interna a la potencia, que aleja a la potencia de agotarse en el acto y que impulsa la propia impotencia. Volvamos, entonces, a la idea de resistencia para decir que la poesía «no dice solo lo que dice, sino el hecho de que lo está diciendo, la potencia y la impotencia de decirlo» (Agamben, 2019b: 40). La poesía –toda *poiesis*– resiste en el decir mismo. Es el remanente inoperoso de la potencia lo que hace posible el movimiento incansable del decir; también del pensamiento y la creación.

Por eso, parece oportuno plantear en torno a la inoperosidad la idea de que hay

una potencia, una *poiesis*, una poética de la inoperosidad y, también, una política de la inoperosidad. ¿Cuál es la *poiesis* del artista? Si es resistencia, lo es en términos de no agotarse en el acto y alojar la propia impotencia. Y, asimismo, alojar la inoperosidad es la forma más alta de humanidad, la afirmación más profunda. La inoperosidad no es lo contrario de la acción ni una forma de ocio, sino una *praxis*, una potencia que se abre en la creación como posibilidad, como posibilidad sin clausura. La creación vuelve disponible la obra y su contrario. La poética de la inoperosidad será, entonces, el modelo por excelencia del arte en tanto desactiva y vuelve inoperosas las operaciones lingüísticas y corporales (performáticas) volviéndolas disponibles a su propia impotencia.

4. Imágenes inoperosas

Entre otras expresiones del arte, Agamben reparó especialmente en el cine. Como otros intelectuales en los ochenta y noventa, se fascinó con las *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, y se sintió especialmente interpelado, tanto por el pensamiento de Deleuze –para abordar la relación entre creación y resistencia– como de Debord, a fin de poner en funcionamiento la capacidad de los bloques de movimiento-duración para profanar la sociedad del espectáculo.

En la apropiación agambeniana, las imágenes cinematográficas que piensa Deleuze hacen desaparecer la distinción entre la imagen como realidad psíquica y el movimiento como realidad física, pues deben ser entendidas como cortes móviles, instantáneas móviles, en términos deleuzianos, como imágenes-movimiento (*images-mouvement*). Agamben extiende esta hipótesis al estatuto de la imagen en la modernidad y considera que, quebrada la rigidez mítica de la imagen, debe hablarse de gestos más que de imágenes:

De hecho, toda imagen está animada por una polaridad antagónica: por una parte, es la reificación y anulación de un gesto (es la imagen como máscara de cera del muerto o como símbolo); por otra, conserva intacta su *dýnamis* (como en las instantáneas de Muybridge o en una fotografía deportiva cualquiera). (Agamben, 2001b: 43)

Las imágenes son, entonces, imagen-símbolo y la imagen-*dýnamis*. Según Agamben, las primeras corresponden a la imagen como recuerdo que es, a la vez, memoria voluntaria –que vive en el aislamiento–; y las segundas corresponden a la memoria involuntaria –que se prolonga incontrolablemente–. A partir de la idea de que en toda imagen opera siempre una *ligatio* como poder paralizante, Agamben se arriesga a decir que *La Gioconda* o *Las Meninas* podrían ser los fotogramas de una película que ya no se puede ver.

Las experiencias cinematográficas de Debord, por su parte, responden a su teoría de la espectacularización de la sociedad, una particular consideración sobre el montaje y la noción del cine como ruptura. Se trata de gestos cinematográficos que pretenden restituir al sujeto una dimensión posible de acción, tanto como una dimensión inoperosa. En efecto, podría decirse que el hacer de Debord en algunas de las estrategias vuelven inoperosas las posibilidades del espectáculo abriéndose a otras potencias.

Debord convierte en imagen su teoría de la deriva de fines de los años 1950 y el *détournement* o tergiversación que aplicó a distintos ámbitos de la cultura y el arte. Las

imágenes cinematográficas tergiversadas, atravesadas por la lógica del azar y la deriva, acompañadas por la voz monocorde y sentenciosa de Debord leyendo sus propios pasajes teóricos, son para Agamben la constatación de la naturaleza fracturada e impura del cine. Estas obras plasman las imágenes mediatizadas de la sociedad del espectáculo cambiando su signo a través de intervenciones de montaje, uniendo imágenes que no deberían estar unidas, descontextualizando, utilizando carteles, música o sonidos disonantes. La disparidad entre lo que se ve y lo que se oye es muchas veces su mecanismo principal, además de otros contrapuntos, superposiciones, saturaciones, etc. Emergen, así, constelaciones de sentido que se sustraen a la lógica del espectáculo (medios de comunicación corporativos, burocracia) cuya razón de ser es la mercancía y su evidente carácter fetichista. En «Con y contra el cine», la Internacional Situacionista asegura que las posibilidades del cine se vinculan a «las inmensas posibilidades que no dejaría de tener su libre renovación» y, en este sentido, arenga a no desdeñar «del cine industrial, lo mismo que al descubrir una arquitectura organizada a partir de la función psicológica del ambiente puede retirarse la perla escondida en el estiércol del funcionalismo absoluto» (1999: 13).

En la filmografía debordiana, se distingue una primera fase de llegada al cine y experimentación más ligada a sus primeras incursiones de tipo vanguardista; una segunda, de autorreflexión cinematográfica en el marco de la Internacional Situacionista, la revista de raigambre marxista y el movimiento visual y teórico; una tercera etapa, centrada en el objetivo de filmar, precisamente, teoría situacionista; finalmente, una cuarta fase que podría considerarse como balance. Estas etapas se vinculan también a la colaboración de Isidore Isou –quien ejerció una profunda influencia sobre Debord a partir, por ejemplo, de su film *Traité de bave et d'éternité* (1950)²– y los letristas a principios de los años 1950, la participación de Asger Jörn, la consolidación de la Internacional Situacionista desde 1957 y la cercanía de Gérard Lebovici, fundador de ediciones «Champ libre», a principios de los años 1970.

Debord llegó al cine para poner en funcionamiento su necesidad de destrucción del arte, ya puesta en práctica por dadaístas y surrealistas con sus intentos en los años veinte. Los letristas y situacionistas continuaron su camino y llegaron a la tradición consejista y libertaria, difundidas a partir del denominado Mayo francés de 1968. Estas influencias anárquicas se transformaron en la imagen de la renuncia al cine-espectáculo y, con ella, la concomitante resistencia a lógicas narrativas tradicionales, estructura argumentativa clásica de la ficción y el documental conocidos, el objetivo de «contar una historia», la utilización de recursos narrativos y visuales que consolidaran un lazo afectivo con el espectador, entre otros. El montaje-*détournement*, tergiversado, desviado, y la integración en situaciones cinematográficas que apuntaban a constituir

2 El film de Isidore Isou es un montaje de imágenes que podría caracterizarse como discrepante, es decir, un montaje de disyunción total entre imagen y sonido, tratados de una manera autónoma y sin ninguna conexión significativa. La banda sonora está compuesta por poemas letristas a la que se suma la historia de Daniel, autor de un manifiesto por un nuevo cine (el cine discrepante), de su discurso frente a un grupo hostil y de su historia de amor con una mujer llamada Ève. La autonomización del sonido le permite a Isou explotar la riqueza estilística de la prosa, convirtiéndose en una auténtica novela hablada (cuya influencia llegará al medimetroje *La Jetée* de Chris Marker en el año 1962). La banda de imagen está constituida por *found footage* y presenta una sucesión de imágenes «banales» de Isou en el barrio de Saint-Germain-des-Près o en compañía de personalidades como Cendrars o Cocteau. También se ven films militares recuperados de la basura del ejército y hasta *actualities* de personalidades de la época. Isou pretendía explorar la fase destructiva del cine, al que llamaba cine cincelante (*cinéma cincelant*) que será profundizado, entre otros, por Maurice Lemaître (*Le film est déjà commencé?*), y luego al año siguiente por Gil J. Wolman (*L'Anticoncept*) y Guy Debord (*Hurléments en faveur de Sade*).

un público que asumiera el trabajo de decodificación sin la ayuda de urdimbres usuales consolidaron un modelo que se volvió particularmente explícito en trabajos como *Hurlements en faveur de Sade* (1952), *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) y *Critique de la séparation* (1961). Volvamos sobre algunas de ellas.

Sur le passage... es un film experimental realizado como el sabotaje de un documento, pues la cámara alterna los planos evitando sistemáticamente todo elemento significativo, creando una sensación de malestar reforzado por los comentarios con frases *détournées*, citas clásicas mezcladas con diálogos banales y la deriva sobre publicidades de la época. Debord presenta en este film de 1959 las herramientas técnicas de su anti-cine. Su urbanismo unitario se había convertido en un paradigma estético que planteaba utopías arquitectónicas y civiles mientras el urbanismo de la época imponía criterios productivistas y amenazaba con convertir la existencia de los individuos en una mera función del espacio. La promesa de articulación del cine en la construcción de situaciones contra-espectaculares implicaba atacar el tiempo individual más desprotegido, el del ocio, y *Sur le passage...* pone en evidencia el modo en que la sociedad articulaba el tiempo de manera tal que las necesidades reproductivas del medio se identificaban con el desarrollo de las industrias culturales.

En este film, se vuelve evidente cómo el cine debía presentar una coherencia falseada, alienada, dramática y documental y hallaba su verdadero propósito en desvelar cómo las grandes industrias habían convertido al pasado y la emancipación en un objeto turístico o melodramático. En su versión alienada –estetizada, podría decirse con Benjamin–, el cine debía desaparecer; en su versión *détourné* –politizada– podía convertirse en la plataforma de despliegue de la lucha de clases en las sociedades históricas. El cine revolucionario debía ser crítico, ser la negación del cine, desviando sus funciones convencionales y sus usos tranquilizadores.

En este cine, no hay acontecimientos ni mecanismos que impliquen desciframiento, sino secuencias que llevan al espectador de la perplejidad al tedio. No hay contemplación ni identificación ilusoria, sino una materialidad que revela cómo el cine es capaz de captar el movimiento de la inmovilidad. *Sur le passage...* aboga en este sentido por la destrucción del cine por sus propios medios, esto es, la realización del arte en sí es la que debe revelar la condición de irrealizado de su proyecto. Para ello aparecen los rótulos interrumpiendo el decurso de las imágenes, la banda sonora cambia el tono, se escande el flujo irreverente de imágenes con cuadros en blanco y sin sonido, entre otras estrategias.

Estas técnicas debordianas recuerdan el *shock* benjaminiano que se plasma en el cine mediante el montaje, que devuelve el presente (o las imágenes del presente) al relato sobre el pasado y el futuro, anacronizándolo, volviéndolo comprometido con un nuevo relato. Walter Benjamin destaca las modificaciones en el aparato perceptivo producidas por el cine, pues la mirada contemplativa de antes es ahora una mirada dispersa y distraída. En el cine, Benjamin ve una capacidad de la masa para sumergirse en sí misma, separándose del recogimiento de la expectación anterior del arte y proyectándose sobre la dispersión³. Por eso aquello de la politización del arte de los años treinta implicaba que el cine se volvía consciente de que la técnica disipa el cuerpo

3 Hemos abordado alguna de estas cuestiones en el texto «La experiencia de la modernidad. Shock y melancolía en Walter Benjamin» (Taccetta, 2019).

de la masa volviéndolo problemático. De ahí que la politización del arte conlleva la interrupción de todo programa al servicio de la consciencia de la masa. Politización, destrucción e interrupción se encadenan para hacer efectivo un despertar en Debord para volver imposible la apropiación de la masificación de la expectación típicamente espectacular.

En 1973, Debord adaptó los nombres y las notas de *La sociedad del espectáculo* (1967) –con referencias centrales como *El Capital*, *Los manuscritos económicos-filosóficos de 1844* o «Tesis sobre Feuerbach» de Karl Marx, *Historia y consciencia de clase* de György Lukács, entre nombres como los de Lenin, Trotski, Clausewitz y Boorstin– a la versión fílmica no sin inconvenientes. La versión cinematográfica consiste, esencialmente, en la lectura de fragmentos del libro (de casi todos, a excepción del capítulo 8 del libro del que se toma sólo una frase y se la modifica, y del capítulo 9, del que no se toma nada para la película) a través de la cual Debord insiste en el objetivo político, artístico, activista, de desnudar y eventualmente destruir la lógica del espectáculo. Para ello, hay que poner en acto una fuerza práctica de negación de la sociedad, que pueda propiciar la recuperación de la lucha de clases revolucionaria.

En el film –siguiendo el proyecto de Debord en general–, el espectador debía volverse consciente de las estrategias espectaculares que se ponen en funcionamiento en la captura de su mirada y sensibilidad. Al *sensorium* espectacular debía oponerse una crítica que redundara en el fin de las condiciones prácticas de la opresión, a través de imágenes que encerraran su propia crítica. Como ejemplo de lo relativo que podía ser para Debord el hecho de que sus películas tuvieran valores estrictamente poéticos, un cartel aparece a los pocos minutos de iniciada *La sociedad del espectáculo* para avisar que «Todavía se podría reconocer algún valor cinematográfico a esta película si este ritmo se mantuviese: y no se mantendrá». Haciendo estallar dicotomías como documental/ficción, ficción/realidad o cine/filosofía, la autorreflexividad debordiana construye una mirada sobre el cine y sobre lo dificultoso de clasificarlo como medio masivo en el contexto de un hegemónico punto de vista del fetichismo de la mercancía, propio del sistema capitalista. En efecto, como recuerda Ingrid Guardiola, la base del espectáculo, incluso su triunfo o efectividad, se apoyaba «no solo en las imágenes producidas por la maquinaria capitalista, sino en el hecho de que las imágenes sirven de mediación para todas las relaciones sociales» (2019: 8).

El recurso retórico fundamental de las producciones situacionistas es el *détournement*, que se instancia en la configuración de trayectos de imágenes del capitalismo tergiversadas y un montaje que acentúa las disonancias que intentan volver inoperosas las imágenes del espectáculo. El cine-*détournement* era una metodología para poner en funcionamiento una crítica radical «con el fin de buscar una distancia material e ideológica con respecto a la imagen» (Guardiola, 2019: 8). *Détourner* es desviar, incluso corromper, volver inútil. Si, como dice Agamben, la tarea política es la desacralización, la profanación de la máquina capitalista, entonces, se puede pensar en Debord ejerciendo esa profanación de la superficie-imagen cada vez más omnipresente. No se trata en *La sociedad del espectáculo* de la construcción de contrapuntos a través del montaje, sino de que las imágenes expresen lo contrario de aquello para lo que fueron construidas, a fin de que se vacíen del contenido ilusorio asignado por la sociedad espectacular. Debord crea series inoperosas, que prefieren-no, que no-accionan en la dirección espacio-temporal del capitalismo, sino que acumulan elementos *détournés* (descontextualizados, reescritos), que constituyen una *poiesis* en la que el *détournement*

es un arma de lucha materialista en la cultura.

Los films debordianos terminan siendo en algún sentido una reelaboración del concepto de alienación. No constituyen solamente una crítica a la sociedad del espectáculo, sino que es un volver inoperosos sus modos de actualización. «El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne en tanto que separado», sostiene Debord en el film. Se trata de una separación que no es sólo física, sino que se instituye aquí la alienación como una distancia afectiva, mental, experiencial entre individuos. En esta dirección, Fabien Danesi destaca que la existencia misma de Debord «fue gobernada por esta negatividad, sinónimo tanto de individualidad como de libertad» (2011: 18), lo que implica asimismo asumir que «estaba marcada por la necesidad de negar aquello que se imponía y de pretender al mismo tiempo la transformación del mundo» (18).

A la luz de estas referencias sucintas, es posible comprender por qué Agamben identifica en los films de Debord lo que denomina las dos condiciones trascendentales del montaje –la detención y la repetición– y piensa el modo en que los medios –en su fase espectacular– intentan tomar las imágenes y controlar sus usos narrativos introduciendo un significado que deja a los espectadores en la más absoluta impotencia. En este sentido, señala que «los medios prefieren un ciudadano que sea indignante pero incapaz» y agrega que «este es precisamente el objetivo de los noticieros televisivos» (Agamben, 2002: 316). Como operación ideológica, un mecanismo cinematográfico relativo al montaje como la repetición presenta las imágenes con un sentido de potencialidad. En diferentes contextos o ligado a distintos estímulos o esferas significantes, la repetición discursiva implica que las imágenes se liberan de su significado y la imagen se vuelve viva y abierta. Son entonces los espectadores quienes deben tomar el rol de construir el sentido configurado por la repetición del sintagma cinematográfico. En los films de Debord, a partir de la repetición y la detención, el medio se vuelve visible, desvelándose para el espectador, obturando toda posibilidad de pasividad y compenetración afectiva. La suspensión de la realidad –como prerrogativa propia de la narración cinematográfica más canónica– desaparece en la generación del extrañamiento. Conforman una concienciación que localiza una distancia reflexiva en el espectador, que, en efecto, se constituye en su acto enunciativo consolidando un horizonte emancipador.

«El cine está muerto –no puede haber más cine– pasemos, si lo desean, al debate», se dice en *Hurlements en faveur de Sade* (Debord, 1978). En esta tesitura se maneja Debord para indagar sobre el medio más aferrado a la reproductibilidad técnica a fin de producir una ruptura de la pasividad a la que someten los dispositivos capitalistas. Lo hace reactualizando la idea de toma de conciencia en la versión filmica de *La sociedad del espectáculo* –«el mundo ya había sido filmado» y de lo que «se trataba ahora [era] de transformarlo»– y exige que el espectador tome decisiones sobre aquello que va a permitir afectarle, sin ofrecerle opciones conciliadoras.

Sobre la pantalla en blanco de *Hurlements en faveur de Sade*, voces inconexas señalan algunas razones: «las artes futuras serán cambio de situaciones, o nada». Arrojar algo de luz sobre esta operación de profanación de la imagen filmica explica en parte el modo en que Agamben ve los textos filmicos debordianos, como verdaderos experimentos del lenguaje crítico. Los gesto-imagen de Debord pueden sostener parte de las conceptualizaciones sobre la lengua y el espectáculo, colocando en un mismo nivel el arte y la política.

5. Hacia la profanación

La teoría situacionista fue tomando forma a partir de una particular noción crítica de espectáculo, vinculada a la crítica dadaísta de la institución artística y la cultura de la pasividad. A partir de la creación de obras tergiversadas, Debord pretende analizar las transformaciones en la percepción impuestas por los medios tecnológicos de reproducción que Benjamin hacía corresponder con el sostenimiento del modelo de propiedad hegemónico y la alienación del espectador en beneficio de la parálisis de su voluntad para cambiar sus condiciones de vida. En síntesis, la estetización de la política. El cine se le apareció como un ámbito privilegiado de apropiación y despliegue de su crítica, pues, desde su perspectiva, el cine espectacular reflejaba y reproducía las estructuras de dominación existentes. En este sentido, su cine no podía ser más que crítica y negación del cine y, por ello mismo, desviación de los usos más convencionales.

El cine no era el único género que representaba la lógica del sistema espectacular de la sociedad capitalista, pero sí una de las expresiones donde privilegiadamente se reflejaba su dinámica. La concentración de medios técnicos de difusión de imágenes a nivel masivo permitía plantearse el objetivo de reducir al individuo a un espectador mudo e inmóvil frente a acontecimientos que se le presentaban en torno a un orden social y cultural que se le volvía cada vez más ajeno. El cine esgrimía la virtud de ser uno de los medios de mayor influencia en la práctica y del control de la clase dominante, por lo que Debord vio precisamente allí el lugar para producir una verdadera apropiación anti-espectacular, la profanación como tarea estético-política.

Bibliografía citada

- AA.VV. (1999). *Internacional Situacionista. Vol. 1. La realización del arte*. Queimada.
- Agamben, G. (2001a). Bartleby o de la contingencia. En H. Melville, G. Deleuze, G. Agamben y J. L. Pardo, *Preferiría no hacerlo*, (pp. 93-136). Pre-Textos.
- Agamben, G. (2001b). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Pre-Textos.
- Agamben, G. (2002). Difference and Repetition: On Guy Debord's Films. En T. McDonough et al. (Eds.), *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents* (313-319). MIT Press.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2009). *Signatura rerum: sobre el método*. Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2019a). Violencia y esperanza en el último espectáculo. *Metapolítica. La mirada limpia de la política*, 23(107), 47-50.
- Agamben, G. (2019b). *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Adriana Hidalgo.
- Danesi, F. (2011). *Le cinéma de Guy Debord (1952-1994)*. Éditions Paris Expérimental.
- Debord, G. (1978). *Oeuvres cinématographiques complètes*. Champ Libre.
- Debord, G. (2009). *La Sociedad del espectáculo*. Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2003). ¿Qué es el acto de creación? En *Trama*. <https://gop21.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>.
- Foucault, M. (2004). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Pre-Textos.
- Foucault, M. (2005). *La arqueología del saber*. Siglo XXI editores.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor? El cuenco de plata*.
- Guardiola, I. (2019). Prólogo. Releer a Debord. En G. Debord, *Contra el cine. Obras cinematográficas completas (1952-1978)*, (pp. 7-19), Caja Negra.

- Karmy Bolton, R. (2022). La vida que inútilmente se consume en la llama. *Imagen, Gesto y Política: Giorgio Agamben y Guy Debord. Valenciana* (29), 347-364.
- Klein, R. (1980). *La forma y lo inteligible. Escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno*. Taurus.
- Perniola, M. (2010). *Los situacionistas. Historia y crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Ediciones Acuarela.
- Taccetta, N. (2019). La experiencia de la modernidad. Shock y melancolía en Walter Benjamin. *Las Torres de Lucca*, 8(15), 107-133.

La voz cómica. Giorgio Agamben y el problema de la comedia

The Comic Voice. Giorgio Agamben and the comedy problem

Rodrigo Karmy Bolton*

Resumen

El presente ensayo propone pensar el trabajo de Agamben a partir de la cuestión de la comedia. Problema que el propio autor desarrolla, sobre todo, desde sus últimas publicaciones y en el que la dimensión inoperosa de la vida se contrapone a la concepción operosa de la misma que se proyecta en la estructura de la filosofía occidental, tal como esta es problematizada por el propio Agamben en su seminario *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, publicado en 1979. Nuestra lectura propone que Agamben vendría a problematizar el paradigma trágico presente en la tradición onto-teo-lógica a partir del paradigma cómico que encuentra en tres figuras clave: Dante, Hölderlin y Polichinela. Desde la comedia, la Voz negativa sobre la que se funda la tradición filosófica occidental queda desarticulada por la dimensión afirmativa del gesto. Tal desarticulación es lo que Agamben denominará una «otra política» (no una impolítica) que, a diferencia de la política occidental, fundada sobre el presupuesto de la Voz negativa, debería tener lugar sin presupuestos.

Palabras clave: tragedia, comedia, máscara, locura, inoperosidad.

Abstract

This essay proposes to think about Agamben's work from the question of comedy. Problem that the author himself develops, above all, since his latest publications and in which the inoperative dimension of life is opposed to operable conception of it that is projected in the structure of Western philosophy, as it is problematized by Agamben himself in his seminar intitled *Language and Death. A Seminar on the place of negativity*, published in 1979. Our Reading proposes that Agamben would come to problematize the tragic paradigm present in the onto-theo-logical tradition from the comic paradigm that he finds in three key figures: Dante, Hölderlin, and Polichinella. From the comedy point of view, the negative Voice on which the Western philosophical tradition is founded is disarticulated by the affirmative dimension of the gesture. Such desarticulation is what Agamben will call «other politics» (not an impolitic one) that, unlike Western politics, founded on the presupposition of the negative voice, should take place without presuppositions.

Keywords: tragedy, comedy, mask, crazyness, inoperativity.

* Universidad de Chile
 rodrigokarmy1977@gmail.com
 ORCID: 0009-0008-4935-4463

La comedia: la revolución en la edad del pueblo.

Carlo Diano

1. Tragedia

En su seminario de 1979 titulado *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre la negatividad*, Giorgio Agamben se propone rastrear el *fundamento negativo* que funda y articula el problema del lenguaje en la metafísica occidental: «La pregunta, de donde parte esta investigación, debe entonces necesariamente asumir la forma de una pregunta que interroga el lugar y a la estructura de la negatividad.» (Agamben, 2003: 9) Para realizar dicha interrogación, Agamben sitúa a dos filósofos clave que han llevado al límite la cuestión de la negatividad: por un lado, Hegel, el filósofo del fin de la metafísica, y por otro, Heidegger, el filósofo del comienzo.

Al situar la interrogación acerca de la negatividad, Agamben intentará pensar la *estructura* en la que se desenvuelve la propia metafísica y, con ello, la misma forma de la política occidental:

La pregunta: ¿en qué forma posee el viviente el lenguaje? –se preguntará Agamben posteriormente en *Homo Sacer*– corresponde exactamente a esta otra: ¿en qué forma habita la *nuda vida* en la *pólis*? (Agamben, 1998: 17)

Justamente la estructura de la negatividad constituye un derrotero metafísico y político que el filósofo italiano intentará deslindar ya desde su seminario de 1979 y que implicará problematizar la Voz siempre como presupuesto del lenguaje o, como ocurrirá en la escena de la política que desarrollará años más tarde, la vida desnuda como presupuesto de la *pólis*.

En este registro, *El lenguaje y la muerte* resulta decisivo porque funciona como una suerte de proyecto filosófico que se irá complejizando a lo largo de los años, pero que constituirá el telón de fondo sobre los problemas que el filósofo italiano no dejará de abordar. En él, la cuestión clave pasa precisamente por advertir que, en primer lugar, la metafísica occidental se sostiene en base a una estructura de la negatividad que, al tiempo que permite el *tener lugar* del lenguaje, lo hace al precio de excluir la Voz (*phoné*) que permanecerá como su presupuesto. La estructura del lenguaje, articulada entre Voz y Lenguaje, portaría consigo un punto de articulación y separación a la vez. Si se quiere, dicho punto constituiría un lugar en el que la *estructura negativa* de la Voz resulta excluida al precio de su inclusión en la forma de un presupuesto negativo. Por ejemplo: según la metafísica solo advendrá lo humano gracias a la exclusión de lo animal, tanto como solo podrá tener lugar el lenguaje al precio de quitar la Voz.

Así, la concepción occidental del lenguaje –y de la política– será siempre, por tanto, la de una *doble negatividad* en la medida que:

por una parte, está en efecto solo como voz quitada, como ser-sido de la *phoné* natural, y este quitarse es la articulación originaria (...) en la que se cumple el paso de la *phoné* al *lógos*, del viviente al lenguaje. (Agamben, 2003: 135)

El punto crucial de la problematización agambeniana pasa exactamente por

la cuestión de la *doble negatividad*: por un lado, se trata de excluir la Voz, en cuanto instancia de la naturaleza y lo animal, por otro, gracias a dicha exclusión se produce la *articulación*. En otros términos, solo habrá articulación al precio de una separación y, por tanto, solo tendrá lugar la antropogénesis en la medida que lo animal sea siempre quitado o excluido para que, sobre dicha negatividad, advenga lo humano.

Por esta razón, Agamben podrá decir que: «El mitologema de la Voz es, pues, el mitologema original de la metafísica; pero en cuanto que la Voz es también el lugar originario de la negatividad, la negatividad es inseparable de la metafísica.» (Agamben, 2003: 137) La cuestión esencial es que la Voz ha funcionado como *mitologema* justamente porque ha operado como el presupuesto desde cuya negatividad tiene lugar el Lenguaje y la antropogénesis: lo humano solo puede despuntar en la medida que se presupone el haber dejado atrás lo animal; en otros términos, lo humano sólo podrá advenir ahí donde la Voz se resuelva en una suerte de *Voz quitada*. En cuanto la Voz opera como el presupuesto negativo ella aparece en la historia de la metafísica como el reducto mismo de la voluntad, esto es, como el «querer-decir» sobre lo cual se funda todo Lenguaje y toda humanidad y que, tomando las consideraciones desarrolladas por Walter Benjamin en *Para una crítica de la violencia* (Benjamin, 2018), Agamben denominará *vida desnuda*, esto es, aquella vida separada de su forma, reducida por la soberanía a su dimensión puramente biológica. Lugar que la metafísica ha consignado como aquel del animal sobre cuya exclusión se erige lo humano, la Voz escombra un *mitologema* justamente porque funciona como presupuesto del acontecimiento mismo del Lenguaje.

A esta luz, según Agamben, la relación entre muerte y Lenguaje habría permanecido impensada justamente porque la Voz habría sido concebida solo bajo la forma de la exclusión, solo como *Voz quitada*. Como tal, esa Voz ha permanecido como el reducto de lo propiamente indecible «sobre lo que se funda todo su decible» (Agamben, 2003: 141). Así, al quedar indecibles, este pensamiento y esta Voz quedarán *no tematizados* justamente porque la Voz redundante en un fundamento negativo sobre el cual se funda toda posibilidad del ser: «Es aquí donde la tradición de la filosofía occidental –señala Agamben– muestra su nexo originario con la experiencia trágica.» (Agamben, 2003: 148) Observación clave para nosotros: el denominado *fundamento negativo* necesariamente se anudaría a la estructura de la tragedia puesto que, a propósito de las dos voces que plantea por un lado el *canto fúnebre* de las Erinias y por otro, Zeus y su *palabra pública*, se vuelve posible que: «la dimensión propiamente trágica emerja como una imposibilidad de decir» (148). El silencio constituirá, pues, el lugar en el que las dos voces podrán conciliarse. No habrá palabra conciliatoria, solo el silencio porque es en él donde se jugará la Voz quitada que la tragedia vendría a poner de relieve. En otros términos, Agamben muestra ya, en su seminario de 1979, que la tragedia operaría como la estructura misma del *mitologema de la Voz* sobre el cual se anuda todo el proyecto de la filosofía occidental, en la medida que en ella tiene lugar en la *imposibilidad de decir* propio de la animalidad excluida, de la Voz quitada.

Así, podríamos decir que para Agamben el problema de la filosofía occidental es que, en la medida que se ha fundado sobre el *mitologema de la Voz*, se ha estructurado en base a la figura estética y política de la tragedia, donde el destino remitirá a un indecible bajo el cual los seres humanos habrán de caer inevitablemente sin poder saber acerca de él. Es importante este punto porque, a partir de un pasaje de *Edipo en Colono* que dice: «No haber nacido vence a toda palabra; pero, habiendo venido a la luz, lo mejor es

volver lo más pronto allá de donde se ha venido» (149). Agamben lee la quintaesencia de la Voz como *fundamento negativo*: solo el *no haber nacido* podría redimirnos de la culpa articulada en y como nexo entre viviente y Lenguaje. Sin embargo, dado que asistimos al acontecimiento de haber nacido, entonces la única forma de redimir esa Voz negativa será, justamente, el lanzarse a la muerte. En este sentido, por tanto, la filosofía occidental se articularía desde una estructura propiamente tanática puesto que la sacrificialidad seguiría siendo su forma más esencial donde el *presupuesto negativo* de una Voz operaría bajo el paradigma de la experiencia trágica. Así, el *destino* funciona como la indecibilidad que articula y separa a la vez, al viviente del Lenguaje en la que el paradigma sacrificial operaría como dispositivo antropogenético: sólo habrá humano ahí donde se excluya a lo animal. Pero en cuanto indecible, lo que está de fondo es que toda la filosofía occidental se ha articulado como una *sigética* (una lógica y una ética propiamente *negativas*) –dirá Agamben– en la medida que situará la indecibilidad de la Voz como el *fundamento negativo* de toda experiencia propiamente humana.

De esta forma, si el seminario de 1979 problematiza al pensamiento de Hegel y Heidegger será, precisamente, porque en ellos se ha llevado al extremo la reflexión acerca de la negatividad sobre la que se funda la filosofía occidental. Sea a partir de la operación de la *aufhebung* (superación) en el caso de Hegel o del *ab-gründ* (infundamento) en el caso de Heidegger, sea como una filosofía del fin (Hegel) o como una filosofía del principio (Heidegger), ambos intentarán ir más allá del fundamento negativo sobre el cual se anuda la filosofía occidental sin poder verdaderamente hacerlo. En este sentido, el programa agambeniano surge a partir del límite de la propia filosofía occidental donde Hegel y Heidegger constituirán sus puntos más extremos.

Un programa que reconoce en dicho límite a la tragedia como estructura de la filosofía y cuya negatividad permea a toda nuestra cultura:

Si esta Voz es el fundamento místico sobre el que se apoya toda nuestra cultura, su lógica como su ética, su teología como su política, su saber como su locura, entonces lo místico no es algo en lo que pueda encontrar fundamento otro pensamiento, que intente pensar más allá del horizonte de la metafísica, en cuyo extremo confin –el nihilismo– nos movemos todavía; éste no es el fundamento indecible, es decir, negativo de la onto-teo-lógica y sólo una liquidación de lo místico podría escombrar el campo para un pensamiento (y una palabra) que pensara (hablara) más allá de la Voz y de su *sigética*: o sea, que morase no sobre fundamentos indecibles sino en la infancia del hombre. (Agamben, 2003: 148)

Fundamento negativo o *místico* si se quiere (la *sigética*), sobre el cual la filosofía occidental fundará toda experiencia humana; fundamento que necesariamente responderá a la forma trágica que, como tal, porta consigo *un programa de muerte* toda vez que se funda sobre un fundamento negativo, cuya política, Agamben identificará en su saga *Homo Sacer* con el estado de excepción y la estructura biopolítica de la soberanía: «La aportación fundamental del poder soberano es la producción de la nuda vida como elemento político original y como umbral de articulación entre naturaleza y cultura, *zoé* y *bíos*» (Agamben, 1998: 230). Que la soberanía sea la política capaz de producir la *nuda vida* significa que es aquella que puede separar a la vida de su forma y

profundizar así la estructura de la *Voz quitada*¹. En este sentido, para Agamben, dicha Voz es un efecto político de la soberanía y no un dato natural que responde al programa de muerte por el cual tanto la cuestión del lenguaje como el problema de la política son pensados a partir de su compleja matriz trágica:

La pregunta ¿en qué forma posee el viviente el lenguaje? Corresponde exactamente a esta otra: ¿En qué forma habita la nuda vida en la pólis? (...) La política se presenta entonces como la estructura propiamente fundamental de la metafísica occidental. (Agamben, 1998: 17)

Bajo este marco, me interesa subrayar que una clave de lectura para la saga *Homo sacer* (desde su primer volumen publicado en 1995 hasta *L'Uso dei Corpi* en 2014) es que la estructura metafísica que se juega en la política occidental respondería al paradigma estético-político de la tragedia. Para contextualizar, diríamos que nuestra hipótesis sostiene que, dado que el problema decisivo que Agamben enfrenta es el del *fundamento negativo*, cuya forma es la tragedia cristalizada en la estructura biopolítica de la soberanía, una interrupción de aquella podrá ser pensada desde la comedia. Por cierto, la dificultad de nuestra hipótesis reside en que, a diferencia de la saga *Homo Sacer*, en la que la dimensión trágica de la política occidental encuentra un tratamiento decisivo en la forma de la soberanía, la comedia pareciera tener un tratamiento *menor* al interior de su trabajo. Pero este tratamiento *menor* no lo condicionaría a ser menos importante sino precisamente a constituir un campo de exploración que opera al margen de los derroteros trágicos atribuidos a la soberanía y con los que esta última encuentra su interrupción, su modo de desoperativización.

Por eso, aunque la mayoría de los trabajos sobre el filósofo italiano enfatizan el problema político de la «máquina gubernamental», fundada en la articulación entre soberanía y economía (Galindo, 2009; Kotsko, 2020), la cuestión teológica (Dickinson, 2011), incluso su «política radical» centrada en la noción de potencia (Castro, 2008), forma-de-vida (Smith, 2016) o su política «absoluta» (Villacañas, 2022), me parece que no hay que perder de vista que el propio Agamben nos señala, al modo de una lectura *menor pero decisiva*, cómo es que el problema de la comedia constituye el umbral que recorre su filosofía en la medida que la comedia permite anunciar otra política. Como veremos, el paradigma cómico permitirá pensar una *política del gesto o del uso*, antes que una política centrada en la noción de acción (Agamben, 2014).

En este sentido, *trágica* sería la filosofía occidental que: «se apoya sobre un fundamento mudo (sobre una Voz) y de ese silencio no podrá llegar nunca llegar hasta el fondo.» (Agamben, 2003: 147) Y no podrá llegar porque, incluso en sus formas extremas (Hegel o Heidegger), la Voz permanece como un fundamento negativo y la política como una orientada a separar la vida de sus formas.

La cuestión decisiva en este pasaje es, pues, qué significaría, desde el punto de vista agambeniano, *llegar hasta el fondo* de la filosofía, qué implicaría en cuanto a su propia estructura trágica el acometer la tarea de ir más allá del *fundamento mudo*. Es precisamente en el *Excursus 7 (después de la última jornada)* del seminario de 1979 donde

1 Gran parte de la discusión agambeniana en torno a la estructura excepcional de la soberanía encuentra un apoyo muy importante en el texto de Jean-Luc Nancy «El ser abandonado», donde justamente trabaja la cuestión del «bando» como estructura de la metafísica y desde donde Agamben tomará la concepción acerca del estado de excepción como dispositivo biopolítico de la política occidental (Nancy, 1995).

Agamben formula la pregunta desde la cual se plantea la tarea de la filosofía y el significado del *llegar hasta el fondo*: «¿Es posible absolver a la Voz de su constitutiva negatividad, pensar la Voz absolutamente?» (Agamben. 2003: 163) Volcar a la filosofía hacia la in-fancia no implicará, por tanto, anudarla al núcleo silencioso de la Voz quitada sino, asumir la cuestión de la Voz *absolutamente* sin la referencia a la negatividad a la que la filosofía occidental le ha condenado.

Pero, antes que su saga *Homo Sacer*, inaugurada en 1995, es precisamente en su seminario de 1979, donde Agamben identifica por vez primera la figura del *homo sacer* como la de la Voz quitada en el ámbito de la política:

El que ha violado la ley, en particular el homicida, está excluido de la comunidad, es decir, que es remitido, abandonado a sí mismo y, como tal, puede ser muerto sin delito: *homo sacer is est quem populus iudicavit ob maleficium; neque fas est eum immolari, sed qui occidit parricidi non damnatur.* (Agamben, 2003: 168)

El reducto mudo sobre el cual se funda la onto-teo-logía redundante en la dimensión política en la forma del *homo sacer* que, al modo de una Voz negativa que ha sido excluida de la ley pero que, a la vez, opera como su presupuesto (la nuda vida), es producido en función del dispositivo excepcional de la soberanía. En este sentido, el *llegar a fondo* en la tarea filosófica implicaría *absolver* la estructura trágica que condena a la Voz a un fundamento puramente *negativo* (a una gramática).

La complejidad de la tarea implica mostrar que tal Voz negativa es una vida que ha quedado excluida y separada de su forma, impidiendo que la filosofía, justamente, cumpla el objetivo de redimir la humanidad del ser vivo hombre de la propia estructura sacrificial en la que está sumido:

La filosofía es bien precisamente la fundación del hombre en cuanto humano (es decir, en cuanto viviente que tiene *lógos*), la tentativa de absolver al hombre de su infundamento y de la indecibilidad del misterio sacrificial. (Agamben, 2003: 169)

Para Agamben, dado que la *tentativa* de la filosofía de *absolver* la Voz orientó sus esfuerzos hacia el fundamento negativo, «la liberación respecto del mitologema sacrificial queda necesariamente incumplida y la filosofía se encuentra ante todo en el deber de *justificar* la violencia» (Agamben, 2003: 169-170). Justificar la violencia en vez de redimirnos de ella, la filosofía ha permanecido en ese lugar precisamente porque no ha podido ir más allá de la Voz negativa en la que se incrusta el *homo sacer* como una *praxis* trunca y una vida propiamente capturada.

Justamente por este motivo es que el trabajo de Agamben no es aquel orientado simplemente a dilucidar las formas biopolíticas con las que opera la soberanía en la modernidad, sino, ante todo, aquel que se propone redimirnos del programa de muerte que porta el paradigma trágico de la política. Por eso, la apuesta agambeniana consiste en trazar una arqueología de la potencia, precisamente, de aquella instancia que, bajo la forma de una Voz negativa, ha quedado estructuralmente excluida en un indecible sobre el cual se articula toda la maquinaria occidental (Castro, 2008).

En este sentido, la *absolución* propiamente filosófica –nos señala Agamben– aún no tiene lugar y, por tanto, la remisión hacia lo que en 1979 el filósofo italiano ha podido denominar el *ethos* no ha sido cumplido aún por la filosofía:

El *ethos*, lo propio del hombre, no es un indecible, un *sacer* que debe quedar no dicho en toda *praxis* y en toda palabra humana. No es tampoco una nada, cuya nulidad funda la arbitrariedad y la violencia del hacer social. Más bien es la *praxis* social misma y la palabra humana misma hechas transparentes a sí mismas. (Agamben, 2003: 170)

¿Qué significa esa *praxis* y esa palabra «hechas transparentes a sí mismas»? Ante todo, que la Voz se *absuelve* de su negatividad y deja de lado su estatuto indecible (fundamento místico) para devenir lo que, unos años más tarde, premunido de una singular lectura de Averroes, Agamben denominará *medialidad*: «pensar la Voz absolutamente» significará asumirla como un *ethos* en el sentido de una *morada* (un lugar), tal como lo sugiere el propio Heidegger y que Agamben indagará a partir de la cuestión de los medios puros como aquella afirmación de la potencia (el *ethos* indicado en 1979) en la que se juega una política puramente gestual pensada en y como la forma-de-vida:

La pregunta sobre la posibilidad de una política no estatal reviste, pues, necesariamente esta forma: ¿es posible hoy, se da hoy algo como una forma de vida, es decir, una vida a la que, en su vivir, le va el vivir mismo, una vida de la potencia? (Agamben, 2001: 18)

Y sostiene:

la filosofía política moderna no empieza con el pensamiento clásico, que había hecho de la contemplación del *bios theoretikós* una actividad separada y solitaria (...) sino solo con el averroísmo, es decir, con el pensamiento del único intelecto posible común a todos los hombres (Agamben, 2001: 19).

La apuesta *averroísta* mencionada en este texto, pero que Agamben no deja de señalar en diferentes momentos de su obra (Karmy, 2022), permite mostrar que dicha Voz, en rigor, no puede persistir en una negatividad sino en una potencia desde la cual todas las dicotomías propuestas por la onto-teo-logía bajo el *fundamento negativo* de la Voz se revierten en su afirmación, en el entendido que dicha negatividad, que la estructura de la filosofía occidental había relegado a lo indecible, no era otra cosa que potencia, *medialidad sin fin* que el averroísmo ha podido legar al presente.

De esta manera, la apuesta *por pensar la Voz absolutamente y llegar a fondo* de la negatividad presupuesta, más allá de lo que lo ha hecho la filosofía occidental, significa trazar una filosofía en la que el shifter o articulador no pase más por la forma de una Voz negativa, sino por un *experimentum vocis* en el que se juegue un *ser de potencia*, liberando a la Voz de su captura, tal como, en la figura del uso de los cuerpos, la vida del esclavo puede ser liberado del poder del amo (Agamben, 2014). Sin embargo, para ingresar en la afirmación de la Voz y asumir que la filosofía pueda desprenderse de su paradigma trágico, Agamben identifica otra figura que abre a esa Voz hacia modos abyectos que resultan insoportables para la tragedia. Esto será el juego que, a través de la veta *averroísta*, Agamben va a plantear la comedia.

2. Comedia

En un pequeño texto titulado *Comedia*, Agamben se propone dilucidar el significado

que dicho término asume en *La Divina Comedia* de Dante Alighieri. La tesis de Agamben es que Dante habría abandonado de manera decisiva toda referencia al poema trágico a favor de un poema propiamente cómico. Sin embargo, el término «comedia» no adquiere aquí la característica habitual con la que la modernidad le contrapone simplemente a la tragedia. No se trata de una simple figura estética como de una problemática de índole ética. En efecto, para Agamben no se trata de pensar la comedia a partir de formas estilísticas como aquella que la describe –desde Aristóteles– como aquella que ofrece un final feliz. Como tal, lo que nos interesa de este texto es cómo Agamben vuelve sobre Dante para pensar la cuestión ética de la Voz quitada que había sido desarrollada en *El lenguaje y la muerte*, y cómo la decisiva *inversión* que el término *comedia* experimentaría en Dante permitiría abrir una nueva tierra ética capaz de desafiar al tanático programa trágico circunscrito en la filosofía occidental y su *fundamento negativo*. En este sentido, Agamben logra pesquisar cómo el poema dantesco está lejos de remitir a una estructura trágica y funciona, más bien, como un dispositivo cómico en cuanto produce una *inversión* ética decisiva:

en la carta a Cangrande, Dante operó la conjugación de las categorías trágico/cómico con el tema de la inocencia y de la culpa de la criatura humana, en una perspectiva en que *la tragedia aparece como la culpabilidad del justo y la comedia como la justificación del culpable*. (Agamben, 2016a: 37)

Y más adelante afirma: «El “poema sacro” es una comedia porque la experiencia que constituye su centro –la justificación del culpable y no la culpabilidad del justo– es decisivamente anti-trágica.» (2016a: 40) Precisamente, será necesario explicar la inversión dantesca en el sentido de qué significa la *justificación del culpable* antes que la *culpabilización del justo*. Tal explicación permitirá a Agamben ingresar a pensar una nueva tierra ética que ya no esté marcada por la dimensión negativa de la Voz.

Desde su lectura, la historia decisiva ha sido la del cristianismo. En él, la figura de la tragedia no habría desaparecido, sino que, en una argumentación que no está lejos de la que ofreció Hegel, Agamben sostiene que ella permanece en la forma del pecado original, como aquella marca que condicionará a los seres humanos durante toda la vida como una «mancha objetiva e independiente de la voluntad.» (2016a: 43) El pecado original será el signo de la naturaleza culpable constitutiva de la criatura humana que, desde Agustín de Hipona, implicará una transmisión generacional con *independencia* de toda *responsabilidad individual*. La introyección de la tragedia en la forma del pecado original condicionará la naturaleza en la forma de la culpa que la criatura humana a nivel personal tendrá que expiar. Su fórmula –que será la fórmula de la *oikonomía*– remitirá a la «culpa natural» y «expiación personal», puesto que habrá una culpa natural sostenida en la noción agustiniana de pecado original, que exigirá una redención personal.

Así, lo que en la estructura onto-teo-lógica de la metafísica occidental aparecía bajo la forma de la Voz negativa tiene aquí su traducción ética en la forma del pecado original como un presupuesto negativo que no hará otra cosa que «culpabilizar al justo». Precisamente, Agamben advierte aquí el legado de Dante como el de una interrupción a la *oikonomía* agustiniana: si Agustín ofrecía la noción de una culpa natural que deberá expiarse en la forma personal, Dante invierte los términos y nos propone la existencia de una *inocencia natural* y el de una *culpa propiamente personal*:

De este modo, transformando el conflicto entre culpa natural e inocencia personal en la escisión entre inocencia *natural* y culpa *personal*, la muerte de Cristo libera al hombre de la tragedia y hace posible la comedia. (Agamben, 2016a: 45)

Para Dante, Cristo abrió las puertas para la comedia, es decir, para una nueva formulación ética en la que la naturaleza no aparece como un reducto culpable y, con ello, el amor ya no es pensado trágicamente sino: «imputable al *arbitrium libertatis* de cada uno» (Agamben, 2016a: 49). En otros términos, la experiencia de la libertad es asumida intensamente a partir de la *inversión* dantesca toda vez que ella depende enteramente de la persona y no del condicionamiento prefigurado de la culpa natural. Una libertad que, lejos de la figura soberana fundada sobre la Voz negativa, asume la forma de la gestualidad, medialidad sin fin que Agamben explora de manera insistente.

En este sentido, es que la *inversión* dantesca debe medirse con la fractura entre naturaleza y persona. Porque, lejos de la figura trágica de Edipo –sobre la cual Agamben vuelve–, la de Dante es la de un personaje «cómico»: «que se purifica de la culpa personal exhibiendo hasta el fondo su vergüenza» (Agamben, 2016a: 51). Pero, tal purificación puede advenir precisamente porque, a diferencia de la tradición cristiana que, con Boecio y Tomás de Aquino, convirtió a la persona en el centro antropológico de imputabilidad, en Dante la persona es propiamente una máscara:

El minucioso edificio jurídico de la Comedia, en el que muy difícilmente puede reconocerse la conciencia ética moderna, no es otro que la vestidura de la que se sirve la inocencia natural de la criatura humana para realizar su expiación personal. Pero la «persona», que es el lugar de esa expiación, no es ni una alegoría ni el sujeto moral del que la ética moderna hará centro inalienable del hombre, sino un *prosopon*, una máscara. (Agamben, 2016a: 60)

La indagación en torno a la *Comedia* de Dante encuentra, entonces, este asidero: la persona es una máscara que, por tanto, es juzgado no por su naturaleza (que es inocente) sino por su modo de ser. No habría, por tanto, antropologización del mal (o del bien), no habría una referencia a la persona como centro de imputabilidad en esta singular comedia, sino tan solo máscaras en las que se intentará justificar al culpable. Así, otra tierra ética aparece cuando atendemos a la *inversión* dantesca que nos propone Agamben: no la de la persona inocente que debe expiar su culpa natural, sino la de la inocencia natural que debe expiar su culpa propiamente personal. En la comedia la concepción de la *persona*, por tanto, deja de operar como sustancia y deviene una simple máscara.

Si la *inversión* dantesca constituye una figura por la que Agamben pretende *llegar a fondo* sobre la cuestión de la negatividad, la crónica desarrollada sobre la figura de Frederick Hölderlin sigue la misma vía de ir más allá del *fundamento negativo* de la filosofía occidental. Habitualmente concebido como un poeta trágico cuya locura y poesía confirmaría dicha tragedia, Agamben desafía dicha tesis –al igual que lo hace con Dante– para afirmar a un Hölderlin propiamente cómico: «Hölderlin sitúa el distanciamiento de los dioses en la forma poética y existencial de un idilio o de una comedia» (Agamben, 2022: 70). La distancia abierta por Hölderlin con su propia época lo muestran, a ojos de Agamben, no como un trágico sino como un cómico en

la medida que deja atrás todo romanticismo y la metafísica del sujeto.

En este sentido, el filósofo italiano sostiene que Hölderlin habría elaborado una precisa teoría de lo cómico que se habría definido, justamente porque: «lo que allí hay de más común e insignificante –la vida habitual– se torna “infinitamente significativa”» (Agamben, 2022: 71). Definición clave, puesto que, si lo trágico aspira a erigir la figura del héroe sacrificial, la comedia, en cambio, introduce la textura de una *vida habitual*. Como para Dante, la persona es máscara precisamente porque su vida es habitual y no monumental; no se sustancializa bajo el presupuesto de una Voz negativa, sino que depone toda sustancialización a la luz de la *burla sublime* y la *locura* –según el léxico hölderliniano:

Es significativo que, en este punto de la tragedia, en que se trata del pasaje de lo griego a lo hespérico, la locura se presente como la más alta manifestación humana y, al mismo tiempo, sea definida como una burla sublime, como si la tragedia se moviese aquí más allá de sí misma en un giro anti-trágico que, de algún modo, hace pensar en la comedia. (Agamben, 2022: 58)

Cuando lo infinitamente insignificante como lo son los gestos, devienen lo más significativo, cuando la locura aparece bajo el contorno de la «más alta manifestación humana», el terreno de la tragedia cede al de la comedia. En esta, se trata no de la vida monumental del héroe, menos aún de su sacrificialidad, sino de su *vida habitual*, aquella común y corriente que ya no cabe al interior de la cesura producida por la máquina entre zoé y bíos, entre animalidad y humanidad.

Precisamente, el Hölderlin de Agamben –a diferencia del Hölderlin problematizado por Philippe Lacoue-Labarthe que se identifica plenamente a la tragedia (Lacoue-Labarthe, 2010)– es una figura de la comedia. En él se juega la insignificancia de la vida, su habitualidad puesto que Hölderlin: «representa el intento de salir de la dialéctica de lo trágico y de su falsa conciliación de los extremos» (Agamben, 2022: 67). Como en Dante, donde la persona es restituida al lugar de la máscara y, por tanto, la ética se *absuelve* de la Voz negativa, también en Hölderlin experimentaríamos la comedia en la medida que en su trabajo no cabría la «falsa conciliación» de los extremos, donde la filosofía occidental –sobre todo con Hegel– habría pretendido separar y articular a la vez, la voz y el lenguaje, la vida y la política. No habrá *falsa conciliación* porque simplemente *no habrá conciliación posible* en la medida que la estructura bipolar de la filosofía occidental, su armatoste trágico, simplemente quedará en suspenso al ser destituido por un devenir cómico. Es precisamente en esta vía que Agamben puede volver a plantear el lugar de la filosofía:

La filosofía nace en el momento en que algunos seres humanos se percatan de que ya no pueden sentirse parte de un pueblo, que un pueblo como aquel al cual los poetas creían poder dirigirse no existe o se ha convertido en algo ajeno u hostil. La filosofía es, ante todo, el exilio de un ser humano entre los seres humanos, ese ser extranjero en la ciudad donde al filósofo le es dado vivir y en la cual, no obstante, continúa residiendo, apostrofando obstinadamente a un pueblo ausente. (Agamben, 2022: 40)

Justamente Sócrates es aquí la figura por excelencia, pero lo es a propósito de Hölderlin, que termina recluido en la locura, un afuera que exilia su mirada sobre el

presente y que paradójicamente le permitirá pensar filosóficamente en la medida que se abandona a dicho exilio, al lugar sin lugar en el que, a pesar de todo, el filósofo no deja de habitar.

Porque de eso se trata al final: el *lugar* de una Voz negativa constituye el lugar mismo –la «morada» que señalaba Agamben en 1979 a partir de la nomenclatura heideggeriana– en el que se desenvuelve la filosofía –en la medida que la filosofía es siempre *filosofía de la Voz*– a pesar que dicho lugar ha sido habitualmente concebido en la forma de la exclusión por la propia filosofía occidental que, en vez de redimirnos de la violencia, ha terminado por justificarla. Si la filosofía es una forma de *habitar el exilio* o de *hacer del exilio su morada* es precisamente porque ella, partiendo por Sócrates, pero a propósito de la locura de Hölderlin, no ha renunciado a *llegar a fondo* sobre la Voz negativa sino que precisamente ha arriesgado ingresar ahí marcando una distancia decisiva con la que definirá a la comedia. Así, el célebre distanciamiento de los dioses planteado por Hölderlin constituiría el gesto anti-trágico por excelencia en la medida que vendría a definir al momento propiamente cómico. Así cuando ingresa en ese terreno, cuando arriesga su territorio por la singularidad de dicho lugar, que el propio Agamben a veces cree advertir en la *chorá* planteada en el *Timeo* de Platón (Agamben, 2016b), el pensamiento no se encuentra con la culpa, sino con su desactivación, el valle de lágrimas de la tragedia, que no deja de justificar la violencia, parece ceder a la burla y la sonrisa infame e irresistible de una *vida habitual* en la que el intercambio de máscaras desplaza a la sustancialización de la persona así como la locura y su inoperosidad abren un lugar.

En esta clave, habría que leer el pasaje con el que Agamben abre *Polichinela. O el divertimento para los muchachos*:

hoy, llegado casi al extremo esfuerzo querría que este no fuese laborioso, sino alegre y juguetón y que lograrse mostrar, más allá de toda duda, no sólo que la comedia es más antigua y profunda que la tragedia –hechos sobre el cual muchos ya concuerdan– sino también que es más próxima que ésta a la filosofía –de tal proximidad que, en conclusión, parece casi confundirse con ella. (Agamben, 2019: 9)

Si en su seminario de 1979 Agamben nos exhortaba a *llegar más a fondo* respecto de la cuestión de la Voz, aquí nos encontramos con que parece ser el paradigma cómico el que podría dirigirnos a acometer dicha tarea. La comedia escombra no solo ser más «antigua y profunda que la tragedia» justamente, sino, además, resulta estar en una relación de «proximidad» con la filosofía. Proximidad con la filosofía y, por tanto, a una necesaria distancia de la ciudad. Si Sócrates –que vuelve a aparecer aquí– asume una forma cómica y precisamente filosófica, la pregunta sería ¿qué filosofía? No se trata, por cierto, de la onto-teo-logía y su maquinaria de la Voz quitada, sino de aquel pensamiento que ha podido ir más allá de ella y contemplar *en la negatividad de la Voz el respiro de una sonrisa*, el lugar de una gestualidad y, por tanto, de una máscara sin sujeto «detrás», paradigma expresivo si se quiere que traza los derroteros de una estrecha proximidad en la que filosofía y comedia devienen indistinguibles.

¿Quién es Polichinela (de *pullecino: pulcino* o «polluelo»)? Comedia escrita en 1632 por Silvio Fiorillo –nos dice Agamben– en la que aparece un ser gallináceo: «una especie de pájaro sin alas, según lo atestigua la voz estridente de los titiriteros cuando lo hacen hablar, tan parecida a la del Pato Donald» (2019: 37). Es clave este texto

porque aquí Agamben expone, al menos, dos diferencias entre la tragedia y la comedia. La primera es la que tiene que ver con que en la tragedia opera el destino, en cambio, en la comedia, el carácter: si el destino –que en el cristianismo muta en la forma del pecado original– inscribe a los seres humanos en una *oikonomía*, cuyo centro se anuda en la culpa de un individuo; el carácter, en cambio, remite a una singularidad en la que la realidad se desenvuelve en las máscaras y los «sobrenombres». La segunda, remite al estatuto del hacer: la tragedia plantea al hacer en la forma de una obra («acciones realizadas por el personaje»), porque son las acciones las *decisivas* –dirá Agamben–. En cambio, en la comedia, en la medida que se trata del carácter, lo que está en juego es la «chanza» (hecho burlesco o festivo), en la que la deriva es errante, incorregible y sin obra. En este sentido, la tragedia remite al paradigma de la obra, en cambio la comedia al de su desactivación. Como en Hölderlin, no habrá falsa conciliación de extremos sino suspensión de la misma y, por tanto, interrupción del programa de muerte.

Frente a la individualidad sustancial, Polichinela ofrece una singularidad expresiva, frente a una apuesta por la *acción*, Polichinela nos ofrece el juego de la «chanza», Así, volviendo a la «inversión» dantesca, también Polichinela es nada más que máscara, esto es, persona en un sentido totalmente distinto a como lo comprende el programa de muerte de la filosofía occidental. Aquí reside la importancia del extraño personaje para Agamben:

Polichinela no puede quitarse la máscara, porque no hay rostro alguno detrás de ella. Él cuestiona, pues, la falsa dialéctica entre máscara y rostro, que ha puesto en riesgo el teatro y, con esto, a la ética occidental. Al interrumpir esta dialéctica Polichinela liquida todo problema «personal», despacha toda teología. (2019: 48)

Es clave este pasaje: Polichinela es nada más que máscara porque «detrás de él» no hay más nada: *persona expresiva, antes que sustantiva*. En este sentido, el singular personaje quiebra al fundamento de la Voz negativa que la metafísica occidental ha dado por supuesto. Detrás de no habrá nada más que un *ethos*. Incluso Agamben es explícito respecto de la consecuencia política del extraño personaje: «como el *homo sacer* pertenece a los dioses del inframundo, más le pertenece tan estrechamente como para saltar por entero más allá de la muerte» (Agamben, 2019: 50).

Justamente, a diferencia del *homo sacer* que permanece capturado por la excepción soberana, Polichinela habita el mismo *inframundo*, pero es capaz de sustraerse a él y *saltar más allá de la muerte*. Podríamos decir que Polichinela es lo que resta respecto del *homo sacer*, lo que, por tanto, no cabe en él y no se deja capturar de modo alguno por la máquina soberana.

Pero hay más: tal como ocurría con Dante y Hölderlin, para Agamben la importancia de Polichinela reside en su capacidad de poner en cuestión la «ética occidental», en la medida que la «chanza» no remite a «una acción imputable, no prevé responsabilidad: es un puro e irreparable *cómo*, sin sustancia ni persona moral» (Agamben, 2019: 53). Ser un *cómo* significa constituirnos en carácter del cual jamás puede definir a la personalidad ni, por tanto, imputarle: «La *chanza* hace reír porque la acción en la que consiste se desdice en el acto mismo en el cual se realiza» (Agamben, 2019: 53). Precisamente: la risa cómica remite a su inoperosidad constitutiva, en la medida que no se puede imputar una acción que «se desdice en el acto mismo en el cual se realiza», quedando sustraída del dispositivo trágico que define al derecho.

Así, Polichinela no realiza *obra* alguna, pero sí abre nada más que *gestos*. A esta luz, Agamben insistirá que esta figura –tal como ocurre con Dante o Hölderlin– no ponen en juego lo impolítico, sino que exigen otra política. Es muy importante, me parece este último aspecto. Para él la forma-de-vida, cuyas formas subterráneas que perviven en el corazón occidental remiten a la comedia, no asumirán una simple impoliticidad, entendida como un diferencial respecto de lo político y su estructura soberana, sino como otra *forma de lo político*, mutación total de aquello que hoy colapsa por todas las fronteras y que ha sido estructuralmente definido a partir de la excepción soberana y su Voz negativa. En este sentido, el trabajo de Agamben no desiste de la política. Más bien, insiste sobre la posibilidad de pensar otra política que, acaso, sea pensada a partir del paradigma de la comedia y no de la tragedia. Política que sería una «vía de salida» como la enseña Polichinela, en la medida que en él jamás pervive un secreto detrás que habría que revelar sino tan solo una *salida*, una fuga respecto de las formas que ha asumido la política occidental:

El cuerpo de Polichinela ya no es, como en la metafísica occidental el presupuesto animal del hombre. Rompe la falsa articulación entre lo simplemente viviente y lo humano, entre el cuerpo y el lógos. La máquina antropológica de Occidente aquí se atasca. (Agamben, 2019: 93)

Se atasca con la irrupción de una risa, podríamos decir, por el devenir de una «chanza», justamente. La cuestión, por tanto, es cómo pensar esa Voz ya no bajo el talante trágico, sino cómico. Una Voz devenida «comedia» significa afirmación de una vida que coincide enteramente con sus formas, una *forma-de-vida* (Agamben, 2001). *Vida devenida* gesto en cuanto no se somete ni a la acción ni a la producción sino al uso de los cuerpos (Agamben, 2014). No es menor subrayar que Agamben podrá pensar esta otra política en la medida que discuta con Michel Foucault el problema de la relación: si para Foucault la dimensión en la política opera siempre bajo las «relaciones de poder», para Agamben la otra política consiste en interrumpir dichas relaciones aun cuando en ellas se juegue un *vínculo negativo* (Agamben, 2014). En estos términos, Agamben desplaza la noción de «acción» sobre la cual se funda una política de la obra por la noción del «uso» que desactiva y vuelve inoperosa a toda máquina soberana:

Inoperoso, improductivo, no trabajo ni *parese*, el uso es la constante, habitual desactivación de la máquina ontológica, es la potencia que desvela, expone y neutraliza, que destituye todas las relaciones y las suposiciones colaborativas. (Cavalletti, 2022: 133-134)

A esta luz, esa política del uso, vida que habitualmente fue pensada como una Voz negativa, en realidad irrumpe como el lugar de la alegría, experiencia festiva, de corte inoperoso, que solo se alcanza si asumimos la única apuesta que la comedia parece legar a una ética por venir: vivir sin presupuestos.

Bibliografía citada

- Agamben, G. (2003). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Pre-textos.
- Agamben, G. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos.

- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Pre-textos.
- Agamben, G. (2014). *L'uso dei Corpi. Homo sacer, IV, 2*. Neri Pozza.
- Agamben, G. (2016a). *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2016b). *Che cos'è la filosofia? Quodlibet*.
- Agamben, G. (2019). *Polichinela. O divertimento para los muchachos*. Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2022). *La locura de Hölderlin*. Adriana Hidalgo.
- Castro, E. (2008). *Giorgio Agamben. Arqueología de la potencia*. UNSAM.
- Cavalletti, A. (2022). Uso y anarquía (lectura de Homo Sacer IV, 2). En G. Muñoz (Ed.), *Giorgio Agamben. Arqueología de la política* (pp. 97-118), Almenara Press.
- Dickinson, C. (2011). *Agamben and Theology*. Cambridge University Press.
- Galindo, A. (2005). *Política y mesianismo*. Biblioteca Nueva.
- Karmy, R. (2022). Pensar la voz absolutamente. Giorgio Agamben como pensador cómico. En G. Muñoz (Ed.), *Giorgio Agamben. Arqueología de la política* (pp. 45-78), Almenara Press.
- Kostko, A. (2020). *Agamben's Philosophical trajectory*. Edinburgh University Press.
- Smith, J. (2016). Form-of-life and Antagonism: on Homo sacer and operaismo. En D. Mc Loughlin (Ed.), *Agamben and radical politics* (pp. 189-206), Edinburgh University Press.
- Villacañas, J. L. (2022). Problemas de método. Arqueología e historia. En G. Muñoz (Ed.), *Giorgio Agamben. Arqueología de la política* (pp. 255-286), Almenara Press.
- Nancy, J-L. (1995). *L'essere abbandonato*. Quodlibet.



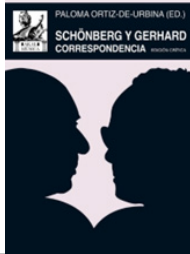


LOCOONTE

RESEÑAS

El maestro y su fiel discípulo

Miguel Salmerón Infante*



Paloma Ortiz de Urbina (Ed.)
Schönberg y Gerhard. Correspondencia (Edición crítica)
 Akal, Tres Cantos, 2024
 ISBN: 978-84-460-5447-4
 Páginas: 220

Si hubiera que optar por un concepto para la descripción del perfil intelectual de Paloma Ortiz de Urbina, este sería el de la interdisciplinariedad. Ella, germanista, llevó a cabo una tesis doctoral en Musicología sobre la recepción de Wagner en Madrid, en la que recuperó el Archivo de la Asociación madrileña dedicada al compositor.

Posteriormente, pero sin abandonar su enfoque metodológico muy marcado por la teoría de la recepción de la *Konstanzer Schule*, emprendió un denodado estudio sobre la entrada de la obra de Schönberg en España a través de Roberto Gerhard. A este efecto, Ortiz de Urbina realizó varias estancias en centros de investigación relevantes para su objeto de investigación. A saber: el *Arnold Schönberg Center* de Viena, el *Institut de Estudis Vallencs* en Valls (localidad tarraconense de nacimiento de Gerhard), la Biblioteca de la Universidad de Cambridge (ciudad de residencia y trabajo de Gerhard durante su exilio a raíz de nuestra Guerra Civil) y la *Staatsbibliothek* de Berlín.

Esta edición crítica en español del epistolario entre los dos músicos sigue a la publicada en alemán de 2019, con la editorial Peter Lang, y a las de 2020 en inglés y catalán, que corrieron a cargo de la Generalitat de Catalunya.

Roberto Gerhard, perteneciente a la segunda generación de discípulos de Schönberg, mantuvo una estrecha relación de amistad con su mentor. Así, desde que se conocieron en 1923 hasta la muerte de Schönberg en 1951, desarrollaron una intensa correspondencia. No fue óbice para ello la enorme distancia entre los lugares a los que forzosamente se desplazaron a raíz de sus respectivos exilios. Schönberg, tras una breve estancia en Boston, hubo de afincarse en California, después de huir en 1933 del antisemitismo incubado en el área germanófona por Hitler. Gerhard, por su parte, tuvo que exiliarse en 1939 a Inglaterra, como consecuencia de la instauración de la dictadura franquista.

Por medio de estas cartas se obtienen datos relevantes sobre la vida y la personalidad de ambos. Además, el epistolario ofrece documentos útiles para reconstruir el proceso de gestación de algunas de sus obras.

Un aspecto muy interesante que queda de manifiesto con la lectura de estas cartas

* Universidad Autónoma de Madrid
 miguel.salmeron@uam.es

es la viva familiaridad entre los músicos fomentada por sus respectivas esposas. Tanto Gertrud Schönberg como Leopoldine Feichtegger de Gerhard eran vienasas. Dada la relevancia de ambas mujeres en la constitución del vínculo entre sus respectivos maridos, la editora ha considerado la inclusión de cartas fechadas posteriormente a la muerte de Schönberg e intercambiadas entre Gertrud, por una parte, y Poldi y Gerhard, por otra. De hecho, el material compilado va desde 1923 (carta de 21 de octubre en la que Gerhard le pide a Schönberg que lo acepte como alumno) a 1965.

De la lectura del volumen se adquieren detalles de los preparativos de la estancia de Schönberg en Barcelona en 1931 motivada por la invitación de Gerhard, de la amistad de ambos con Pau Casals o Conxita Badia, de la conexión con los músicos españoles contemporáneos, el nacimiento en la Ciudad Condal de Nuria, primera hija de Schönberg y su segunda esposa Gertrud, o de otras anécdotas escalofriantes como la desesperada petición de auxilio del maestro austriaco a Gerhard y a Pau Casals para que protegieran de la persecución antisemita a Georg Schönberg, hijo del primer matrimonio del músico (carta de 23 de julio de 1933).

Esta publicación recoge la correspondencia completa entre ambos compositores, repartida en 82 documentos (81 cartas más una tarjeta postal). Más allá de que el *corpus* fuera escrito parte en alemán (un total de 69 documentos) y parte en inglés, la editora hubo de afrontar otra dificultad: tanto las cartas de Schönberg como las de Gerhard requirieron la transcripción de la caligrafía *Kurrent*, la escritura taquigráfica empleada por la élite de habla alemana, utilizada por el músico en la redacción de sus cartas. Schönberg riza el rizo aún más, mezclando la *Kurrent* con la caligrafía que sustituyó a aquella en el ámbito escolar: la *Sütterlin*. Igualmente, la editora nos hace ver que Gerhard, de padre suizo, utiliza ciertos helvetismos en su escritura.

La fiabilidad filológica del producto final está fundamentada en una precisa datación de los documentos, en una exquisita especificación de la naturaleza de ellos (si es carta, copia, fotocopia, telegrama o borrador) así como en la detallada inclusión de material gráfico (con el escaneo de algunas cartas, con imágenes relativas a la vida personal y al contexto histórico de ambos protagonistas).

Sintetizando lo que ha sido el trabajo de Ortiz de Urbina, hay que mencionar que el material recopilado se ordena en cuatro capítulos: 1923-24, dedicado a los primeros compases de la relación entre el maestro y el discípulo; 1930-33, que tiene como foco la estancia de Schönberg en Barcelona con el nacimiento de su hija Nuria y la composición de los dos primeros actos de su ópera *Moses und Aron*; 1934-51, época del exilio de Gerhard en Cambridge y de Schönberg en Estados Unidos de América; y 1945-1965, capítulo que pone de relieve la perduración de la relación de ambos autores posterior a la muerte de Schönberg, pervivencia motivada por el impulso dado a esta por Gertrud y Poldi.

Sin embargo, lo más encomiable radica en cómo se reconoce honestamente que algunos de los fragmentos del epistolario resultan indescifrables.

Por otra parte, esta edición reivindica la figura musical de Roberto Gerhard. Schönberg es valorado como el compositor más decisivo del siglo XX por su consecuente tránsito de la emancipación de la disonancia, propia de su etapa expresionista, a la dodecafonía. Por el contrario, arrumbado en el exilio y oscurecido por el franquismo, Gerhard no recibió suficiente reconocimiento como músico y pensador postonal, si bien desde hace una década se han multiplicado exponencialmente los estudios internacionales sobre su figura.

Este libro, que culmina una admirable labor de investigación llevada a cabo durante una década, impulsa el estudio del maestro catalán. Por otra parte, esta correspondencia hace un indiscutible aporte a una revisión de la historiografía musical del convulso siglo XX, con sus dos guerras mundiales y con nuestra Guerra Civil.

Cabe añadir que la presente edición crítica contiene no solo una nueva introducción a cargo de la autora, sino que aporta abundantes pies de nota y comentarios adaptados al público hispanohablante.

Finalmente, no queremos obviar la participación en el volumen, como fina y sutil prologuista, de nuestra compañera en el ámbito de la Estética, Magda Polo i Pujadas.

Neoliberalismo y diseño: retórica neoliberal en el *ethos* terapéutico

Victoria Servidio*



Diseño de la vida,
filosofía y neoliberalismo
Daniel Alvaro (Coordinador)
RGG

Daniel Alvaro (Coord.)

Diseño de la vida, filosofía y neoliberalismo

Instituto de Investigaciones Gino Germani, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2023

ISBN: 978-950-29-1965-2

Páginas: 175

Una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo
la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos

Alejandra Pizarnik (1962)

Encontrar una definición unívoca de lo que el neoliberalismo es resulta una tarea imposible. No solo por la precariedad que a veces tienen las palabras para dar cuenta de todo el campo de discusiones y significaciones que tienen adheridas, o por la imposibilidad de querer decirlo todo de una sola vez; sino también porque cuando hablamos de neoliberalismo, si bien nos referimos a realidades más que concretas, la amplitud de sus alcances parece dejarle al término una estela de indeterminación. Y esto sucede, en parte, por la capacidad ya conocida del capitalismo contemporáneo para modificar sus formas y atributos –desterritorializándose para después volver a echar raíces–, y también por la implicancia o colonización subjetiva que caracteriza particularmente al capitalismo posfordista, que permanece como resabio poco transparente para su definición. *Diseño de la vida, filosofía y neoliberalismo*, que tiene como coordinador a Daniel Alvaro, realiza un aporte en este aspecto siempre escurridizo, buscando traer a la superficie algunas de las maneras en las cuales subjetividad y neoliberalismo parecen imbricarse.

En esta dirección, en este libro se reúnen una serie de ensayos y artículos de diferentes autores y autoras que, desde distintas perspectivas y trayectorias académicas,

* Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Instituto de investigaciones Gino Germani
victoria.servidio1@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8989-0948>.

analizan diversas prácticas y técnicas aglutinadas bajo el nombre de culturas terapéuticas. Su relevancia como objeto de estudio no radica solo en su exponencial crecimiento desde comienzos de siglo, sino también en la forma en la que diferentes saberes psi, supuestos, eslóganes y discursos característicos de estas culturas lograron penetrar de manera subrepticia y al mismo tiempo explícita en el entramado social. La psicología positiva, el *coaching* ontológico, el neurocientismo y el *fitness* –entre otros saberes y técnicas–, son estudiados en este libro, buscando vislumbrar hasta qué punto estas configuraciones que *a priori* parecen mantener una afinidad electiva con el neoliberalismo, en realidad sostienen un complejo solapamiento con las necesidades de acumulación de capital en esta etapa del capitalismo. Es decir, hasta qué punto estas configuraciones se consolidan como tecnologías de poder y gubernamentalidad.

Estas prácticas, que tienen en común el lugar preponderante que le dan a la *psyché* como espacio de disputa y de diseño, también comparten el involucramiento absoluto que solicitan de los sujetos al punto de querer abarcar o modificar la totalidad de su existencia. Por lo tanto, subyace en estos dispositivos una pregunta ontológica por el *ser* en cuanto tal, que pertenecía hasta no hace mucho tiempo exclusivamente a la disciplina filosófica. Esta particularidad nos devuelve el interrogante sobre el lugar que ocupa la filosofía en este tipo de prácticas, y sobre el lugar que ocupa –o debería ocupar– la filosofía en el mundo contemporáneo, pregunta que se desliza desde el comienzo del libro.

Se nos presenta, entonces, esta serie de dispositivos terapéuticos que tienen como objetivo –en algunos casos de manera menos explícita y en otros totalmente transparente– moldear e incluso diseñar y programar subjetividades. Esta maleabilidad redundante en generar un régimen de deseos y afectos capaz de adaptarse al régimen que organiza la vida social, donde los dispositivos terapéuticos de la mano de la biotecnología, las neurociencias, las culturas del *wellness* y la programación algorítmica se ofrecen como mercancía y receta de la felicidad y el éxito. ¿Quiénes alcanzan la felicidad y el éxito desde la retórica neoliberal? Los sujetos plásticos, capaces de adaptarse y re-adaptarse normativamente a los derrumbes constantes de la vida en común, (auto)gestionando y (auto)explotando sus recursos, siempre disponibles a las demandas productivas, sin resto. Simultáneamente, la otra cara de las culturas terapéuticas contemporáneas, como señalan los autores y las autoras del libro, es su búsqueda por difuminar cualquier señal de alienación, cualquier síntoma de inadecuación y malestar con el régimen neoliberal: estas configuraciones comparten el ser «reactivas a cualquier tipo de padecimiento» y su «intolerancia al malestar y más ampliamente a cualquier condición no deseada que los individuos sean capaces de experimentar» (16), insistiendo en un estado de bienestar permanente.

Este *ethos* terapéutico, que se propone como una alternativa ante el creciente malestar que la propia precarización de nuestras vidas genera, nos permite vislumbrar con mayor claridad la racionalidad dominante de los tiempos que corren: la felicidad se configura como un imperativo moral, y el bienestar queda estrechamente vinculado a la persecución del éxito personal y económico, a la acción instrumental. A su vez, en este desplazamiento, ser feliz, estar bien, tener éxito y dinero son pura y exclusivamente *responsabilidad* del individuo y de su *voluntad* por *construir* y *diseñar* la forma en la que interactúa con su medio e incluso con él mismo. En este sentido, se desprende del *ethos* terapéutico que todos somos susceptibles de entrar en la lógica proyectual: todos podemos ser un *proyecto*, ser *nuestra propia obra*, y rediseñar el sentido que le damos a

nuestra vida y a nuestra sensibilidad. Así, si antes la lógica del diseño estaba reservada para los objetos, en el pasaje de las sociedades disciplinarias a las postdisciplinarias esta lógica busca alcanzar también a los seres humanos.

Y de aquí se deriva otra característica subjetiva: la maleabilidad (según la psicología positiva). Si los sujetos eligen adecuadamente y «operan» las variables de bienestar o de la felicidad sobre las que tienen incidencia pueden moldear su pensamiento, su estado afectivo, pueden realizar evaluaciones positivas sobre su propia vida, de la realidad en la que están inmersos, y alterar, modificar, corregir o encauzar sus estados afectivos (36).

El diseño se entiende, entonces, desde estas perspectivas, en un doble movimiento: «diseñar es, pues, una forma de adaptación a la realidad existente, al mismo tiempo que una forma de creación de la realidad» (78), sin que ello suponga, aparentemente, ninguna contradicción. Las culturas terapéuticas, en sus múltiples expresiones y variables, parecen facilitarnos algo así como una caída libre controlada, exaltando el puro movimiento, la (auto)transformación y la hiperproductividad, buscando coartar la propia contingencia del estar cayendo en una realidad que parece haberse quedado sin fundamentos. Estos dispositivos que *a priori* no están vinculados entre sí, ni tampoco de manera intrínseca con la vida estrictamente productiva o profesional, en realidad comparten y configuran un *ethos* particular: el *ethos* empresarial y gerencial, proporcionando las ficciones y estereotipos que funcionan como garantes del poder. Así, por ejemplo, la expresión *to be fit*, característica del *fitness* se desliza hacia múltiples significaciones que abarcan la estética, la política y la ética, y que pueden condensarse en la figura del líder: «*estar en forma, encajar, ser apto, ajustarse, adaptarse de forma óptima a los cambios y exigencias del medio laboral y social*» (122). Estas premisas, y tantas otras de carácter similar, dispersas en diferentes eslóganes publicitarios, libros de texto y manuales de *coaching*, son las que parecen transfigurarse para responder a las demandas del capital de rendimiento permanente y de hiper-adaptabilidad, redireccionando la contingencia de nuestra propia existencia para reproducir identidades normativas. De esta forma, el pasaje de las sociedades disciplinarias a las postdisciplinarias parece coincidir con el pasaje de la sociedad del trabajo al *trabajo constante sobre sí*, de la explotación a la optimización de nuestros propios recursos creativos y sensibles. Es en este punto propuesto por el libro donde podemos comenzar a distinguir la cooptación ontológica por parte de las culturas terapéuticas.

El *coaching* ontológico y otras técnicas que se pretenden reconfigurantes del Ser mismo solo retienen la dimensión instrumental de la técnica, de acuerdo a una ontología estática para la cual el «ser que somos» (como dicen algunos *coaches*) no está expuesto intrínsecamente al error, el desmoronamiento o incluso al fallido (como dicen los psicoanalistas), sino al déficit de soluciones, rendimiento, poder. Pero ya no se trata de anormalidad ni del enderezamiento de la vida desviada, sino de rediseño, es decir, la construcción de otro Ser (105).

Parece ser aquello indeterminado de nuestras vidas lo que quiere ser cooptado por el neoliberalismo y *facilitado* por los dispositivos terapéuticos, aquello que Suely Rolnik (2019) identifica como la esencia germinal y creativa, o que Giorgio Agamben denomina «la condición poética del ser humano sobre la tierra» (2023: 81). Eso que resiste disponible a la contingencia, capaz de edificar mundos dentro del mundo por su disponibilidad infinita hacia la apertura de sentido. La reducción de la capacidad poética del ser humano solamente orientada hacia el hiper-productivismo de la vida

laboral o a los inacabables estándares de felicidad que caen en la misma lógica de maximización de ganancias y optimización de recursos, parecen dejarnos como resultado el innegable malestar de las vidas parcializadas. La adaptación a las meras condiciones históricas o la apertura a la propia condición contingente de nuestra existencia parece ser lo que en el fondo está en disputa y lo que afianza el vínculo entre neoliberalismo y *ethos* terapéutico. En este sentido, *Diseño de la vida, filosofía y neoliberalismo*, lejos de subestimar a las culturas terapéuticas, busca señalar una verdadera inquietud por la deriva civilizacional de nuestro presente y vislumbrar que hasta cierto punto todos somos alcanzados por el sistema de valores y significados propagados por estas tecnologías y por los efectos sociales del paradigma abierto por el diseño. Y esto no solo para perseguir una mirada más atenta sobre las propias prácticas, sino para subrayar la complejidad que tiene el ejercicio de la crítica o incluso cuál es su propio alcance cuando «los saberes y las prácticas que se pretenden poner en cuestión han comenzado a apropiarse de las herramientas teóricas y del vocabulario mismo de las grandes tradiciones críticas» (97). Esto cabe tanto a la dimensión ontológica cooptada por las culturas terapéuticas, como a la crítica de la metafísica occidental que realizan algunas de estas tecnologías, que comparten con la filosofía y las ciencias sociales el diagnóstico de la pérdida de sentido de nuestra época ante un escenario de inacabable incertidumbre. Son estas prácticas las que parecen acaparar y disputar el sentido así como las respuestas sobre la cuestión del ser ante un contexto de innegable vacancia ontológica, en un mundo que manifiesta no tener resto para una lógica que escape a la productividad y al puro movimiento. La perspectiva del libro, entonces, analiza las culturas terapéuticas como una llave heurística para desentramar las problemáticas de nuestro tiempo, como quien señala un peligro para recordar que, al menos por ahora, pueden existir alternativas posibles y nuevos puntos de partida para la vida en común.

Bibliografía citada

- Agamben, G. (2003). *El hombre sin contenido*. Octaedro editores.
- Alvaro, D. (Coord.). (2023). *Diseño de la vida, filosofía y neoliberalismo*. Instituto de Investigaciones Gino Germani - UBA.
- Pizarnik, A. (1962). *Árbol de Diana*. Sur.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de insurrección*. Tinta Limón.

Lo que queda del naufragio: un tratado *acerca de lo sublime**

Vanesa Gourhand**

SUBLIME

ALIANZA EDITORIAL
LONGINO



Longino
Acerca de lo sublime
Traducción de Haris Papoulias
Alianza, Madrid, 2022
ISBN: 9788413629193
Páginas: 431

Es difícil escribir una *reseña* de este libro. Estamos ante una obra en la que convergen el trabajo de dos autores: Longino, quien escribe el tratado, y su traductor-intérprete, que no solo traduce del griego al castellano lo dicho por Longino, sino que aporta con la traducción un corpus crítico desde donde poder leer, en la lejanía de lo profundo, *Acerca de lo sublime*, entrever el espacio-tiempo en que la obra fue pensada, y aprender sobre retórica y poética desde una perspectiva filosófica. Se convierte, así, este tratado, en una obra de dos partes-contrapartes en diálogo, sobre la experiencia estética de lo sublime antiguo: el *éxtasis*, ese estar fuera de lo familiar, de la cotidianidad e incluso de nosotros mismos, que no habita en lo doloroso sino en la excelencia, «no es una escisión ni una enajenación, sino el fin de un anhelo innato del ser humano hacia lo absoluto» (12), el lugar de la plenitud de la acción creativa. Pensar *lo sublime* desde Longino es dar un paso atrás, retirarse de lo sublime moderno, de lo bello, lo bueno y lo justo que asumimos hoy por sabido.

Con su trabajo, a lo que nos invita –y desafía– Papoulias es a un *exilio lingüístico*, comprendido este como inquietud y como búsqueda hacia lo que Longino llama *to pragmatikón*: el verdadero asunto del pensar, *lo efectivo*, la cosa y la acción que se dan a la vez no siendo lo mismo. La experiencia de leer a Longino –nos advierte el traductor-intérprete– es como entrar en ciertos claustros bizantinos: un dintel bajo que nos obliga a agachar la cabeza, una abertura de claroscuros que nos conduce a atender lo que nos espera en la penumbra, una mirada que vislumbra en sombras y un ojo que es golpeado de súbito por la luminosidad de la cúpula dorada: «contradicción existente que ciega por exceso de luz, espacio puro y pura elevación, como cantarían el Orfeo

* Este escrito ha sido realizado en el marco de la ayuda de formación predoctoral UNED-Santander de la Escuela Internacional de doctorado, adscrita al Vicerrectorado de Investigación, transferencia de conocimiento y divulgación científica de la UNED.

** Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED.
vgourhand@fsf.uned.es.

de Rilke; reflejo y testimonio de la incomprensible e insondable interioridad del mero Aparecer» (13).

Entrar al texto de Longino es *cruzar el umbral... sub-limen*, y es tarea de este traductor conducirnos a través de él. Es por ello que a lo primero que atiende Papoulias en la Introducción es a las cuestiones etimológicas. Traducir la palabra *hypsos* por *sublime*, es una herencia latina nada inocente en su carga semántica, una palabra que en sí misma porta una *paradoja*. La cuestión más relevante, por su importancia a la hora de encarar la lectura del texto, es que en Longino la cuestión en litigio es el *hypsos* mismo, lo sublime como sustantivo y no como adjetivo: «Si para Longino es posible lograr lo sublime, eso se debe a que lo sublime se da *fuera* del sujeto: no es una predicación subjetiva, un sentimiento o un juicio; somos nosotros los que nos medimos en relación con ello, y no al revés» (17). La característica más importante de lo sublime es su *instantaneidad*, aquello que brota desde sí, eclosiona, y converge hacia la punta, lugar que reúne o recoge hacia sí todas las fuerzas creadoras, es decir, lo sublime longiniano es *en situación* (19).

Este paso por el dintel atiende también a comprender al autor de la obra en cuestión. ¿Quién fue Longino? La narración que el traductor-intérprete hace de «los decires» de quién fue aquel que se hace llamar así es decididamente muy golosa, la gracia con la que escribe se ha de agradecer. En un texto introductorio cuyo fin es poner en situación al lector. Encontrar estos pasajes necesarios, aunque no imprescindibles, hace placentera e interesante la lectura y nos da una lección a lo que debe aspirar una investigación filológico-filosófica, que no se atenga solo a la lectura de referencias doxográficas.

Las influencias filosóficas y políticas que se entrevén en la obra de Longino, como su sensibilidad poética o el estilo de la palabra escrita, son puestos a contraluz por Papoulias para dar al lector unas señas que le permitan apreciar «no solamente a uno de tantos neoplatónicos, sino a un espíritu libre que, precisamente por su libertad, nos puede restituir mejor que muchos otros el sabor de una época de grandes cambios que ya no es antigua, pero que tampoco es moderna todavía» (37). Ejemplo de ello es el apartado «Escapando de la “República” de Platón», un breve escrito de hermenéutica crítica, en donde Papoulias se luce como ensayista para llevarnos a pensar en la noción de mimesis y su lugar en el pensamiento filosófico. Nos adentramos pues en la obra de Longino, un lugar de claroscuros por su propio carácter fragmentario, a la espera de que nos sobrecoja, en la experiencia de la lectura, un golpe de luminosidad, siempre que permanezcamos en la cercanía del intérprete que en su habilidad de caminar entre-lenguas es capaz de soportar la apertura de los campos semánticos que se tensan y rechazan en la traducción.

Se dijo que este texto era una obra dentro de otra obra que se lanza más allá de ella. Con ello decimos que el tratado *Acerca de lo sublime—Περὶ Ὑψους* no se lee en solitario, se lee en correspondencia con sus respectivas notas críticas, comentarios y referencias etimológicas. Dos partes-contrapartes que componen una sola obra: un tratado estético-filosófico y un corpus teórico de estética, filología y filosofía que se ensamblan, al modo de lo propuesto por Julio Cortázar en su *Rayuela*, para ser leídos o bien uno tras otro como dos textos autónomos vinculados entre sí por sus decires, donde el segundo nos lleva a releer el primero y el primero nos pide el *uso* del segundo; o bien, haciendo una lectura de ida y vuelta entre-apartados, desde lo dicho por Longino hacia los comentarios y aclaraciones de Papoulias, y de estas notas críticas, a

Longino nuevamente, en un camino de avances y retrocesos: un diálogo abierto entre dos maestros en sus saberes.

El tratado de Longino, como se señala en la Introducción, consta de cuatro partes que marcan la fragmentación de una escritura epistolar, la contestación del maestro a su discípulo, donde se deja entrever una conversación abierta entre ellos, por momentos velada, pero que el lector va comprendiendo en la escucha. La contraparte, de Papoulias, compuesta por los comentarios y explicaciones de los criterios de traducción, y observaciones y explicaciones sobre estética y filosofía, consta de 56 notas que aclaran, profundizan y discuten los pensamientos del maestro griego.

Si atendemos a la traducción, se ha de decir que la lengua madre de Haris Papoulias es el griego; él es un filósofo especializado en estética bizantina y filosofía antigua, sus otras lenguas son el italiano, con la que estudió filosofía, y el castellano, con la que enseña en la Universidad Complutense de Madrid, y con la que hoy en día escribe. Es, por tanto, un pensador entre-lenguas, habita entre culturas y piensa desde la experiencia vital de las artes bizantinas. No es un traductor cualquiera, es el elegido para traducir este tratado de una época perdida, que en la lejanía de nuestra epocalidad sería muy difícil de comprender sin su intermediación. Es en esta dificultad donde se comprende la excelencia de la traducción, pues el lector en lengua castellana no va a encontrar ninguna dificultad en la lectura, y el tratado de Longino se le presentará como un paseo de campo. Ayuda en esto el carácter epistolar del tratado y sus rasgos pedagógicos, los *juegos de habla*, donde el lector se siente continuamente interpelado por el escribiente, cómplice de sus opiniones y atento a sus indicaciones y la habilidad del traductor para conservar estos giros estilísticos del filósofo. Ahora bien, la comprensión también dependerá de la atención y la dedicación que se dé a la obra en su conjunto.

La carta trata la cuestión de lo *sublime*, en respuesta a un amigo y discípulo. Longino pone en cuestión lo dicho por otros sobre este asunto y esboza –eso es lo requerido por el destinatario de la carta– *algo* sobre esta cuestión distanciándose de sus contemporáneos en opiniones y reflexiones: «la sublimidad consiste en cierta culminación y excelencia de las palabras. No por otra cosa, sino por esta, los más grandes de los poetas y escritores han conquistado el podio y han abrazado con sus glorias la eternidad» (84). En estas pocas palabras ya se deja ver lo que Papoulias nos advierte en uno de sus primeros comentarios: lo sublime antiguo no es algo subjetivo sino algo que *se alcanza* gracias al arte y el método (175).

«¿Hay un arte (τέχνη) de lo sublime?» esta es la primera de las cuestiones a dilucidar por Longino, quien considera que hay que preguntarse si hay un arte de lo sublime o de lo profundo. Pero, para ello, se hace necesario aprender a diferenciar lo sublime falso de lo sublime auténtico, es decir, aprender lo *sublime* es aprender la verdad de la obra de arte, lo que pondrá en juego la dualidad fundamental –que este tratado tratará de reunir– de *arte* y *naturaleza*, entendiendo el arte como un saber que tiene sus propios criterios y método –lo que determina la medida–, y la naturaleza como aquello que tiene su propia ley en sí.

Rico en ejemplos y dichos populares, Longino muestra a través de figuras retóricas las falacias del lenguaje y cómo lo grotesco y lo pueril intentan, desde la grandilocuencia o desde lo patético, alcanzar lo que no puede ser. Porque si no se tiene método ni capacidad ni habilidades adquiridas, se cae en lo ridículo (87). Observaciones y críticas que lo llevarán, evidentemente, a la cuestión del decir excelente, o la eficiencia de la expresión lingüística.

Entrar en el tramo «Lo sublime auténtico» es ir por una senda de aprendizaje sobre la oratoria y las figuras retóricas, sobre el buen hacer, sobre la belleza del decir excelente, sobre la capacidad de imaginar y la impronta de un pensamiento elevado. Un camino de aprendizaje que, al hacerse, alcanza la profundidad de ánimo y se alza en lo sublime: «Diríamos, en efecto, que, por naturaleza, bajo [la acción de] lo sublime verdadero nuestra alma se eleva, y asumiendo un cierto temple jubiloso, se llena de alegría y orgullo como si hubiera engendrado ella misma lo oído» (94).

Cabe decir, entonces, que este camino de aprendizaje es un aprender a escuchar lo oído en armonía y con el temple del alma noble. Esto es lo que Papoulias expone en sus comentarios, replicando lo dicho, mostrando en su contexto el trasfondo en el que el pensamiento de Longino se está desplegando, dando a los lectores claves de interpretación fundamentales en este camino de aprendizaje, no solo de lo sublime, sino también, de los criterios estéticos y filosóficos que rigen el mismo. Recordemos que lo bello y la verdad son inseparables de lo sublime.

Cinco son las fuentes del lenguaje sublime (*ύψηγορία*), dos innatas al ser del ser humano (*la ambición intelectual* y *la pasión vehemente*), dos adquiridas (*las figuras retóricas* y *la expresión noble*) y una quinta en la que convergen las otras cuatro (*la composición o synthesis*). La capacidad inmanente del lenguaje de articular, componer, ensamblar, en la que se fundamenta el buen uso de la lengua, no nos dota tan solo de la capacidad de poder ser en el habla, de poder articular palabras, sino que es la donación de la posibilidad misma de poder articular un discurso sin el cual nada se logra.

El lenguaje sublime, el lenguaje de lo profundo y elevado, aquel lenguaje capaz de trastocar se funda, pues, en estas cinco fuentes: 1) el pensamiento elevado, 2) la profundidad del ánimo, 3) la creación de figuras de pensamiento y las figuras de dicción, 4) la expresión noble y, 5) la composición de los discursos (*la synthesis ton logon*) digna y elevada, *topos* en el que convergen las fuerzas creativas y en cuyo resonar acontece *lo sublime*.

Llegados a este punto del tratado, se comprende cómo en *lo sublime* convergen la capacidad del pensar elevado, el deseo de lo bello y lo bueno, la imaginación creadora de figuras del habla (*τρόποι*), el decir del alma noble –que algo dice de la pertenencia relacional del habla excelente y el *ethos*–, las virtudes y pasiones bellas, y el arte de la *composición* –la construcción o el ensamble–. Porque la naturaleza infunde en nuestras almas un amor invencible hacia todo lo que es siempre más grande y divino que nosotros, pues «si bien los seres humanos tienen familiaridad con lo útil o incluso necesario, lo que siempre provoca en ellos admiración es la paradoja» (152). Cuando el pensar y el decir poético se dirigen hacia lo que realmente es grande y bello, a lo que es «insólito, literalmente lo que está “más allá” de la opinión establecida» (158), revela el sentido más profundo de la existencia humana, y «de pronto entenderá para qué cometido hemos nacido» (158). He aquí un camino, cada uno de los trazados del maestro son los lineamientos de un camino que es necesario hacer para poder tener una verdadera experiencia estética.

Como venimos señalando, el carácter didáctico del tratado con sus explicaciones de lo que es y el para qué es, con sus ejemplos y pasajes literarios que ilustran lo expuesto, son sostenidas y subrayadas en negritas por el traductor-intérprete, que con ojo avizor sobre los pasajes fundamentales de la obra señala los nexos que muchas veces se escapan en la lectura en castellano porque se niegan a la traducción, lo que permite ahondar en las explicaciones del propio Longino, dando lugar a un diálogo

entre el autor y su intérprete produciendo una obra mayor sobre la estética de lo sublime. Un ejemplo de esto son: el pasaje que va entre las notas correspondientes al llamado apartado 15 («Cuarta virtud: el empleo de imágenes») y el apartado 17 («El ocultamiento figurativo de la figura»), donde Papoulias luce como filósofo experto en estética de la imagen (*phantasia*); los apartados donde se trabaja sobre las figuras retóricas, que para todo estudioso de la *retórica* y de la *poética* son de agradecer; y el apartado donde se pone en evidencia la relevancia de la *synthesis ton logon*, como *instancia* de lo sublime: «Lo sublime es síntesis, y la síntesis es armonía de pensamientos y palabras» (330).

Una cosa más queda por decir de esta obra. Como se mencionó al inicio, la dificultad de esta reseña es que no se trata de un autor que escribe *acerca lo sublime*, sino de dos autores, del maestro griego y su intérprete que, formado en filosofía y en estética, tiene el valor de dar un salto intempestivo y cerrar esta obra cumbre con un epílogo donde se recoge lo dicho y se lanza a lo que está por venir –en el pensar de Blanchot–, que nos golpea con la fuerza de la pasión por la paradoja, el *parádoxon*: lo extraordinario de lo vocativo, en su resonancia evocativa de lo sagrado y la memoria de lo sido en la que el olvido y el *sentido ausente* se hacen imagen poética, la tensión entre lo Alto y la profundidad de nuestra caída, entre lo que está siempre *más allá* de la palabra y la imagen pero nunca sin ellas, lo sublime como el *topos* en lo que se juega lo in-fimo y lo in-finito en su tensión relacional (427).

Decir algo más de este epílogo sería ponerse a escribir otra reseña, que no sería tal para quien escribe, sino una nota dialogal sobre *lo sublime* como *el acontecer de lo inaparente*.

El museo imaginario de las obras musicales. Un ensayo de filosofía de la música

José G. Birlanga Trigueros*



Lydia Goehr
El museo
imaginario de las
obras musicales
Un ensayo de filosofía de la música
editorial trotta

Lydia Goehr

El museo imaginario de las obras musicales. Un ensayo de filosofía de la música

Traducción de Sixto Castro

Trotta, Madrid, 2023

ISBN: 978-84-1364-043-3

Páginas: 384

«Listenius somos todos» (180). Este podría ser el lema, el aroma que destilan estas páginas, el punto de apoyo sobre el que se levanta este espléndido libro de estética, teoría y filosofía de la música, pero también, y no en menor medida, de museología musical. Un libro que se presenta en su subtítulo como ensayo de filosofía de la música pero que se levanta como lúcido y fundado trabajo histórico-filosófico sobre la teoría del concepto «obra», y su función regulativa, dentro del marco del Museo imaginario de las obras musicales.

Este libro que Lydia Goehr publicó hace ya más de quince años lo edita, ahora en castellano, Trotta. Con una muy cuidada traducción de Sixto Castro, exquisitamente amable en espíritu y letra, por su competencia y conocimiento personal y profesional de la autora, hace falso el dicho de que el traductor es un traidor.

Listenius somos todos (180), porque tampoco nosotros lectores somos Robinson Crusoe, y menos aún genios excepcionales. No descubrimos: también nosotros estamos condicionados por nuestros antepasados intelectuales, también nosotros somos, o parecemos ser, enanos a hombros de gigante(s), incluso para los más reticentes, desde algún punto de vista. Así pues, todos somos Listenius porque la manera en que pensamos sobre diferentes clases de música seguirá estando profundamente historizada (316). Esa afirmación sirve de punto de apoyo y equilibrio, y no solo por el número de páginas a las dos partes del escrito de L. Goehr, que arranca con un escrito rotulado como prólogo de Richard Taruskin, quien lo enuncia como homenaje, aunque cueste reconocer(lo) que sea así. Si es así, es extraño. Más bien es un contrapunto al ritmo que la autora propone; y, más allá del desafino aparente con lo que ha de venir, pudiera ser también una ampliación del universo de los mundos posibles que hay y a los que se invita en el texto.

* Universidad Autónoma de Madrid
josegaspar.birlanga@uam.es

Ciertamente cuesta tanto reconocer el homenaje del prologuista como tan poco confirmar que estamos ante una filósofa de la que ciertamente no salen huyendo los musicólogos –ni otros «logos»–. La autora atrapa tanto como seduce y no solo porque da (a conocer) al presente un pasado musical en el que se sustenta, sino también porque da al presente de la musicología y de la estética y filosofía musical un futuro al menos en lo que concierne a la teorización del concepto-obra y a su función regulativa, algo ineludible para cualquier museología musical.

La segunda parte del libro comienza en sentido estricto, aunque ampliamente tratado (155-183) con *La afirmación central*. Quedan claras, de nuevo, las diferencias entre el enfoque analítico y el histórico que, también metodológicamente, sigue la autora a través del libro como reconoce explícitamente en el último momento: «el texto descansa en un compromiso con el ideal de la *werktreue*» (362). Para ello, el llamado «método de análisis anglosajón» es insuficiente, cuando no inadecuado, para recoger tanto la grandeza de la música a lo largo del tiempo como sincrónicamente para apreciar la concreción sincrética que algunas obras pueden realizar sobre el devenir de la historia.

Existe, pues, un museo no físico sino imaginario de las obras musicales. Históricamente ha sido así y lo sigue siendo: existen obras (maestras) de la música como las hay de la pintura. Ahora bien, las reflexiones de Lydia Goehr sobre la noción de «pieza histórica» resulta tan ricas como paradójicas pues, por un lado, hace referencia a una reconsideración de la música clásica por parte del romanticismo que, de esa manera, resitúa a la música en el movimiento de la historia, y no fuera de ella. Pero esta nueva academia sobre la música implicaba que las obras del recorrido elegido pudieran ir más allá de su tiempo y trayéndolas al presente romántico –curiosamente, alejándolos del clasicismo–, las hacían más clásicas, más intemporales.

El ensayo introductorio al libro («La voz de su amo») resulta tan clarificador como la clave de una partitura. Y de un modo que recupera la conocida querrela entre antiguos y modernos (54), plantea, al final de este, la disyuntiva entre un escuchar para perpetuar o un escuchar para repensar. Pues si bien es cierto que también para la música cabe aquella afirmación de Whitehead de que la historia del pensamiento es una colección de notas al pie a la filosofía de Platón, también habría que recordar que toda la historia de la filosofía y de la música, y de la filosofía de la música, tal vez puedan ser o puedan haber sido (en función de si apostamos por perpetuar o por repensar) una historia de conceptos gastados, de odres vacíos, de monedas conceptuales que han perdido su relieve –si leemos con Nietzsche, como implícitamente entendemos que sugiere L. Goehr–.

Conceptos gastados o renovados que mantienen el vigor del desafío conceptual (341), reto de una complejidad recorrida pero no concluida y menos resuelta a esta altura del libro. La autora muestra las cartas, no oculta las dos orillas de una (deliciosa y sugerente) travesía alambicada por el concepto de neutralización conceptual.

Este libro, desde su inicio (24), se asienta sobre la noción de concepto-obra: un nuevo paradigma de mayoría de edad de la música respecto al resto de las Bellas Artes que se recorre con lujo de detalles en su devenir. Finalmente se reconocerá y se explicará (328) cómo ha sido posible que el uso del concepto-obra se haya realizado en escenarios diferentes al original. Y ello, más que una crítica, se torna en un potencial adicional que confirmaría aún más la tesis de la autora: este concepto posee tal fuerza

regulativa dentro del mundo del arte musical, por decirlo con Danto, que extiende también a la categorización de lo musical y a la clasificación de las obras musicales. El concepto-obra ha de quedar claro, es un concepto abierto, que tiene hechuras de ideal o de paradigma más que de moneda gastada, como decíamos. Efectivamente, este concepto-obra-referencial tiene tal fuerza regulativa en el mundo musical que nos sirve para distinguir y reconocer la diferencia entre la música moderna y la música del paradigma anterior (245). Frente a ello, el interés de este nuevo arte por ser bello realizó su delimitación desde la estética y la teoría musical, pero no menos, más allá de ella, desde la práctica artística, y en el más amplio sentido. Poco más adelante (274) insiste en esa manera de pensar y entender la música de manera más amplia, como producción e interpretación, pero también como conservación conforme a un canon, el canon del museo imaginario, el canon concepto-obra. Un canon que cuando se interpreta también se exhibe, y aquí la autora no llega, creo, hasta las últimas consecuencias que musealmente conllevaría esa distinción.

El potencial regulador es tan claro para la autora que afirma que, aunque la teoría y la práctica musical no se adecuaran completamente y hubiera ciertos desajustes o tempos diferentes en distintas ocasiones, y aunque ello no se entendiera más como objeción, es en verdad una confirmación de la tesis de la existencia de un nuevo paradigma que regulaba una práctica y modo de entender la música.

Puede considerarse pues que en el siglo XIX (276) el cambio de paradigma ya se ha consolidado, pues, recordando el razonamiento kantiano de la finalidad sin fin, la autora afirma que para entonces la música era ya un fin en sí misma –autonomía–. La auto-referencialidad, su singularidad y la materialización que de ello realizan los artistas se plasman en las obras musicales que se constituyeron en un ideal (*werktreue*) de la práctica y con una fuerza regulativa no cuestionada.

No obstante, el conocimiento y comprensión de estas páginas no acaba con el asombro ante la música (317)... La pregunta aporética que queda es si ello ha sido estímulo o más bien lastre para los músicos y para la música, pues el guardar fidelidad y cuidado a la música en general y/o en particular no implica ser necesariamente fiel a una obra. Y ello da que pensar. También aquí todos podemos ser no solo Listenius.

Invitación a pensar el enigma del arte: el capítulo III de los materiales para la *Teoría estética* de Th. W. Adorno*

Vanessa Vidal Mayor**



Martin Endres, Axel Pichler und Claus Zittel (Eds.)
Theodor W. Adorno: Schein – Form – Subjekt – Prozesscharakter – Kunstwerk. Textkritische Edition der letzten bekannten Überarbeitung des III. Kapitels der 'Kapitel-Ästhetik'. Band 1: Ts 17893–18084; Band 2: Ts 18085–18673
 De Gruyter, Berlin-Boston, 2021
 ISBN: 9783110304114 y 9783110303865
 Páginas: 334 y 234

*Das lax Gesagte ist schlecht gedacht.*¹

Th. W. Adorno

Como es sabido, Theodor W. Adorno murió en Visp el 6 de agosto de 1969, dejando muchos de los proyectos en los que estaba trabajando sin terminar. Uno de ellos fue su libro sobre Beethoven y otro, quizás todavía más importante, si es que se pueden establecer grados de importancia en estos casos, es su *Ästhetische Theorie* (*Teoría estética*). Los dos primeros volúmenes de la edición crítica de los materiales reunidos por Adorno para ese proyecto de escribir una Teoría estética que presentamos aquí, editados por Martin Endres, Axel Pichler und Claus Zittel, se convierten en una aportación editorial crucial, no solo para la investigación de la obra adorniana, sino, además, para dar cuenta filosóficamente del enigma del arte en la actualidad. Los dos volúmenes llevan el título, *Theodor W. Adorno: Schein – Form – Subjekt – Prozesscharakter – Kunstwerk. Textkritische Edition der letzten bekannten Überarbeitung des III. Kapitels der 'Kapitel-Ästhetik'* (*Theodor W. Adorno: Apariencia – Forma – Sujeto – carácter de proceso – obra de arte. Edición crítica de la última revisión del capítulo III de la 'Estética en capítulos'*), y

1 «Lo dicho laxamente está mal pensado».

* La publicación es parte del proyecto: Réplicas de la Investigación Artística a la Crisis Histórica PID2022-140020NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 / y FEDER, UE

** Universitat de València. España
 Vanessa.Vidal@uv.es

presentan por primera vez de manera fiel el estado en que quedó la última revisión de Adorno del capítulo III de lo que llamó *Kapitel-Ästhetik* (*Estética en capítulos*).

La relación de Adorno con el arte comenzó muy pronto. Además de sus estudios musicales y las numerosas críticas sobre composiciones y conciertos que realizó siendo muy joven, sus reflexiones filosóficas sobre la estética en el ámbito académico empezaron también muy temprano. Podríamos decir que el comienzo oficial fue su escrito de habilitación, defendido en 1929 en la Universidad de Frankfurt, cuando solo tenía 26 años. Este trabajo académico fue dirigido por Paul Tillich y, en su versión original y todavía inédita, lleva ya el título *Die Konstruktion des Ästhetischen in Kierkegaards Philosophie* (*La construcción de lo estético en la filosofía de Kierkegaard*). Una vez conseguida la habilitación, Adorno revisó intensamente esa versión durante 1930 y 1931 y la publicó en 1932 en la editorial J. C. B. Mohr de Siebeck, esta vez con el título: *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (*Kierkegaard. Construcción de lo estético*). Esta última versión es la que actualmente conocemos como segundo tomo de las *Gesammelte Schriften* (*Obras completas*) y, en ella, Adorno ya elabora una crítica a la propuesta de Kierkegaard de salida del sistema hegeliano desde el particular como seductor reflexionante y su relación con la estética, iniciando así una reflexión filosófica sobre el arte que le acompañará durante el resto de su vida.

La estética y lo estético son, sin duda alguna, una constante en el pensamiento y la obra adornianas, que podemos ver objetivados, por poner algunos ejemplos, en el primer excurso de *Dialektik der Aufklärung* (*Dialéctica de la Ilustración*), titulado «*Odysseus: oder Mythos und Aufklärung*» («*Odiseo: o mito e ilustración*»), en *Minima Moralia*, en sus numerosos escritos musicales o en obras como *Noten zur Literatur* (*Notas sobre literatura*) o *Prismen* (*Prismas*). Las huellas de esta constante temática en la filosofía adorniana, centrada en pensar el arte en relación con lo histórico y descifrar filosóficamente cuál es su contenido de verdad, se pueden rastrear hasta los últimos años de su vida, en los que siguió trabajando en las diversas versiones de la *Ästhetische Theorie*. La fecha de la última revisión de esta obra, concebida como *work in progress* y que, de manera trágicamente involuntaria, quedó como tal, es el 16 de julio de 1969, pocas semanas antes de su muerte el 6 de agosto del mismo año.

A principios de 1956, Adorno comenzó a trabajar en la escritura de la *Ästhetische Theorie*, partiendo del material que iba preparando para las seis lecciones sobre estética que impartió, cuando pudo regresar de Estados Unidos, en la Universidad de Frankfurt: la primera lección la dio ya en el semestre de verano de 1950. Pronunció dos lecciones más en los semestres de invierno de 1950/1951 y de 1955/1956. La cuarta es la ya publicada en la editorial Suhrkamp en el 2009 y titulada *Ästhetik 1958/1959* (*Estética 1958/59*)².

Las lecciones quinta y sexta se extendieron durante un curso entero, la primera en el curso académico de 1961/1962 y, la segunda y última, que dio un año antes de su muerte, en el curso de 1967/1968. Una de las peculiaridades del proceso de trabajo de Adorno es que siempre presentaba en clase ante sus estudiantes los problemas que luego le seguirían ocupando sus obras teóricas: esa era para él la manera de ir concretando y formulando oralmente los contenidos que luego se objetivarían en la

2 Theodor W. Adorno. (2009). *Ästhetik (1958/1959)*, Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen. Band 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Existe traducción castellana: Theodor W. Adorno. (2013). *Estética (1958/59)*. Traducción de Silvia Schwarzböck. Buenos Aires: Las cuarenta.

escritura de textos que podrían ser publicados.

Debido a su temprana muerte, Gretel Adorno y Rolf Tiedemann tuvieron que asumir una compleja edición de esa obra, la cual se publicó en 1970, en la editorial Suhrkamp, y que hoy conocemos como volumen 7 de las *Gesammelte Schriften*: fue un arduo trabajo de edición que llevaron a cabo a partir de las más de 1600 páginas de manuscritos llamados «*Fassung letzter Hand*» («*Versión de última mano*») y las «*Regiebemerkungen*» («*Anotaciones de dirección*») que dejó Adorno. Esta *Fassung letzter Hand* contiene las revisiones y correcciones que hubieran exigido, por lo menos, una última lectura y revisión por parte de Adorno: y quizá no sólo una última, sino varias últimas.

Lo que los editores de *Theodor W. Adorno: Schein – Form – Subjekt – Prozeßcharakter – Kunstwerk. Textkritische Edition der letzten bekannten Überarbeitung des III. Kapitels der 'Kapitel-Ästhetik'* (*Theodor W. Adorno: Apariencia – Forma – Sujeto – carácter de proceso – obra de arte. Edición crítica de la última revisión del capítulo III de la 'Estética en capítulos'*) nos ofrecen en estos dos volúmenes es la edición crítica del tercer capítulo de esa última versión de la *Kapitel-Ästhetik*, tal y como quedó en su momento. La magnífica y elaborada edición consiste en una reproducción del texto original en el que estaba trabajando Adorno, acompañada de una transcripción y las referencias exactas a la edición de la *Ästhetische Theorie* publicada en Suhrkamp. Dado lo difícil que es descifrar la letra manuscrita de Adorno en la reproducción original, esa exacta y cuidada transcripción nos permite acceder a todos los comentarios, revisiones, tachones y ampliaciones hechas en letra manuscrita por el propio Adorno en sus sucesivas revisiones del texto. Ese detallado trabajo de transcripción de los comentarios manuscritos de Adorno nos ofrece la magnífica posibilidad de ver con claridad lo que eliminó, porque no estaba todavía satisfecho con la formulación alcanzada hasta el momento o con el orden en que podrían constelar los distintos fragmentos en una última versión, que lamentablemente ya no pudo terminar. Además, a la transcripción y la edición crítica se han añadido, como se comentó anteriormente, las referencias a los distintos fragmentos de la *Ästhetische Theorie* editada por Tiedemann y Gretel Adorno, lo que posibilita un trabajo comparativo entre las dos versiones y, más allá de ello, acceder a información que no aparece en la versión que conocemos como volumen 7 de los *Gesammelte Schriften*.

La edición de la *Ästhetische Theorie* fue, sin duda, una tarea monumental realizada por Rolf Tiedemann y Gretel Adorno. Un trabajo muy complejo al que, a pesar de conocer muy bien el texto y haber colaborado ya en las revisiones y correcciones junto con el propio Adorno durante años, ambos tuvieron que enfrentarse tras la inesperada muerte de este último. Esta edición ha sido en ocasiones criticada con el argumento de que, en ella, los editores, Tiedemann y Gretel Adorno, hicieron una elección y configuración más o menos arbitraria de los materiales que Adorno dejó sin montar y a falta de una revisión definitiva. Es evidente que la edición tiene sus problemas, pero ha sido hasta ahora la única que nos ha permitido conocer algo de esa monumental obra que hubiera sido la *Ästhetische Theorie*.

El trabajo de edición realizado por Zittel, Pichler y Enders permite a los lectores y lectoras ver de un modo más rápido –aunque no vamos a decir que, por ello, más sencillo– las diferencias entre la edición publicada en 1970 y el original, si es que se puede llamar original al material tal y como lo dejó Adorno y, obra terminada, a la *Ästhetische Theorie* editada por Tiedemann y Gretel Adorno. El tener ante los ojos esa

versión incompleta y, a falta de las últimas revisiones y solución de los problemas de construcción y constelación de los distintos fragmentos, hace visible por primera vez para los lectores y lectoras la dificultad que tuvo Adorno para finalizar esta obra, dada la extremada complejidad de los problemas o enigmas que pretendía formular lingüísticamente en ella. Y, precisamente, el hecho de que tengamos acceso directo a esos problemas de expresión, a lo eliminado y a lo que todavía Adorno no pudo exponer lingüísticamente creo que es un verdadero regalo para los y las que estudiamos la obra de Adorno, un regalo que nos ofrece esta primera edición crítica de los materiales para la *Teoría estética*. Pues, el hecho de que comprobemos gracias a la edición, que el propio Adorno no consigue formular lingüísticamente el problema, no ha de verse como una insuficiencia o torpeza, sino que, precisamente, eso es lo que nos invita, en nuestra actualidad, a seguir pensando la expresión lingüística para los problemas abiertos por esta obra en los años 70 del siglo pasado y, a partir de ello, a exponer el enigma del arte y la estética en las sociedades contemporáneas. En este caso excepcional, y gracias a esta edición crítica en la que se muestra el esfuerzo de Adorno por la exposición lingüística de la *Ästhetische Theorie*, lo dicho laxamente no es que esté mal pensado, sino que nos invita seguir pensando.

El pensamiento estético de Adorno y su diálogo con Kant y Hegel

Mikel Martínez Ciriero*



Gaspar Brahm Mir

La apariencia de una utopía. La influencia de Kant y de Hegel en la estética de Theodor W. Adorno

Eunsa, Pamplona, 2024

ISBN: 978-84-313-3943-2

Páginas: 382

El proyecto de este libro puede resumirse como un estudio y análisis de la influencia de Kant y Hegel en el pensamiento estético de Adorno. Frente a interpretaciones que se centran en la influencia de Marx, Nietzsche y Freud en Adorno, Brahm rastrea en el pensamiento kantiano y hegeliano las raíces de los esfuerzos intelectuales del pensador crítico de Frankfurt (18). Con este objetivo, el libro se divide en dos partes y siete capítulos. La primera parte —caps. I-III— se corresponde con indagaciones de carácter gnoseológico, como apertura y camino hacia las consideraciones propiamente estéticas tratadas en la segunda parte, en la que se incluyen los caps. IV-VII. Brahm acude a la epistemología, la ética y la metafísica con el fin de ofrecernos una profunda contextualización y de mostrar la inserción de Adorno en la discusión filosófica y estética existente entre Hegel y Kant.

En el primer capítulo, y después de una introducción en la que se presentan las líneas generales de este libro, Brahm presenta la relación de Adorno con Kant como ambigua (*zweideutig*): negativa y positiva. La filosofía kantiana aparece en Adorno como un legado problemático con el que este se inicia en la filosofía, y que apunta a ciertos lugares de interés filosófico, pero con grandes problemas; Adorno buscaría criticar la *crítica*, repensar los límites de la razón tal y como es pensada por Kant (23-24). Desde su *Crítica a la razón pura*, Kant habría escogido la ciencia como prototipo o arquetipo del conocimiento, decisión problematizada por Adorno, por el subjetivismo en el que deriva y por el desinterés que suscita hacia los objetos concretos, los fenómenos concretos (28-29) —con Adorno nos situaríamos en un esfuerzo por primar la existencia sobre la esfera conceptual—. La razón buscaría someter la realidad bajo sus categorías en un desempeño mecánico y totalizador. Adorno critica el sistema kantiano por sus dualismos (todos

* Universidad de Navarra
mmartinezcir@unav.es

ellos referibles al de contenido-forma), y por su carácter formalista debido al papel que juegan las categorías y a la naturaleza de estas (30-31). Entre la dualidad de principios y el esfuerzo de síntesis, Adorno vería como crítica fundamental en el sistema kantiano la falta de reflexividad. «La reflexión para Adorno, como se verá más adelante, está mucho más relacionada con el movimiento hegeliano del concepto que con la crítica kantiana; por algo le achaca a Kant una inmovilidad propia del pensamiento técnico, que termina reduciendo el pensamiento a la nada» (35). La crítica adorniana es demasiado severa según Brahm, pues deja de lado los esfuerzos kantianos por encontrar formulaciones universales y acceder a realidades objetivas. Brahm reivindica aspectos de la postura kantiana frente a la interpretación y crítica adornianas, motivado por la falta de atención del pensador de Frankfurt a algunos matices y a la complejidad del pensamiento de Kant. Adorno parafrasea a Kant y Hegel y haría un uso quizás demasiado libre de las referencias, por lo que sería necesario ponderar su crítica apoyándose en una aproximación más fiel y rigurosa a los textos originales.

En el segundo capítulo, Brahm acude a la influencia hegeliana en Adorno; este habría intentado «llevar la filosofía hegeliana más allá de sus propias limitaciones» (55). Ambos pensadores compartirían una manera de comprender la filosofía anclada en el método dialéctico; la influencia de Hegel en Adorno sería más intrínseca con la kantiana. Adorno habría buscado asumir y hacer propio el pensamiento dialéctico hegeliano, dotando al filosofar de una preeminencia procesual. Al pensar los límites de la razón y la diferencia entre filosofía y ciencia, la dialéctica se presenta como una necesidad radical y esencial al quehacer filosófico. Si bien tanto Adorno como Hegel habrían buscado elaborar una filosofía de lo concreto, el primero critica al segundo su caída en un concreto abstracto, idealista. Como con Kant, la crítica de Adorno se dirige a la primacía de la identidad que termina por disolver la particularidad de lo concreto, de la realidad, otorgándole un papel de superioridad al sujeto, aunque Brahm destaca que debe ponderarse el juicio adorniano, porque toda diferencia presupone cierta identidad; la dialéctica negativa de Adorno no puede prescindir de momentos positivos (66). Adorno critica la concepción sistemática de la filosofía hegeliana, una concepción que sería contradictoria con la dimensión dinámica de la dialéctica y llevaría a una arquitectura de la verdad predeterminada y, por lo tanto, falsa. La delineación del propio método de Adorno, a través de constelaciones y «microanálisis», se habría elaborado con el objetivo de salvaguardar lo no-idéntico, —«la relación con lo distinto de sí mismo» (87)— por ejemplo, el dolor y el sufrimiento, frente a la identidad; y, en línea con Hegel, la historia y la sociedad serán parte esencial de su filosofía, pero con radicales diferencias frente a su papel en el sistema hegeliano.

En el tercer capítulo se sintetizan y articulan algunas de las ideas ya presentadas, pero desde el pensamiento de Adorno. Dos temas principales son abordados: la prioridad que Adorno otorga al objeto en su teoría del conocimiento, enmarcada en una dialéctica sujeto-objeto que no los separe, sino que los conserve en su relación dialéctica, y su presentación del conocimiento como mediación (de primer y de segundo orden, según refiera al concepto o a lo inmediato). Un esfuerzo por repensar la herencia gnoseológica del idealismo no carente de problemas, aunque en esencia sería «una llamada a no olvidar ese hecho fundamental: que ni nuestros pensamientos, ni nuestro sujeto, ni nuestros intereses particulares pueden reemplazar la realidad, por mucho que solo podamos llegar a ella desde nuestro propio sujeto» (127). En las últimas páginas de este capítulo, Brahm examina el sentido de la trascendencia desde una clave gnoseológica y metafísica en los sistemas kantiano y hegeliano, así como su recepción en el pensamiento

adorniano. Según Brahm, Adorno intentaría mediar entre la secularización hegeliana y el dualismo kantiano, pero caería en cierta inmanencia, pues la trascendencia no sería más que «la infinitud de potencialidades del objeto» (144), en tanto negación de la finitud del objeto en cuestión, y estaría dotada de un fuerte componente sociohistórico y moral. Finalmente somos conducidos con una pequeña nota a la segunda parte de la obra, dedicada al pensamiento estético de Adorno (y de Kant, y de Hegel). Arte y filosofía, según Adorno, se acercarían desde lugares diversos en la superación de lo empírico, hacia esa trascendencia, desde la apertura de la finitud a la infinitud de potencialidad, aproximándose de este modo a lo no-idéntico. El arte utiliza la forma y la materia; la filosofía, conceptos. El arte expresa, pero su comprensión requiere de la filosofía.

Esta segunda parte inicia con una cita del propio Adorno que, para Brahm, resumiría las claves de su teoría estética: «La estética de hoy en día tendría que ser sobre la controversia entre Kant y Hegel, pero sin conciliarla a través de una síntesis» (157). En otras palabras, Adorno consideraría el pensamiento estético de Kant y Hegel como culmen filosófico en estas cuestiones, aunque ni uno ni otro hayan alcanzado respuestas últimas, y la solución tampoco radica en realizar simplemente una síntesis de ambos autores. Es decir, «la estética adorniana se presenta como una superación de las dos corrientes filosóficas, pero sin nunca negar su dependencia estrecha hacia ellas» (158). El objetivo de Brahm es acudir al «núcleo» del pensamiento estético adorniano, y para ello se centrará en su diálogo con estos autores, aun cuando menciona que la estética de Adorno abarca muchos más nombres de la filosofía y de las artes.

El cuarto capítulo se inicia recordando la prioridad que otorga Adorno al objeto, a las obras de arte, frente a leyes estéticas (167). Ello se aleja, por tanto, tanto de teorías estéticas que sitúan el foco en el artista —como la teoría del genio—, como de aquellas que inciden en la recepción de las obras, en buena medida el subjetivismo kantiano y freudiano. La dificultad a priori es clara: teorizar sobre lo concreto. Adorno elabora su crítica a Kant en varias claves, aun reconociendo en él un primer gran pensador sobre la estética: su subjetivismo y su formalismo, y el carácter contemplativo o desinteresado del placer estético. Se desatiende con ello, según Adorno, por un lado, las fuerzas inherentes a la obra de arte, su «espíritu (*Geist*)», y, por otro lado, la admiración —que es cierto tipo de interés— que suscita en su recepción, así como el carácter dinámico de la relación sujeto-obra de arte. Adorno busca desplazarse desde los juicios (Kant) hacia las obras de arte concretas, que no pueden reducirse a juicios de ningún tipo, motivado por una «discrepancia con concebir la estética desde el gusto (*Geschmack*) y su actividad judicativa» (184). En las páginas finales del capítulo, Brahm muestra la crítica que Adorno dirige a la teoría del genio kantiana, una crítica sostenida sobre la realidad más materialmente condicionada y finita del hacer humano, también el artístico, aunque se señala al mismo tiempo que la propia noción de genio de Adorno no se aleja tanto de la kantiana: baste mencionar la presencia de la novedad y de lo genérico en lo particular como notas que acompañan lo genial-artístico en el pensador de Frankfurt.

El quinto capítulo se divide en dos apartados. En el primero de ellos se explora, por un lado, la necesidad y la materialidad en la obra de arte desde Kant y Hegel hasta Adorno: el juicio estético kantiano, si bien es subjetivo, radica en objetos, puesto que es un juicio que se da necesariamente en diversos sujetos en su encuentro con una obra de arte determinada; Hegel, a diferencia de Kant, plantea la materialidad y la sensibilidad como algo esencial del arte, pero con resquicios de arbitrariedad y una clara inferioridad respecto al pensamiento (203). La necesidad de la obra de arte en Adorno se enraíza más

radicalmente en el objeto y su materialidad. Ello se enmarca, a su vez, en una dialéctica materialista entre la razón y la mimesis: «Solo una experimentación desde dentro de la obra de arte, en la que se busca secundar su movimiento dialéctico, puede conseguir desprenderse de todo resquicio del esquematismo determinista y abrirse al verdadero objeto» (209). La tensión entre la razón y lo concreto o no-idéntico es constante, y se traslada al ámbito de la creación artística mediante este binomio dialéctico de racionalidad (objetivación) y mimesis (expresión): «la mimesis posee una eminente dimensión objetiva. No se trata de una imitación de un objeto desde el sujeto, sino más bien del movimiento mismo del objeto en cuanto tal [...] representa también la subjetividad del objeto, su vida interior, que no puede absorberse en la generalidad de lo conceptual» (216). La mimesis, requiere, a su vez, de cierta construcción —ordenación—, pues de lo contrario sería pura expresión: en esa polaridad dinámica sitúa Adorno la obra de arte. Tras explorar la dimensión inmanente de la obra de arte en Adorno, con su correspondiente dialéctica sujeto-objeto que despliega contemporáneamente cierta trascendencia, la estética es presentada, formulada, como rescate (*Erretung*) de la apariencia, entendida esta apariencia dentro del diálogo particular entre Adorno y el idealismo, Hegel especialmente, como dialéctica del ser y de la esencia. Se nos ofrecen dos claves del pensamiento estético adorniano: en primer lugar, la apariencia como aquella «espiritualidad que se manifiesta en la materialidad y que, en su reflexión interior, consigue trascender lo meramente empírico o dado» (240); «el término “apariencia” en Adorno no suele tener el sentido de engaño, aunque a veces adquiere también esta connotación semántica, sino de gran cercanía a lo no-idéntico que, aunque no es conocido, puede ser tematizado de alguna forma» (250). En segundo lugar, lo trascendente «como esa sobreabundancia de significado que se desprende de un objeto sensible, sin dejar de serlo» (240).

En el segundo apartado de este quinto capítulo, Brahm expone ciertas notas sobre la consideración que Adorno dedica a las obras de arte: señala la coherencia (*Stimmigkeit*), «que enfatiza la ligazón interna entre todas sus partes y su apariencia de totalidad orgánica y perfecta» y su carácter de enigma (*Rätsel*), «que subraya, en cambio, lo que se esconde detrás de su constitución y apariencia» (246). Tanto el arte como la filosofía buscarían, en Adorno, «la utopía de la no-identidad del sujeto. Alcanzar al objeto desde su misma subjetividad y, así, reconciliarlo consigo mismo» (262), y es por ello que la obra de arte «está llamada a detonar una reflexión crítica o filosófica que ponga fin a una indiferencia hacia una situación fáctica» (262). Esta «apertura inmanente hacia la filosofía» es lo que caracterizaría el arte, diferenciándolo del entretenimiento o de la ideología. Esta apertura será también criterio de valoración artística: cuanto mayor sea el diálogo que permita con la filosofía, cuanto más fecunda sean las posibilidades de interpretación de la obra, mejor será, lo cual significa, para Adorno, que dicha obra tiene mayor presencia sociohistórica. Arte y filosofía aparecen en Adorno como complementarios y sometidos a una tensión irresoluble, similar tensión a la mencionada entre la mimesis y la construcción (266). «La obra lograda es aquella coherencia que mantiene abiertas sus fisuras, de tal forma que el pensador pueda reflexionar desde ella sobre la posibilidad utópica de una realidad que satisfaga todos los anhelos del hombre» (267).

En los capítulos finales, Brahm aborda la heteronomía del arte en Kant y en Hegel. En primer lugar, y analizando la belleza en relación con su manifestación en la naturaleza —la belleza natural—, Brahm Mir explica cómo Adorno se sitúa en un planteamiento más cercano a Kant que a Hegel, encontrando en la dimensión estética de lo natural y en la relación que establecemos con ello la «huella de lo no-idéntico» (280), aquella

realidad que no puede ser reducida a concepto. Tanto la naturaleza como el arte se encontrarían para Adorno en un contexto de verdad, pero alejados de lo meramente conceptual (281), así como en una relación dialéctica en búsqueda de autonomía. Esta relación arte-naturaleza le permitirían al pensador de Frankfurt incidir en que, tanto en la naturaleza, como en la obra de arte que trata de aprehenderla, la belleza solo surge cuando no hay intención de alguna de dominio, y destaca además su dimensión histórica: «en la teoría adorniana toda experimentación del mundo de los objetos es histórica» (285). En segundo lugar, nuestro autor recorre las concepciones kantiana y hegeliana de lo sublime, para pasar a exponer la concepción adorniana. Se destacan dos aspectos al respecto: la espiritualización del arte y la experiencia de la negatividad.

Adorno defiende una espiritualización del arte como naturaleza, es decir, acentuando el carácter objetivo de toda experiencia artística, de tal forma que el sujeto se dé cuenta, también, de su propia naturaleza. [...] se entiende que la experiencia de lo sublime como apertura a una realidad distinta del propio yo lleve consigo ese rechazo a toda subjetivación pretendida y, en cambio, sitúe al sujeto en relación con lo más elemental. (302)

Finalmente se aborda en el séptimo capítulo la concepción sociohistórica del arte en Hegel y su recepción en Adorno. Si bien esta herencia queda patente en las páginas leídas, Brahm destaca la diferencia fundamental entre Adorno y Hegel: aunque Adorno encuentra en las obras de arte un horizonte y significados históricos, estos aparecen unidos con un componente crítico al presente histórico. El arte es determinado socio-históricamente, pero despliega un carácter eminentemente crítico e innovador respecto a su tiempo presente (307-308) abriéndose al futuro, a diferencia de cómo pensó Hegel el arte y su papel respecto a la historia (320). Citando a Adorno: «El contenido de la obra de arte puede llamarse historia» (321) y, añadiríamos, memoria. «Cada obra de arte, por lo tanto, en su dialéctica entre la forma y el contenido, entre la mimesis y la racionalidad, posee una historia interna que la configura y que constituye, de hecho, su ser» (321).

En definitiva, la lectura de la obra de Brahm es muy recomendable, sobre todo para el público especializado. Estamos ante un extraordinario trabajo de estudio excelentemente documentado, un proyecto intelectual de gran envergadura y exigencia intelectual: hacer dialogar a tres autores como Kant, Hegel y Adorno, con el objetivo de ofrecer una reconstrucción del camino filosófico transitado por el pensador de Frankfurt desde el idealismo hasta su teoría crítica, ofreciéndonos además una exposición de las grandes líneas de la teoría estética de Adorno. Con ello, Brahm traza un recorrido por autores centrales en la constitución del pensamiento estético moderno y contemporáneo, reconociendo y profundizando en continuidades y discontinuidades. En todo momento, además, Brahm persigue mostrarnos ese diálogo en toda su complejidad. La palabra ambivalencia aparece en varios lugares del libro, aludiendo siempre a cierta relación entre Kant o Hegel y Adorno. Se agradece que la investigación presente desde la ambigüedad y la ambivalencia aspectos de esta relación, que, como deja muy claro este libro, no puede interpretarse como mera crítica.







Este número de LAOCOONTE se terminó de editar el 5 de diciembre de 2024.
En su maquetación se usaron las tipografías Calisto MT, diseñada en 1986 por Ron Carpenter para Monotype, y Futura, diseñada por Paul Renner en 1927 para Bauer Type Foundry.

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

VNIVERSITAT ID VALÈNCIA | DEPARTAMENT DE FILOSOFIA

Departamento de
Filosofía
Universidad Zaragoza

UAM | Departamento de
Filosofía

VNIVERSIDAD ID SALAMANCA | DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA, LÓGICA Y ESTÉTICA

MINISTERIO DE CIENCIA, INNOVACIÓN Y UNIVERSIDADES

UNIÓN EUROPEA
AGENCIA ESTATAL DE INVESTIGACIÓN

VNIVERSITAT ID VALÈNCIA | Institut de Creativitat i Innovacions Educatives

PID 2022-140020NB-I00. Réplicas de la investigación artística a la crisis histórica

<https://turia.uv.es/index.php/LAOCOONTE>