SUBLEVACIONES

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Portada: **Pablo Ortiz Monasterio**: *Volando bajo*, 1987 [Cat. 62]

Publicado con motivo de la exposición *Sublevaciones* (24 de febrero al 29 de julio de 2018) organizada por el Jeu de Paume, París, en colaboración con el MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Textos
Georges Didi-Huberman
Eliza Mizrahi · MUAC

Traducción
Susanna Méndez, Xavier Rodrigo y Mercè Ubach

Dirección editorial
Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Coordinación editorial
Ana Xanic López · MUAC

Asistencia editorial
Maritere Martínez Román

Corrección
Ekaterina Álvarez Romero · MUAC
Ana Xanic López · MUAC
Jaime Soler

Diseño
Cristina Paoli · Periferia

Asistencia en formación
Krystal Mejía

Primera edición 2018
D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, 04510, Ciudad de México
© Jeu de Paume, 1, place de la Concorde, 75008 París, Francia
www.jeudepaume.org
D.R. © de los textos, sus autores. Textos de Georges Didi-Huberman publicados por primera vez en el catálogo de la exposición *Soulèvements*, Jeu de Paume, Gallimard, París, 2016
D.R. © de la traducción, sus autores
D.R. © de las imágenes, sus autores

© 2018, Editorial RM, S.A. de C.V. Río Pánuco 141, colonia Cuauhtémoc, 06500, Ciudad de México
© RM Verlag S.L.C/Loreto 13-15 Local B, 08029, Barcelona, España
www.editorialrm.com
344

ISBN RM Verlag 978-84-17047-50-4
ISBN UNAM
ISBN UI
ISBN Jeu de Paume 978-2-915704-76-1

D.R. © Universidad Iberoamericana, A.C. Prol. Paseo de la Reforma 880, col. Lomas de Santa Fe, Ciudad de México, 01219
publica@ibero.mx

Todos los derechos reservados.
Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

Impreso y hecho en México

Página 1: **Alberto Korda**, *El Quijote de la Farola, Plaza de la Revolución, La Habana, Cuba*, 1959. Colección Leticia et Stanislas Poniatowski.
© ADAGP, París, 2018 [Cat. 54]

SUBLEVACIONES

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Jeu de Paume
MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS

Introducción 6
—
GEORGES DIDI-HUBERMAN

Por los deseos. Fragmentos sobre lo que nos levanta 16
—
GEORGES DIDI-HUBERMAN

Ver y saber en torno a la imagen 164
—
ELIZA MIZRAHI

Semblanza 175

Lista de obra 176

Créditos 190

< **Pedro Mera**, *EZLN en San Lázaro*, 2001. © Pedro Mera / Cuartoscuro.com [Cat. 193]

Introducción*

GEORGES DIDI-HUBERMAN

* Esta traducción fue publicada originalmente en Georges Didi-Huberman, *Insurrecciones*, catálogo de la exposición en el Museu Nacional d'Art de Catalunya y el Jeu de Paume.

Gilles Caron, *Manifestations catholiques bataille du Bogside, Derry, Irlande du Nord, Août* [*Manifestantes católicos, Batalla de Bogside, Derry, Irlanda del Norte, agosto*], 1969 © Gilles Caron/Fondation Gilles Caron/Gamma Rapho [Cat. 36]

La pesadez de los tiempos

En el momento de escribir estas líneas —marzo de 2016—, unas 13 mil personas que huyen de los desastres de la guerra se encuentran en calidad de detenidas, prácticamente recluidas, en Idomeni, al norte de Grecia. Macedonia ha decidido cerrar sus fronteras. Pero en realidad es toda la Europa oficial, por medio de la voz oportunista y singularmente cobarde de sus dirigentes (no obstante, ¿no nos enseña la Historia que una sola cobardía política se paga muy cara a más o menos largo plazo?), que niega a estas personas la hospitalidad mínima que exigiría el más elemental sentido ético y que prescriben, además, las propias reglas del derecho internacional. ¿Cuál es el destino de los pueblos cuando empieza a confundirse al extranjero con el enemigo?

El cielo, pues, está pesado, sea como sea que lo queramos escuchar. Hoy llueve en Idomeni. La gente, desposeída de todo, espera en el barro durante horas por una simple taza de té caliente o por un medicamento. Los miembros de las organizaciones no gubernamentales y, aún más, los grupos locales de solidaridad trabajan hasta el límite de sus fuerzas, mientras que los soldados vigilan tranquilamente que las alambradas sigan en su sitio. Pese a todo, muchos griegos de la región se acercan espontáneamente a ofrecer su ayuda: sin tener tampoco gran cosa, empobrecidos como están por las medidas de "austeridad" que les ha impuesto el gobierno europeo, dan lo que pueden, que es inestimable: a saber, consideración y hospitalidad, ropa, medicamentos, alimentos, sonrisas, palabras, miradas auténticas. Se diría que no han olvidado a uno de sus primeros grandes poetas: en efecto, hace unos dos mil quinientos años que Esquilo escribió *Las suplicantes* —una traducción reciente de la misma ha querido reformular su título de este modo: *Las exiliadas*—, una tragedia relacionada directamente con el mito fundacional de Europa, y que explica cómo unas mujeres "negras", venidas de Oriente Medio, son acogidas en Argos siguiendo la ley sagrada de la hospitalidad que está en conflicto con el cálculo político y gubernamental que su acogida hará nacer.[1]

—

1— Esquilo, *Les Suppliantes*, trad. M. Mazon, París, Les Belles Lettres, 1921 (re-ed. París, Gallimard, 1982). Id., *Les Exilées*, trad. I. Bonnaud, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2013.

Llueve en Idomeni. La gente quiere huir, encontrar un refugio, pero no puede. El cielo está muy pesado, sobre sus cabezas, los pies se les hunden en el barro, las alambradas les rasguñarían las manos si osaran acercarse a la frontera. El cielo está pesado sobre sus cabezas, pero sé perfectamente que hay un único cielo sobre la Tierra: estamos, pues, en contacto inmediato con su destino. Por supuesto que yo no he estado en Idomeni, escribo de oídas y por testimonios visuales interpuestos. Además, escribo esto como un exordio de un catálogo de arte. Aun así, no me desvío del tema, si aceptan la idea de que el arte no solo tiene una historia, sino que a menudo se da como "el ojo mismo" de la Historia. Desgraciadamente, no es la presencia de Ai Weiwei en Idomeni, con su piano blanco y su equipo de fotógrafos especializados, lo que ayudará a nadie ni a nada —los refugiados se mostraron completamente indiferentes a este performance, tienen la cabeza en otra cosa, esperan cosas muy distintas— ante esta cuestión enorme. Veo ese piano blanco, surrealista en medio del terreno desnudo del campo, como el símbolo irrisorio de nuestras buenas conciencias artísticas: blanco como las paredes de una galería de arte, todo lo que hace es evocar el contraste por el que, con el corazón en un puño, observamos, en Idomeni o donde sea, la pesantez de los tiempos oscuros sobre la vida contemporánea.

"Tiempos oscuros": con estas palabras se expresó una vez Bertolt Brecht ante sus contemporáneos, y desde su propia condición de hombre rodeado por el mal y el peligro, de hombre exiliado, de fugitivo, de eterno "migrante" que esperaba meses para obtener una visa, para cruzar una frontera... Es por contraste con la misma expresión que Hannah Arendt querrá, unos años más tarde, extraer una cierta noción de "la humanidad" como tal: la ética de un Lessing o de un Heine —la de la poesía y el pensamiento libres—, fuera de todas nuestras brutalidades políticas dominantes.[2]

Tiempos oscuros. Pero ¿qué hacemos cuando reina la oscuridad? Podemos esperar, simplemente: replegarnos, aguantar. Decirnos que ya pasará. Intentar

—

2— Hannah Arendt, "De l'humanité dans de 'sombres temps'. Réflexions sur Lessing" (1959), trad. B. Cassin y P. Lévy, *Vies politiques*, París, Gallimard, 1974 (ed. 1986), pp. 11-41.

acostumbrarnos a ella. Quién sabe si, en la oscuridad, el piano se volverá blanco. A base de acostumbrarse —cosa que sucederá enseguida, porque el hombre es un animal que se adapta pronto—, uno ya no espera nada en absoluto. El horizonte de espera, el horizonte temporal, acaba por desaparecer como había desaparecido en las tinieblas todo horizonte visual. Allí donde reina la oscuridad sin límite ya no hay nada que esperar. A eso se le llama sumisión a la oscuridad (o, si lo prefieren, obediencia al oscurantismo). A eso se le llama pulsión de muerte: la muerte del deseo. Walter Benjamin, en un texto de 1933 titulado *Experiencia y pobreza*, escribía que "un poco por doquier, las mejores mentes hace mucho que han empezado a formarse una idea de estas cuestiones [las cuestiones acuciantes relacionadas con la situación política del momento]. Se caracterizan por una falta absoluta de ilusiones sobre su época y, al mismo tiempo, por una adhesión sin reservas a esta".[3] Este diagnóstico no ha perdido su vigencia en absoluto. Todo el mundo, o casi, sabe que pocas ilusiones puede hacerse uno en la oscuridad, salvo que le proyecten millones de títeres, como en las paredes de una caverna platónica forrada de pantallas de plasma. Una cosa es no hacerse ilusiones en la oscuridad o ante los títeres del espectáculo impuesto, y otra muy distinta doblegarse a este en la inercia mortífera de la sumisión, tanto si es melancólica como cínica o nihilista.

Levantar nuestras cargas

Sigmund Freud, incluso antes de reconocer la eficacia de la pulsión de muerte —necesitará la primera guerra mundial para ello—, había afirmado, al final de su gran libro sobre los sueños, "la indestructibilidad del deseo". ¡Qué espléndida hipótesis! ¡Hasta qué punto debería ser cierta! La indestructibilidad del deseo, he aquí lo que nos haría buscar, en plena oscuridad, una luz pese a todo, por tenue que fuese. Si te has perdido en el bosque en medio de la noche, la luz de una estrella muy lejana, de una vela

—

3— Walter Benjamin, "Expérience y pauvreté" (1933), trad. P. Rusch, Œuvres II, París, Gallimard, 2000, p. 367.

detrás de una ventana o de una luciérnaga próxima te resultará asombrosamente saludable. Es entonces cuando los tiempos se sublevan. Encerrados en las oscuras mazmorras de principios del siglo XX, el anarquista andaluz o el gitano ladrón de tres aceitunas inventaron un estilo particular de "cantos de prisioneros" llamados carceleras, donde a menudo se decía que todo su horizonte podía apoyarse solo en el brillo de un cigarrillo consumiéndose en la oscuridad:

> A mí me metieron en un calabozo
> donde yo no veía ni la luz del día
> gritando yo me alumbraba
> con el lucerito que yo encendía.

La voz, en estas condiciones, era el medio privilegiado para desear, para dirigirse al otro, para perforar las tinieblas, para atravesar las murallas. La lucecita, por su parte, era muy capaz de guiar al prisionero hacia lo que Ernst Bloch, en *El principio esperanza*, llama con acierto "imágenes deseo" o "imágenes anhelo", es decir, imágenes que pueden servir, escribía precisamente, como "prototipos para pasar fronteras".[4]

Los "tiempos oscuros" no lo serían tanto si no fuera porque vienen a tropezar contra nuestra frente, a comprimirnos los párpados y a ofuscarnos la mirada. Como fronteras que nos hubiesen puesto en el cuerpo y en el pensamiento. En realidad (si se miran desde cierta distancia) son grises. Gris alicaído de los cielos lluviosos y, sobre todo, gris antracita de las alambradas, de las armas de guerra o del plomo que emplearon las cárceles más crueles. Los tiempos oscuros son tiempos de plomo. Nos quitan no solo la capacidad de ver más allá y, por lo tanto, de desear, sino que además pesan mucho, nos pesan sobre la nuca, sobre el cráneo, que es una forma de decir que nos ahogan la capacidad de querer y de pensar. Con este paradigma del peso o del plomo, la palabra sumisión adquiere un sentido más evidente, más físico aún. Pero habrá que comprender, por tanto, que el deseo contra eso —la supervivencia del deseo en este espacio concebido para

—

4— Ernst Bloch, *Le Principe Espérance III. Les images-souhaits de l'Instant exaucé* (1938–1959), trad. F. Wuilmart, París, Gallimard, 1991, pp. 102-142.

neutralizarlo— adquiere su verdadero sentido a partir de la palabra levantamiento, y del gesto que la palabra supone.

¿No tenemos que levantar nuestras múltiples capas de plomo a cada momento? ¿No tenemos, por ello, que levantarnos a nosotros mismos y, necesariamente —por extensa que sea la capa, por pesado que sea el plomo—, levantarnos juntos? No existe una escala única, para los levantamientos: va desde el más mínimo gesto de retirada hasta el movimiento de protesta más multitudinario. ¿Qué somos, pues, bajo el plomo del mundo? Somos al mismo tiempo titanes vencidos y niños danzantes, y quizá futuros ganadores. Titanes vencidos, ciertamente: como Atlas y su hermano Prometeo, antaño levantados contra la autoridad unilateral de los dioses del Olimpo, y después derrotados por Zeus y castigados, uno a llevar todo el peso del cielo sobre sus hombros (castigo sideral), y el otro a dejarse devorar el hígado por un buitre (castigo visceral).

Fue así como los titanes se convirtieron en unos pobres "culpables" castigados por la ley olímpica. Así pues, según un destino común a muchos levantamientos, habían fracasado en el intento de tomar el poder en el Olimpo. ¿Es toda la lección de esta historia? En absoluto. Porque liberaron al género humano transmitiéndole —para compartir, poner en común— una parte crucial del poder de los maestros: un cierto saber (en lo que a Atlas se refiere, la ciencia de la Tierra y las estrellas) y un cierto *savoir-faire* (por lo que respecta a Prometeo, el dominio del fuego). Allí donde los titanes habían fracasado en la confrontación por el poder, habían logrado la transmisión de cierta fuerza —la fuerza de un saber y de un saber hacer indefinidamente prolongables. Y sabe Dios si a los dioses les gusta que alguien revele a todo el mundo sus secretos de Polichinela: por ejemplo, que basta con frotar dos piedras en la oscuridad para obtener el milagro del fuego y de la luz.

Podemos imaginarnos que esta transmisión exitosa debe de haber puesto los fundamentos de nuevas confrontaciones, de confrontaciones futuras entre titanes —aliados del género humano o mezclados con él— y dioses del Olimpo. Podemos imaginarnos que un buen día el titán Atlas, después de cantar su última carcelera, lanzó, con un gran gesto de levantamiento liberador, su carga por encima de sus hombros machacados desde hacía tanto tiempo. Entonces podrá

proclamar a los cuatro vientos su deseo: exponer la pulsión de vida y de libertad delante de todo el mundo y para todo el mundo, en el espacio público y en el tiempo de la historia. Una veintena de años después de que el espíritu de la Revolución Francesa se impusiera en Europa, Francisco de Goya podía dar forma a esta luminosa exclamación en el tejido mismo del lumpenproletariado, en algún punto entre el mozo de cuerda predestinado a ser aplastado bajo su carga y el obrero clamando —aunque de entrada fuera "para nada", es decir, para no obtener nada decisivo en esta historia que no hace sino abrirse a él— su revuelta. Es precisamente sobre este gesto, el gesto de levantamiento, que nos interrogamos en la presente investigación.

La evidencia de los levantamientos

Me encontraba ya inmerso en este tipo de preguntas —me había bastado con el simple montaje de poner uno a continuación del otro los gestos de los dos dibujos de Goya, y una reflexión posterior sobre las representaciones de la revuelta en Eisenstein—[5] cuando Marta Gili, hace unos meses, me propuso que pensara en una exposición para el Jeu de Paume. Evidencia de los Levantamientos: todo lo que hacía falta era que Atlas, el héroe de una exposición anterior celebrada en el museo Reina Sofía de Madrid,[6] encontrase la fuerza, la libre energía de desprenderse de su carga —y con esta de su fracaso, de su tristeza— lanzándola por encima de sus hombros, y delante de sus amos del Olimpo. Justo cuando escribo estas líneas, ignoro lo que acabarán proporcionando los montajes de las obras que estamos intentando reunir, a veces en la disyuntiva entre lo que nos hubiera gustado y lo que se revela imposible de obtener para este tipo de empresa (con sus constricciones materiales concretas): ya no es tan fácil mover ciertos grandes cuadros de Joan Miró o de Sigmar

—

5— Georges Didi-Huberman, "Peuples en larmes, peuples en armes", *L'œil de l'histoire*, 6, París, Éd. de Minuit, 2016.

6— Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*—Atlas. *How to Carry the World on One's Back?*, trad. M. D. Aguilera y S. B. Lillis, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

Polke, ni *La Libertad guiando al pueblo*, de Delacroix, o *L'Emeute*, de Daumier...

Pero las posibilidades siguen siendo inmensas, y es que el levantamiento es un gesto sin fin, recomenzado sin cesar, tan soberano como lo puedan ser el propio deseo o esta pulsión, este "impulso de libertad" (*Freiheitsdrang*) del que hablaba Sigmund Freud. El campo de los levantamientos es, por tanto, potencialmente infinito. En este sentido, la itinerancia prevista para esta exposición —Barcelona, Montreal, Ciudad de México y Buenos Aires— dará pie a una constante reformulación o transformación heurística gracias a la cual, espero, podrán desarrollarse nuevos aspectos del levantamiento, políticos, históricos o estéticos. Con todo, y por lo que respecta a esta alegría de la búsqueda, infinita por derecho —porque no se acaba nunca de aprender, de descubrir, de inventar nuevos montajes capaces de hacer que nazcan nuevas emociones y de encontrar nuevos paradigmas para el pensamiento—, hay que añadir que la inquietud también formará parte de ella, e incluso que será infinita por derecho: "gay saber inquieto", según la lección conjunta de Friedrich Nietzsche y Aby Warburg.[7] Porque de hecho un proyecto como este no está exento de peligros importantes, ni tampoco de contradicciones: ¿por qué limitarse a una lista de obras a exponer cuando el estudio no se termina nunca? El ensayo que se publica en este catálogo, aunque pueda parecer largo y armado con una extensa bibliografía, no pasa de ser un punto de partida en el escrutinio necesario a través de los aspectos filosóficos o históricos, políticos o estéticos, del levantamiento.

Una última contradicción, y no menor, se podría formular así: hacer del levantamiento "objeto" de exposición, ¿no es traicionar este "objeto" tan particular —los levantamientos, que precisamente no son "objetos", sino gestos o actos—? ¿En qué se convierten los levantamientos y su energía limpia en las paredes blancas del *white cube* o en las vitrinas de una institución cultural? La objeción del piano blanco, ¿no corre el riesgo de abundar en la distancia que separa toda exposición del tema del que trata?

—

7— Georges Didi-Huberman, "Atlas o le Gai Savoir inquiet", *L'œil de l'histoire*, 3, París, Éd. de Minuit, 2011.

Quizá alguien pensará que un proyecto estético como este —porque antes que nada se trata de mostrar imágenes que en buena parte son obras de arte— no hace nada más que "estetizar" y, por ende, anestesiar la dimensión práctica y política inherente a los levantamientos. Pese a todo, proponiendo reunir estas imágenes en el espacio público de una exposición no pretendo ni construir una iconografía estándar de las revueltas (como para minimizarlas), ni montar un retablo histórico, es decir, un "estilo" transhistórico, de los levantamientos pasados y presentes (tarea, de una u otra forma, imposible).

¿No se trata más bien de probar esta hipótesis o, aún más sencillo, de responder a la pregunta ¿por qué las imágenes beben tan a menudo de nuestros recuerdos para dar forma a nuestros deseos de emancipación? ¿Y cómo una dimensión "poética" logra constituirse en el núcleo mismo de los gestos de levantamiento y como gesto de levantamiento? ¿Quizá baste con recordar las frases de Baudelaire en *Le Salut public* (1848) o de Rimbaud en sus *Cartas del vidente* (1871), los dibujos de Courbet o de Daumier, las películas de Eisenstein o de Pasolini...? ¿Quizá baste con recordar la fórmula vanguardista por excelencia al final de la primera guerra mundial: *Dada soulève tout*!? ¿No sucede lo mismo hoy, cuando, en su modesto calendario de 2016, que no aspira a la categoría de obra de arte, el Hospital Social de Tesalónica, en donde son atendidos los más humildes, los rechazados por el sistema de salud pública, coloca juntos precisamente *La esperanza del condenado a muerte*, de Miró, y el *No de los griegos* a los planes actuales de austeridad, las barricadas construidas por las mujeres de Barcelona en 1936 y los grandes gestos que los socorristas destinan a los refugiados sirios en la costa de Mitilene? Por otro lado, un poema de Borges, titulado *Los justos*, acompaña esta imagen tan actual, tomada por una sanitaria benévola:

> Un hombre que cultiva un jardín, como quería Voltaire.
> El que agradece que en la tierra haya música.
> El que descubre como placer una etimología.
> Dos empleados que en un café del Sur juegan un silencioso ajedrez.
> El ceramista que premedita un color y una forma.

> Un tipógrafo que compone bien esta página, que tal vez no le agrada.
> Una mujer y un hombre que leen los tercetos finales de cierto canto.
> El que acaricia a un animal dormido.
> El que justifica o quiere justificar un mal que le han hecho.
> El que agradece que en la tierra haya Stevenson.
> El que prefiere que los otros tengan razón.
> Esas personas, que se ignoran, están salvando el mundo.[8]

Uno no se levanta sin cierta energía. Pero ¿cuál? ¿de dónde viene? ¿no es evidente —para que se pueda exponer y transmitir a los demás— que es necesario saber darle forma? Una antropología política de las imágenes, ¿no debería partir también del simple hecho de que nuestros deseos necesitan la fuerza de nuestros recuerdos, a condición de darles una forma, la que no olvida de dónde viene y que, gracias a eso, es capaz de reinventar todas las formas posibles?

—

8— Jorge Luis Borges, "Los Justos" (1981), *Obras completas*, Emecé, 2006.

Por los deseos. Fragmentos sobre lo que nos levanta*

GEORGES DIDI-HUBERMAN

* Esta traducción fue publicada originalmente en Georges Didi-Huberman, *Insurrecciones*, catálogo de la exposición en el Museu Nacional d'Art de Catalunya y el Jeu de Paume.

Eduardo Gil, *Niños desaparecidos. Segunda Marcha de la Resistencia*, 9–10 de diciembre, 1982. Colección Eduardo Gil [Cat. 202]

Pérdida y levantamientos

¿Qué nos levanta? Son fuerzas, evidentemente. Unas fuerzas que no nos resultan exteriores ni impuestas: fuerzas involucionadas en todo lo que nos concierne más esencialmente. Pero ¿de qué están hechas? ¿Cuáles son sus ritmos? ¿De qué fuentes beben? ¿No podríamos decir, para empezar, que casi siempre nos vienen, sobrevienen o vuelven a nosotros a raíz de una pérdida? ¿No es cierto que perder nos levanta después de que la pérdida nos haya hecho caer? ¿No es cierto que perder nos suscita deseos después de que el luto nos haya inmovilizado? Empecemos, pues, por la pérdida.

Dos hermanas —de cuatro y seis años— acaban de perder a su madre. Pierre Fédida observa lo que pasa entre ellas. Es extraordinario o, sencillamente, vital: establecen un juego para imitar a la muerta, con su inmovilidad bajo las sábanas que representan el sudario. Luego, el juego se transforma de repente cuando la sábana blanca se mueve y se levanta; las niñas también se animan con "disputas", gritos y "sobresaltos alegres": "Unos días después de la muerte de su madre, Laure —que tiene cuatro años— juega a estar muerta. Con su hermana —dos años mayor que ella— se disputa la sábana con la que le pide que la tape mientras le cuenta el ritual que debe llevar a cabo escrupulosamente para que ella pueda desaparecer. Su hermana sigue sus indicaciones hasta el momento en que, como Laure no se mueve nada, empieza a chillar. Laure reaparece y, para calmar a su hermana, le pide que ahora sea ella quien, a su vez, finja estar muerta ¡y le exige que la sábana con que la cubre permanezca impasible! Y Laure no deja de retocarla, ya que los llantos se han convertido de repente en carcajadas que arrugan la sábana con sobresaltos alegres. Y la sábana —que era sudario— se convierte en vestido, casa, bandera izada en lo alto de un árbol... antes de terminar desgarrada entre risotadas de farándula desenfrenada en la que se da muerte a un viejo conejo de peluche: Laure le revienta las tripas...".

"Sin duda", concluye el psicoanalista, "el luto pone al mundo en movimiento. [...] El mundo es impulsado por una movilidad nueva, ya que, de pronto, la muerte extrae su evidencia de un juego que simbólicamente cumple su deseo".

Nos atreveríamos a decir que la pérdida, que en un primer momento nos abate, también puede —gracias a un juego, un gesto, un pensamiento, un deseo— levantar a todo el mundo. Y esta sería la primera fuerza de los levantamientos.[1]

El fondo del aire es rojo

Quien nos dice "el fondo del aire es rojo" da a entender sin duda que una tempestad —una tempestad "roja", comunista— va a desatarse y a levantarlo todo, a llevárselo todo. Es una forma meteorológica, bastante antigua por otra parte, de hablar de los movimientos que influyen en la historia de las sociedades humanas: existen páginas magníficas de *Los miserables* sobre este tema, cuando Victor Hugo compara la insurrección parisina con una gigantesca tempestad oceánica. Entran ganas de remontarse hasta Lucrecio y su forma de describir las turbulencias sociales durante la peste ateniense.

En el admirable prólogo de la película *El fondo del aire es rojo*, Chris Marker pone en pie imágenes recientes —relacionadas con las luchas políticas de los años sesenta y setenta— junto con los planos famosos, vueltos a montar, de *El acorazado Potemkin* de Eisenstein, que narran el levantamiento de Odesa en 1905 a partir del duelo colectivo manifestado en torno al cadáver de Vakulintxuk, el marinero asesinado: "su muerte clama justicia". Sobre la voz inimitable de Simone Signoret y la *Musica notturna delle strade di Madrid* de Luciano Berio, vemos que la "multitud que desciende hacia el velatorio del difunto" del *Potemkin* choca con el entierro de los muertos de Charonne en 1962. "Entierro de los muertos de Charonne", escribe Marker en el guion técnico. "Una mujer se seca las lágrimas. *Potemkin*: primer plano de una mujer secándose las lágrimas, concluyendo el gesto de la mujer de Charonne".

¿Qué nos dice la extraordinaria hipótesis —estética, pero sin duda también política e incluso antropológica— según la cual un gesto filmado en 1925 podría "concluir el gesto de la mujer de Charonne" de 1962? Nos dice, en

—

1— Pierre Fédida, *L'Absence*, París, Gallimard, 1978, p. 138.

primer lugar, que los levantamientos, desde el punto de vista de Chris Marker, suponen una solidaridad muy profunda que une a los protagonistas, con sus duelos y sus deseos, pero que también hace confluir las épocas por medio de las imágenes. Por ello vemos que en el *Potemkin* una multitud de puños se alzan al ritmo de los que se levantaron, el 4 de marzo de 1972, alrededor del ataúd de Pierre Overney, seguido por las calles de París por unas doscientas mil personas. O bien al ritmo de los puños que levantaban en Chicago, por esos mismos años, los Black Panthers. Y es de este modo cómo el montaje, en *El fondo del aire es rojo*, adquiere la forma de un auténtico atlas de conflictos, donde, a partir de Odesa —es decir, de las premisas de la Revolución de Octubre—, parece que las luchas se extiendan por todos los puntos del globo terráqueo y a todos los momentos de la historia, como para dar la imagen múltiple del *mundo entero levantado*: "Primer plano de una mujer despeinada que levanta la cabeza [*Potemkin*] en dirección a un guardia nacional de los Estados Unidos con casco, que lleva un lanzagranadas en la mano y gira el morro de su máscara hacia la multitud despavorida que baja la gran escalera de Odesa. Estampida de manifestantes que terminan chocando contra un cordón de policías norteamericanos que, sosteniendo con las dos manos las porras hacia delante, rodean a dos mujeres aterrorizadas [*Potemkin*] que ven acercarse un cordón de gendarmes franceses, sosteniendo el mosquetón con las dos manos, seguidos de un destacamento de la Guardia Nacional de los Estados Unidos, con la bayoneta calada, que avanza a paso de carga hacia una sentada en medio de una calle de Berkeley. *Potemkin*: los primeros cuerpos ruedan por los escalones. Rostro de una mujer estupefacta, ante la máscara de un policía antidisturbios. Primerísimo primer plano del dedo en el gatillo. En Berkeley, la punta de una bayoneta amenaza el cuello de una manifestante con el torso desnudo. *Potemkin*, Berkeley, India, Alemania, Bélgica, Japón, el Pentágono, cargas, estampidas, luchas cuerpo a cuerpo, peleas, confusión, rostro ensangrentado".

No me extraña nada que una de las primeras imágenes del *Potemkin* convocadas por Chris Marker sea la de una gran sábana blanca: la lona que el oficial manda lanzar sobre los marineros antes de fusilarlos —un gran

sudario, en definitiva, con una cruel dramaturgia inventada por Eisenstein—; pero precisamente es eso mismo lo que también los marineros lanzarán por encima de sus cabezas, en un gran gesto de liberación que es el primero de la película. Posteriormente vendrán las toquillas arrancadas con rabia por las viejas plañideras, la camisa desgarrada del joven sublevado cuando la cólera general sustituye al luto, las velas "fraternales" de las embarcaciones que acuden a ayudar a los amotinados, esperando la bandera roja izada en lo alto del mástil, incluso el desgarrón de la pantalla de cine prevista por Eisenstein para la proyección inaugural de la película, en diciembre de 1925.

Entre el sudario y la lona, la lona y la bandera, la bandera y el desgarrón, es como si la tempestad de las revueltas encontrase el emblema más claro en el levantamiento de todas las superficies. El propio Eisenstein establecía una relación directa entre la idea de levantamiento político y el levantamiento físico de las superficies, poniendo el ejemplo —como premisas iconográficas de su propio *Potemkin*— de la bandera revolucionaria relacionada con el vestido en movimiento que deja los pechos al descubierto de *La Libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix, estrategia figurativa pensada como un "relieve" de la desesperación expresada por Théodore Géricault en *La balsa de la Medusa*, con su vela irrisoria y trágica.[2]

Freiheitsdrang, el "afán de libertad"

Un sudario blanco inmóvil puesto encima de un cuerpo, pero que de repente se agita, se levanta, se convierte en vestido de novia o en bandera izada en lo alto de un mástil antes de desgarrarse alegremente, he aquí algo que manifiesta en las

—

2— Víctor Hugo, "Les Misérables", Œuvres complètes, Roman, tomo 2, Annette y Guy Rosa (eds.), París, Robert Laffont, 2002, pp. 827-854; Lucrecio, *The Nature of Things*, A. E. Stallings (trad.), Londres, Penguin Classics, 2007, pp. 143-150; Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge. Scènes de la Troisième Guerre mondiale, 1967·1977*, París, SKRA·Maspero, 1978, pp. 17-20; S. M. Eisenstein, "Quelques mots sur la composition plastique et audio·visuelle", *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Anne Zouboff (trad.), François Albera (ed.), Dijon, Les Presses du rèel, 2009, pp. 139-151; Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire, 6*, París, Les Éditions de Minuit, 2016, pp. 376-395.

superficies —o en lo que Aby Warburg llamaba los "accesorios en movimiento", refiriéndose a lo que ha atravesado la historia de las artes como uno de los más antiguos "formantes estéticos", me refiero al drapeado— la fuerza de los levantamientos. Así pues, esta fuerza se manifiesta por medio de *formas en movimiento*: las formas se encargan de hacerla sensible, por más profunda que sea su fuente psíquica. En el ensayo *Metapsicología*, dedicado al duelo y a la melancolía, Freud observaba que la pérdida —si se trata de la pérdida de un objeto querido— suscita un movimiento psíquico fundamental: "Entonces se levanta (*erhebt*) en contra una rebelión comprensible (*ein begreifliches Sträuben*)", escribía. "La rebelión puede ser tan intensa (*so intensiv*) que uno acaba desviándose de la realidad y manteniendo el objeto por medio de una psicosis alucinatoria del deseo" (*durch eine halluzinatorische Wunschpsychose*).

En este texto, Freud todavía no tenía en cuenta que la "rebelión comprensible" ante la pérdida pudiese *crear* una realidad nueva que correspondiese a su deseo en lugar de *experimentar pasivamente* una vana satisfacción alucinatoria de este mismo deseo. Uno no puede hacer que vuelva la madre muerta. Pero, eventualmente, se puede revelar contra ciertas coerciones del mundo que la ha matado. Freud, en todo caso, no consideraba la posibilidad de entender la polaridad entre "abatimiento" (*Zerknirschung*) y "levantamiento" (*Auflehnung*) desde la perspectiva de una dialéctica entre la "queja" a secas y el acto de "presentar una queja"; es decir, entre la pasión pasiva y la pasión de actuar, de *actuar contra*. Es precisamente la misma dialéctica que ponen en práctica todos los levantamientos —de los que el *Potemkin* puede erigirse en un primer paradigma— nacidos de una queja ante un muerto que "reclama justicia". Así pues, en *El malestar en la cultura*, Freud puede considerar que la *Freiheitsdrang*, el "afán de libertad", contribuye plenamente a lo que llama un "desarrollo de la cultura", a pesar de su aversión espontánea por los procesos colectivos, sobre todo cuando son destructores: "El afán de libertad que se manifiesta en una comunidad humana puede significar la rebelión frente a una injusticia preexistente, y, de esta forma, favorecerá el ulterior desarrollo de la cultura".

¿Qué nos levanta? Partamos pues de la hipótesis de que es la fuerza de nuestras memorias cuando estas prenden

con la fuerza de los deseos cuando estos se inflaman —las imágenes, por su parte, se encargan de hacer arder los deseos a partir de las memorias, nuestros recuerdos hundidos en los deseos. Lacan había observado, en los textos de Freud, que "la génesis de la dimensión moral no arraiga sino en el propio deseo", y el "estallido de Antígona", ese levantamiento tan antiguo, demostró toda su incandescencia política. Así, hay que entender —como han querido sugerir autoras como Julia Kristeva o Judith Butler— que no habrá levantamiento digno de este nombre sin la asunción de cierta "experiencia interior radical" en que los deseos llevan tan lejos porque tienen en cuenta, o bien toman como punto de partida, sus propias memorias enterradas.[3]

Ceros en conducta

En el asfixiante colegio de la película *Cero en conducta* asistimos a un conflicto sin tregua entre un pequeño grupo de niños indisciplinados y el personal adulto cuya misión consiste en "disciplinar" a los alumnos. Resultaría demasiado reductor, dicho sea de paso, ver en este conflicto solamente una simple oposición entre los dos polos del "deseo" (el bando de los niños) y el "poder" (el bando de los adultos). También el poder está hecho de deseos, como cuando el rechoncho y libidinoso profesor de ciencias naturales acaricia el pelo del alumno Tabard antes de poner su mano sobre la del chico demasiado intencionadamente: deseo de seducción, del que Tabard se librará de inmediato dando media vuelta (un levantamiento del gesto) y lanzando un insulto (un levantamiento de las palabras): "¡Y yo le digo mierda!". Jean Vigo —el anarquista Vigo— convertía de este modo en *nativa* una energía que había

—

3— Sigmund Freud, *Métapsychologie*, J. Laplanche y J. B. Pontalis (trads.), París, Gallimard, 1968 (ed. Revisada, 1996), pp. 148 y 154-155 y *Civilization and Its Discontents*, James Stratchey (trad.), Nueva York, W. W. Norton, 1961, p. 39; Jacques Lacan, *Le Séminaire, VIII. L'éthique de la psychanalyse*, Jacques-Alain Miller (ed.), París, Éditions du Seuil, 1986, pp. 11 y 285-298; Julia Kristeva, *La révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*, París, Fayard, 2000, pp. 21-22 y *L'Avenir d'une révolte*, París, Flammarion, 2012, pp. 31-32; Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Standford CA, Standford University Press, 1997, pp. 245 - 286.

de tomar cuerpo en su película a través de lo que él mismo llamó "la juerga colectiva" de los niños que se rebelan. Quizá tenía grabado en la memoria que los adultos, que recién acababan de salir de la gran carnicería de la primera guerra mundial, habían querido rencontrar y reconfigurar la energía del levantamiento en sus imágenes y en sus octavillas, en las que a menudo aparecen fórmulas como por ejemplo "¡Mierda!" o "¡Dadá lo levanta todo!". Sin duda ignoraba que, a principios de los años treinta, también el poeta Federico García Lorca se inventaba —para jugar y para pensar, para componer al mismo tiempo imágenes y palabras— un caligrama magnífico a partir de la palabra *mierda*.

Sea como fuere, en el patio de la escuela de *Cero de conducta* se trama un "complot de niños", como escribe Vigo con todas las letras en un intertítulo. Es la escena extraordinaria de la revuelta de las almohadas en el dormitorio: "En plena noche deshacen las camas. La fiebre se contagia, y todos los alumnos quieren deshacer la cama de sus vecinos. Una vez están todas las camas deshechas, leen la proclama. Tabard lleva en la mano una bandera con una calavera y lee la proclama en medio del alboroto de los niños reunidos en torno a él, todos en camisón":

> *Texto de la proclama*. "Hemos declarado la guerra. ¡Mueran los vigilantes! ¡A hacer puñetas los castigos! ¡Viva la rebelión!... ¡La libertad o la muerte!... Plantemos nuestra bandera en el tejado del colegio. ¡Mañana, todos decididos a luchar con nosotros! Juramos que los días de fiesta bombardearemos las cabezas de los viejos disparando libros viejos, latas de conserva viejas, zapatos viejos —munición escondida en el desván—... ¡Adelante! ¡Adelante!

Y el guion sigue así: "Blandiendo el estandarte a través del dormitorio, Tabard arrastra a sus compañeros a la acción. Todas las camas están deshechas. [...] Los niños se alborotan cada vez más y acaban jugando con las almohadas, que revientan. El plumón se extiende por el dormitorio y vuela como copos de nieve. Las camas están patas arriba; los orinales, esparcidos por el suelo. El vigilante Parrain, agotado, busca una silla para sentarse a través de una nube gruesa de plumas. Le apartan la silla y él se cae al suelo. Se abre la puerta del dormitorio. El vigilante

general aparece y, ante la nube de plumas, cierra enseguida. Vuelta al dormitorio, cada vez más invadido por las plumas de las almohadas y de los edredones. Un niño ejecuta un doble salto peligroso [...]. La acción transcurre entonces a cámara lenta, dando de esta forma una impresión aguda de sueño y de magia".

Esta explosión de revuelta infantil saturada de plumón es una imagen inolvidable, llena de futuro. Alegría con lentitud, ligereza con profundidad. Un alumno se eleva majestuosamente por el espacio, como un ángel que volase pese a la diseminación de sus alas en mil copos de plumas. La manifestación de los niños medio desnudos al asalto de una Bastilla imaginaria transcurre entonces con la fantasmagoría de los movimientos a cámara lenta, antes de que los "cuatro rebeldes", como los llama Vigo, bombardeen furiosamente el patio del colegio desde el tejado arrojando trozos de madera, zapatos e incluso —lo vemos escaparse de las manos de Tabard— un muelle, objeto celeste y, al mismo tiempo, irrisorio. Todo lleva aquí la marca del levantamiento gestual, verbal, psíquico o atmosférico. Desde los gestos más pequeños de la rebelión hasta el "texto de la proclama" y la ascensión final de los rebeldes al tejado de la escuela, pasando por las sábanas lanzadas al aire y las almohadas reventadas.[4]

Desde las profundidades

Levantar al mundo. Para lograrlo, hacen falta gestos, hacen falta deseos, hacen falta profundidades. El niño que levanta las sábanas o que revienta la funda de la almohada pasa a convertirse él mismo —junto con sus amigos rebeldes, reales o imaginarios— en superficie que tiene que ser levantada y cuerpo que tiene que ser diseminado en el espacio, por todas partes. La alegría, todo el mundo lo

—

4— Jean Vigo, "Zéro de conduite: scénario, découpage littéraire", Œuvre de cinéma. Films, scénarios, *projets de films, textes sur le cinéma*, Pierre Lherminier (ed.), París, La Cinémathèque française, 1985, p. 133, 149, 177, 181, 185 y 187; Laurent Le Bon (dir.), *Dada*, París, Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 286, 333, etc.; Mario Hernández, *Libro de dibujos de Federico García Lorca*, Granada, Editorial Comares-Fundación Federico García Lorca, 1998, p. 167 y 207.

sabe, es expansiva: en la medida en que es una alegría fundamental, el acto del levantamiento ensancha, dilata el mundo a nuestro alrededor y nos acopla a su ritmo. Henri Michaux, en sus experiencias psíquicas o "psicotrópicas", conseguía unos movimientos parecidos: "Salpicadura de blanco yeso... Aparece una gran variedad de cosas blancas procedentes de todas partes. [...] Sábanas blancas, sábanas blancas que serían agitadas vertiginosamente y temblorosas. Como si yo acabase de entrar en una nueva patria, donde, en lugar de la bandera tricolor, de colores, y de cualquier cosa, se enarbolase, y en cantidad increíble, únicamente el blanco, blanco diamante, extraña patria nueva donde, antes que cualquier otra ocupación, se prefiriese alzar y hacer ondear ropa blanca en una fiesta delirante sin fin". Asimismo en *El infinito turbulento*, de 1957, el poeta habla de los levantamientos profundos con que alcanza la exaltación a través de lo que denomina, admirablemente, una "confianza de niño":

> Exaltación, abandono, sobre todo confianza: es lo que hace falta para acercarse al infinito.
>
> Una confianza de niño, una confianza que se anticipa, expectante, que te levanta, una confianza que, al entrar en la tumultuosa mezcla del universo [...], se vuelve un alzamiento aún mayor, un levantamiento extraordinario, un alzamiento jamás visto, un alzamiento por encima de uno mismo, por encima de todo, un alzamiento milagroso que al mismo tiempo es un consentimiento, un consentimiento sin límites, tranquilizador y excitante, un desbordamiento y una liberación, una contemplación, una sed de más liberación, y sin embargo bajo el temor de que no vaya a ceder el pecho en esta afortunada y excesiva dicha, de que no podamos albergar, de no habernos merecido esta dicha sobreabundante, ignorando si la recibimos o si la damos, y que es demasiado, demasiado...
>
> Fuera de sí, aspirando aún más que aspirante en una renovación que dilata, que dilata inefablemente, cada vez más.[5]

—

5— Henri Michaux, *El infinito turbulento*, Josep Elías (trad.), México, Premia editora, 1979, p. 12.

He aquí que abre, como escribirá posteriormente Henri Michaux, *Una vía para la insubordinación*, un texto raro que quiso titular igualmente *Vía para la exasperación o para la esencial contestación-insubordinación*. En él habla de "espíritus que se manifiestan dando golpes" y de "ruidos fantasmas", todo lo que constituye la materia de ciertas creencias populares y de ciertos géneros literarios fantásticos, antiguos o contemporáneos. Todo lo que asimismo constituye la verdad psíquica de ciertos gestos considerados anormales o asociales. Por otro lado, el sacudimiento de las sábanas, ¿no nos dice desde el principio que un espectro ronda por esta coreografía de los levantamientos? "De repente, los objetos se mueven solos, los cajones se abren, los utensilios son alzados, los muebles —tanto los macizos como el resto—, los baúles pesados cambian de sitio. [...] Caen piedras, arrojadas no se sabe desde dónde, trozos de teja con una trayectoria absurda, imprevisible hasta el final". Todo ello emanado de una fuerza fundamental que es sobre todo revuelta psíquica: la "insumisión" de un niño deseoso de escapar del marco paterno y ansioso de sus propios "movimientos libres". Es *Cero en conducta* en un estilo *gore*, es como un inicio de lo que, a propósito de las películas de George A. Romero, se ha llamado la "política de los zombis", la de los disturbios y las manadas fantasmales. Michaux describe como sigue a la niña maléfica, "golpeadora" e "insubordinada" de *Poltergeist*:

> Por más tiempo que la observemos, no le vemos hacer ningún gesto sospechoso. Normalmente está tranquila. Ninguna señal de esfuerzo en su cara. Nada de crispación. Nada de tensión. En su aspecto, nada especial. [Pero] sería capaz de *insumisión*, y una famosa insumisión con una fuerza de gigante. Cansada sin duda de las actitudes de coerción, descuidaría el interior insoportable donde no pasa nada. No es arte —cosa que no le interesa—, ni siquiera el arte de las bromas, ni nada que se incline hacia la comedia o hacia la tragedia, o hacia el teatro. [...] *Ella comete atentados*. Respuesta a la vida cotidiana por medio de objetos cotidianos, la niña ataca la colocación ordenada del mobiliario, la aparente *ley de las cosas* en el interior de una casa. Atentados contra la quietud, contra

> el ambiente plácido y burgués, contra la antigua prohibición de moverse.

El poeta tiene razón al afirmar, en estas páginas —como, a su manera, repetirá Pasolini—, que si la insumisión es radical se debe a que no tiene nada que ver con ninguna forma de "voluntad de arte". Uno se rebela para manifestar su deseo de emancipación, no para exponerlo como un bibelot en una vitrina, como un vestido en un desfile de moda o como una performance en una galería de arte contemporáneo. La potencia y la profundidad de los levantamientos se deben a la inocencia fundamental del gesto que los decide. La inocencia, sin embargo, no es una cualidad estética. El "camino para la insubordinación" de Henri Michaux confluye aquí con todo lo que Federico García Lorca ya había enunciado del *cante jondo* o "cante profundo" a través de la categoría popular —inmemorial y siempre viva— del *duende*, que guarda cierta relación, etnológicamente hablando, con los "espíritus que se manifiestan dando golpes" de las tradiciones más septentrionales. Profundidad y levantamiento del *duende*: "El *duende* sube por dentro", fórmula que García Lorca, según cuenta, había oído decir a un viejo maestro guitarrista andaluz.

Debemos recordar las distinciones que hace el autor del *Romancero gitano*: si el ángel nos eleva y la *musa* nos cautiva, el *duende* nos levanta desde sus profundidades ignoradas, que son nuestras mociones interiores, nuestros deseos más extremos: "Al *duende* hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre", escribe el poeta. Con ello quiere decir que, lejos de cualquier transcendencia (religiosa) o de cualquier ideal (artístico), el *cante jondo* debe su fuerza de levantamiento a la profundidad de su *duende* como deseo de ser libre; inmanente y libre hasta los puntos de ruptura en los que "no hay mapa ni ejercicio. Solo se sabe que [el *duende*] quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, [...] que hace que Goya, maestro en los grises, en los platas y en los rosas de la mejor pintura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún", esos negros que vienen del fondo y más tarde se vuelven la materia misma de los lamentos, todas las

oscuras bocas abiertas con las que el pintor supo representarnos lo que es el *sonido negro* del canto en el que se elevan los lamentos, las cóleras y la energía de insubordinación de los pueblos que sufren.[6]

Un gesto se levanta

Incluso antes de afirmarse como *actos* o como acciones, los levantamientos surgen del psiquismo humano como *gestos*: formas corporales. Son fuerzas que nos levantan, indudablemente, pero son sobre todo *formas* que, antropológicamente hablando, las vuelven sensibles, las vehiculan, las orientan, las ponen en práctica, las vuelven plásticas o resistentes, depende de los casos. Contra una visión "antiexpresiva" o "antipatética" de la política, que encontramos, por ejemplo, en Alain Badiou, Giorgio Agamben quiso atribuir al gesto humano una dimensión política intrínseca, incluso "integral": "La política", dice, "es la esfera de los medios puros; dicho de otra forma, de la gestualidad absoluta, integral, de los hombres". Conclusión magnífica de un texto con una premisa, sin embargo, discutible, según la cual "desde finales del siglo XIX, la burguesía occidental ha[bría] perdido definitivamente sus gestos".

Gestos, no obstante, los hacemos cada día, durante todo el día, y también sin darnos cuenta. No perdemos los gestos —poco importa que uno sea burgués, proletario o cualquier otra cosa—, del mismo modo que no perdemos la "experiencia" (como escribía apocalípticamente Agamben en *Infancia e historia*) o los deseos inconscientes. El hecho de que no dominemos totalmente los gestos significa que no los hemos perdido (o que no nos han abandonado). Los gestos se transmiten, los gestos sobreviven pese a nosotros mismos y pese a todo. Son nuestros propios fósiles vivientes, como un *duende* que "sube por dentro". En

—

6— Jean-Louis Chrétien, *La Joie spacieuse. Essai sur la dilatation*, París, Les Éditions de Minuit, 2007, pp. 7-31; H. Michaux, *op. cit.*, pp. 814-815 y 840 y *Une voie pour l'insubordination, Œuvres completes, III*, Raymond Bellour, Ysé Tran y Mireille Cardot (eds.), París, Gallimard, 2004, pp. 987-992; John-Baptiste Thoret (dir.), *Politique des zombies. L'amérique selon George A. Romero*, París, Ellipses, 2007; Federico García Lorca, *In Search of Duende*, Christopher Maurer (trad.), Nueva York, New Directions Books, 1998, pp. 920-922.

1808, los resistentes españoles durante la ocupación francesa levantaban los brazos —especialmente en las imágenes de los *Desastres* de Goya—, como en 1924 se alzaron los brazos de los obreros en *La huelga* de Eisenstein. Y como debían de alzarse los brazos de los Black Panthers en Chicago en 1969. O como, en 1989, se levantaron los brazos de los rumanos cuando se percataron de su victoria sobre la dictadura de Nicolae Ceauşescu, como puede verse en los *Videogramas de una revolución*, de Harun Farocki. Ejemplos multiplicables hasta el infinito: a cada minuto que pasa, hay, supongo, mil brazos que se levantan en alguna parte: una calle, una fábrica en huelga o un patio de escuela. En nuestros sueños, levantamos los brazos cuando nuestras emociones se pueblan y se transforman en disturbios. Resulta que la gente desesperada, cuando se cae desde una altura considerable, levanta los brazos, como si fuese su última protesta contra el orden del mundo.

Aby Warburg creó el concepto de *Pathosformel* —o "fórmula de *pathos*"— para explicar la supervivencia de gestos en la larga duración de las culturas humanas. Los gestos se inscriben en la historia: son rastros o *Leitfossilien*, como a Warburg le gustaba decir, que combinan la permanencia del fósil con la musicalidad, el ritmo del *Leitmotiv*. Los gestos están relacionados con una antropología dinámica de las formas corporales, y, así, las "fórmulas de *pathos*" son una forma, visual y temporal al mismo tiempo, de interrogar al inconsciente en acción en la danza infinita de nuestros movimientos expresivos. Warburg, por lo tanto, se propuso hacer una historia y una cartografía de los "campos" y de los "vehículos" culturales por medio de los que toman forma nuestros gestos más fundamentales. Ahora bien, una de las polaridades más importantes de estos "formantes culturales" reside sin duda alguna en la dialéctica, psíquica y corporal, del *abatimiento* y del *levantamiento*.

A primera vista, Aby Warburg se preocupó mucho por los abatimientos y muy poco por los levantamientos. En *Mnemósine*, su atlas de imágenes, dedica un lugar central al motivo de la lamentación (plancha 42). Las planchas introductorias nos sugieren una humanidad incapaz de salir de los marcos con los que el saber tradicional ha fijado la idea misma de cosmos (plancha B). Al titán Atlas solo se le ve padeciendo, a causa del castigo: aguantar el

cielo sobre sus hombros (plancha 2). En la plancha 5, unas mujeres rehúyen un destino que sabemos ineluctable y, en la plancha 6, Laocoonte no consigue liberarse de las serpientes... El tema de la plancha 41 es el "*pathos* de la aniquilación" (*Vernichtungspathos*), y en ella vemos que Orfeo se deja destrozar por las Ménades enfurecidas. Los muertos y los heridos de *Las matanzas de Quíos* están tumbados en un rincón de la plancha 77. Y si algo similar a un fervor popular —no nos referimos al levantamiento— aparece en *Mnemósine*, no parece que tenga carta de naturaleza entre las diversiones carnavalescas, los resucitados de Miguel Ángel o los vencedores divinizados (planchas 54-56), como tampoco entre las multitudes romanas congregadas en 1929 para celebrar el concordato entre el papa Pío XI y el dictador Mussolini (planchas 78-79).

Así pues, según parece, Aby Warburg desatendió los *Pathosformeln* del levantamiento político, y ello se debe sin duda al hecho de que le daban mucho miedo, ya que era incapaz de tener en cuenta los *monstra* (las profundidades temibles de la pulsión) y los *astra* (los levantamientos benéficos de la razón). Es por ello que, en las recopilaciones warburgianas de gestos fundamentales, difícilmente encontraremos imágenes de las luchas sociales y políticas que le eran contemporáneas: la revolución de 1917 en Rusia o el levantamiento espartaquista de Berlín de 1919. Sin embargo, sabemos que Warburg dio muestras de lucidez al considerar la historia de la cultura como una "tragedia" o un inmenso *campo de conflictos*. Lo demuestran sus trabajos sobre la imaginería de propaganda política en la época de la Reforma (actualizados más tarde por Robert W. Scribner, después ampliados en exposiciones como por ejemplo "Krieg der Bilder", dirigida por Wolfgang Cillessen). Coinciden con su interés apasionado por la iconografía de la primera guerra mundial, que, como sabemos, lo llevó hasta los *monstra* de una psicosis, en la que entraba y de la que salía sin parar, entre fases de abatimiento total y episodios violentísimos a los que podríamos llamar "levantamientos".[7]

—

7— Alain Badiou, "La politique: une dialectique non expressive", *La Relation énigmatique entre philosophie et politique*, Meaux, Éditions Germina, 2011, pp. 67-87; Giorgio Agamben, "Notes on Gesture", *Means Without End: Notes on Politics*, Vincenzo Binetti y Cesare Casarino (trads.), Minneapolis, MN, University

Del abatimiento al levantamiento

Como en Nietzsche, como en Freud, en la obra de Aby Warburg existe una capacidad extraordinaria —incluso una teoría— de la transmutación de los valores aplicada a la esfera cultural en general. Su obra pública había empezado con el bello "levantamiento" de las Gracias mitológicas de Botticelli o de la famosa *Ninfa Fiorentina* de Ghirlandaio: todo muy inocente, al parecer. Pero —como en el famoso vestido de Marilyn Monroe que se levanta sobre una reja del metro en *La tentación vive arriba*, de Billy Wilder—, se trataba ya de "persecuciones eróticas" y, por consiguiente, de una dialéctica del deseo; la violencia no estaba nunca por completo ausente, como en el caso de *La primavera* de Botticelli o de *Apolo y Dafne* de Bernini. Por otra parte, la *Ninfa* de Warburg transporta con ella, además de una gracia fundamental comparable con la de la *Gradiva* de Freud, una función crítica capaz de "transmutar todos los valores" atribuidos a las imágenes y a los gestos con los métodos tradicionales de los historiadores o de los historiadores del arte. Así pues, el "paso ligero de la criada", con su emotiva "brisa imaginaria" en el fresco de Ghirlandaio, comportaba algo parecido a un gran *viento crítico*, muy pronto una tempestad metodológica destinada a revolucionar nuestra visión, histórica y filosófica, de las imágenes y de los gestos.

—

of Minnesota Press, 2000, pp. 59 y 71 y *Infancy and History: The Destruction of Experience*, Liz Heron (trad.), Londres, Verso, 2007, p. 19; Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París, Les Éditions de Minuit, 2002, pp. 115-270; Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften, II·l*, Martin Warnke y Claudia Brink (eds.), Berlín, Akademie Verlag, 2003 (ed. revisada), pl. B, 5-6, 32, 39, 41-41a-77-79 y "Pagan·Antique Prophecy in Words and lmages in the Age of Luther", *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissanc*e, David Britt. (trad.), Los Ángeles, CA, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999, pp. 597-697; R. W. Scribner, *For the Sake of Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981; Wolfgang Cillessen (dir.), *Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus*, Berlín, Deutschen Historischen Museum, 1997; Gottfried Korff (dir.), *Kasten 117. Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg,* Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 2007; Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire, 3*, París, Les Éditions de Minuit, 2011, pp. 175-296.

Ahora bien, Warburg, había entendido, de entrada, que los gestos poseen una notable capacidad de inversión o de transmutación: inversiones físicas que conservan su significación general (como las caricias que se vuelven violencias en el interior de un mismo *gestus* amoroso), o bien inversiones de sentido pero conservando su forma general. En el caso estudiado por Warburg en 1927, aparecen la supervivencia del gesto de los Nióbidas en el gesto del *David* de Andrea del Castagno: *supervivencia* acompañada de una *inversión* de sentido, ya que, en un caso, el gesto denota el estado del vencido, de su muerte próxima, y, en el otro, el estado del vencedor y de su triunfo próximo. La plancha 42 del atlas *Mnemósine* no solo trataba de la iconografía de la lamentación: en su propio título —y en su montaje— contenía la idea, mucho más profunda y dialéctica, de una "inversión energética del *pathos* del dolor" (*Leidenspathos in energetischer Inversion*), la misma que Eisenstein había puesto en escena magistralmente en *El acorazado Potemkin* a través de la "inversión energética" del *abatimiento* ante el cadáver del marinero Vakulintxuk en *levantamiento* de todo un pueblo.

Es remarcable, para concluir, que la plancha "testamentaria" del atlas *Mnemósine* —en la que Warburg trabajaba en el momento de su muerte, en octubre de 1929— se haya presentado como una interrogación, al mismo tiempo arqueológica y profética, sobre los poderes absolutos en el ámbito político: a un lado, el trono de san Pedro (emblema teocrático) y, al otro, el triunfo de Mussolini (héroe fascista). Entre los dos, una alusión a la historia del antisemitismo occidental, que ha hecho evocar la obra de Warburg, según la expresión de Charlotte Schoell-Glass, como un auténtico alegato a favor de una "política del espíritu" (*Geistespolitik*).

No debe extrañarnos, pues, que, lejos de la pseudoinocencia de las ninfas botticellianas, la metodología de Warburg haya encontrado su valor de uso más fecundo en lo que los discípulos alemanes del autor de *Mnemósine* han acabado denominando una *iconología política*, como demuestra la creación, por Martin Warnke y hasta Uwe Fleckner, de una biblioteca dedicada precisamente a estos problemas entre las paredes de la casa de Warburg en Hamburgo. Alrededor de los trabajos pioneros de Martin Warnke sobre la iconoclastia y el papel de las imágenes

en los conflictos políticos, hemos visto a Klaus Herding atravesar la historia de las propagandas revolucionarias; a Wolfgang Kemp hacer la iconología de la "multitud"; a Horst Bredekamp interpretar las "estrategias visuales" en la época de Jean Hus o de Thomas Hobbes; a James R. Tanis y a Daniel Horst reunir las imágenes de la época de la guerra de independencia holandesa (1568-1648); a Dietrich Erben estudiar la producción figurativa en pleno levantamiento de Masaniello en Nápoles (1647-1648); a Christoph Frank interrogarse sobre las imágenes de la Fronda (1648-1653); a Godehard Janzing descubrir la "figura del partisano" en las representaciones de la guerra de Goya; o incluso a Michael Diers aplicar esta clase de análisis a toda la época contemporánea... Varias formas de reconocer a las figuras —en la historia visual de los pueblos y de sus gestos— su capacidad de *volver sensible* la dinámica de los levantamientos reales o imaginarios.[8]

—

8— Aby Warburg, "Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring", *The Renewal of Pagan Antiquity*, *op. cit.*, pp. 47-100 y "Ninfa Fiorentina", *Werke in einem Bond*, Martín Treml, Sigrid Weigel y Perdita Ladwig (eds.), Berlín, Suhrkamp Verlag, 2010, pp. 198-210; Georges Didi-Huberman, "Au pas léger de la servante. Savoir des images, savoir excentrique", *Faire des sciences sociales. Critiquer*, Pascale Haag y Cyril Lemieux, París, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012, pp. 177-206 y *Ninfa fluida. Essai sur le drapé·désir*, París, Gallimard, 2015; Aby Warburg, *Bilderreihen und Ausstellungen. Gesammelte Schriften, Il·2*, Uwe Fleckner e lsabella Woldt (eds.), Berlín, Akademie Verlag 2012, pp. 88-89 y *Der Bilderatlas Mnemosyne*, *op. cit.*, pl. 42 y 79; Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes*, *op. cit.*, pp. 169-395; Charlotte Schoell-Glass, *Aby Warburg und der Antisemítismus. Kulturwíssenschaft als Geistespolítík*, Frankfurt, Fiseher Tasehenbuch Verlag, 1998, pp. 215-346; Martin Warnke, *Bilderfturm. Die Zerstöung des Kunftwerks*, Múnich, Carl Hanser Verlag 1973 y "Arte e rivoluzione", *La storia. I grandi problemi dal Medioevo all'Età contemporanea, V. L'Età moderna, 3. Stati e società*, Nicola Tranfaglia y Massimo Firpo (eds.), Turín, UTET, 1986, pp. 796-804 y "Rebellion", *Handbuch der politischen Ikonogrophie 2*, Uwe Fleckner, Martin Warnke y Hendrik Ziegler (eds.), Múnich, Verlag C. H. Beck, 2011, pp. 280-287; Klaus Herding (dir.), *L'Art et les révolutions, section 2. Changements et continuité dans la création artistique des révolutions politiques*, Estrasburgo, Société alsacienne pour le Développement de l'Histoire de l'Art, 1992; Klaus Herding y Rolf Reichardt, *Die Bildpublizistik Französischen Revolution*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1989; Wolfgang Kemp, "Das Bild der Menge (1759·1830)", *Städel-Jahrbuch 7*, no. 4, 1973, pp. 249-270; Horst Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1975 y *Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan: Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits*, Berlín, Akademie Verlag,1999; James R. Tanis y Daniel Horst (dir.), I*mages of Discord: A Graphic Interpretation of the Opening Decades of the*

Para desembarazarse del dolor

Lo que nos levanta son nuestros deseos, evidentemente. Pero ¿por qué nuestros deseos están destinados a exasperarse en el levantamiento? ¿Por qué no esperamos tranquilamente a que venga la satisfacción esperada? ¿Por qué los deseos se despliegan casi siempre en el elemento de la ruptura, de la superación de los límites y de una inquietud tan viva que la calificamos de *trágica*? ¿Por qué lo que nos levanta se eleva —se aleja— sobre el fondo de un dolor inextinguible que es su terreno de nacimiento, su medio originario? Del medio originario, escribía Georg Simmel, el hombre "se separa y se le opone" a través de un "riesgo trágico" que él quiso denominar, sencillamente, la *cultura*. Sin duda, Aby Warburg, en su exploración de las fórmulas patéticas, prolongó la idea apreciada por Simmel —y también por Nietzsche— de una inevitable "tragedia de la cultura". Llegó a hablar de su campo de estudio iconológico como de un vasto "tesoro de sufrimientos" (*Leidenschatz*), del que las imágenes serían, en cierto modo, las pepitas de oro o las piedras preciosas.

Aquí interviene una tradición filosófica que hace de la historia como tal una *historia del dolor de los hombres*. Es exactamente lo que decía Walter Benjamin en su libro sobre el drama barroco alemán, presentado como un estudio sobre "la exposición barroca de la historia como historia de los sufrimientos del mundo" (*Geschichte als Leidensgeschichte der Welt*). Pese a que en un autor como Bertolt Brecht aparezca "distanciado", eso no le impide

—

Eighty Years' War, Bryn Mawr, PA, Bryn Mawr College Library, 1993; Dietrich Erben, "Bildnis, Denkmal und Historie beim Masaniello-Aufstand 1647-1648 in Neapel", *Zeitschrift für Kunstgeschichte 62*, no. 2, 1999, pp. 231-263 y "Aufstand", *In Handbuch der politischen Ikonographie 1*, Uwe Fleckner, Martín Wamke y Hendrik Ziegler (eds.). Múnich, Verlag C. H. Beck, 2011, pp. 103-111; Cristoph Frank, " 'Si vous estiez sur l'échaffaut, ce seroit vrayment la justice.' Bild und Gegenbild während der Fronde", *Barocke Inszenierung*, Joseph Imorde, Fritz Neumeyer y Tristan Weddingen (eds.), Zúrich, Edition Imorde, 1999, pp. 264-275; Godehard Janzing, "Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Graphik. Krieg als Capricho bei Francisco de Goya", *Schlachtfelder. Codierung van Gewalt im medialen Wandel*, Steffen Martus, Marina Münkler y Werner Rócke (eds.), Berlín, Akademie Verlag, 2003, pp. 51-65; Michael Diers, *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag, 1997; Georges Didi-Huberman, "Rendre sensible", *Qu'est-ce qu'un peuple?*, París, La Fabrique Éditions, 2013, pp. 77-114.

a Hannah Arendt afirmar que "lo que trajo a Brecht a la realidad y casi mató a su poesía fue la compasión (*Mitleid*). Cuando el hambre causaba estragos, él se rebeló con los hambrientos". Y Arendt cita estos versos de Brecht (cuya poesía, pues, pese al riesgo, ha sobrevivido): "Me dicen: ¡Bebe y come! ¡Goza de lo que tienes! / Pero ¿cómo puedo comer y beber / si al hambriento le quito lo que como / y mi vaso de agua le hace falta al sediento?". Mientras, Theodor Adorno no se abstuvo, en *Minima Moralia*, de llevar todavía más lejos el negro diagnóstico: "La dimensión histórica de las cosas no es sino la expresión de los sufrimientos del pasado".

Este elemento de sufrimiento está tan extendido, es tan observable y cotidiano para tanta gente, que parece existir la necesidad de contar con mitologías que canten su fatalidad y su universalidad; por eso vemos a Atlas bajo una carga inmensa y, en el otro extremo del mundo, a su hermano Prometeo atado al monte Cáucaso con las vísceras arrancadas. Conocemos bien la causa mítica de sus sufrimientos: se trata de castigos, casi podríamos llamarlos condenas políticas. Atlas y Prometeo, en efecto, cometieron el error de levantarse contra los dioses olímpicos, pero ahora están bien domesticados, es decir, domesticados por siempre jamás. Si pasamos de las mitologías paganas a las mitologías judeocristianas, nos encontramos, por ejemplo, con el destino de Eva: tras renunciar a las satisfacciones eternas del Paraíso, conoce el deseo y las ganas de saber, pero con todo ello se granjea —de hecho, es castigada— el sufrimiento y la condición mortal. Así es como nuestras tradiciones presentan las cosas: los dioses son el *arché*, principio y mandamiento de todo. Seréis, por tanto, severamente castigados si infringís sus leyes eternas. Pero ¿no es cierto que hay que concebir la posibilidad de que vuelva a empezar un tipo de lucha de clases mitológica? ¿No es cierto que hay que imaginar un *Atlas levantado* que se desembaraza, con un esfuerzo extraordinario que cambiaría de repente el curso de las cosas, de su carga? ¿Acaso no hay que esperar a un *Prometeo desencadenado* que regresa entre los hombres con el gran fuego que les ha transmitido? ¿Acaso no hay que desear a una Eva liberada de toda culpabilidad y de toda obediencia hacia la autoridad que la tutela?

Lo que en definitiva le faltaba a Warburg tal vez fuese el "carácter destructor" que no le faltó, precisamente, al gran anarquista que era, por su parte, Walter Benjamin. Pero cuidado: la "destrucción" evocada en su famoso texto de 1931 no es una pura y simple *tabula rasa*, la aniquilación de todas las cosas, y comporta claramente ese elemento de memoria profética y de juego infantil que Jean Vigo estuvo a punto de poner en escena en *Cero en conducta*: "El carácter destructor conoce una única consigna: hacer sitio (*Platz schaffen*); una sola actividad: desembarazar (*räumen*). Su necesidad de aire fresco y de espacio libre (*freiem Raum*) es más fuerte que el odio. El carácter destructor es joven y alegre (*jung und heiter*). Destruir, en efecto, nos rejuvenece, porque así borramos las señales de nuestra edad, y nos alegra, porque desembarazar significa para el destructor resolver perfectamente su propio estado, incluso extraer de él la raíz cuadrada (*Radizierung*)".

Desembarazar, "resolver su propio estado", hacer sitio y dejar que entre aire fresco en nuestra historia presente: tales son las acciones del "carácter destructor". Así pues, para levantarse es necesario saber *olvidar cierto presente* y, con este, el pasado reciente que lo ha originado. Benjamin, sin embargo, también escribió —ese mismo año o el siguiente— un texto magnífico titulado "Registros y recuerdo", en el que enuncia la idea de que desembarazar nuestros terrenos de actualidad implica, precisamente, actualizar, *descubrir cierto pasado* que el estado presente quería mantener prisionero, ignorado, enterrado, inactivo. Dicho en pocas palabras, en los levantamientos *la memoria arde*: consume el presente y, con este, cierto pasado, pero descubre también la llama escondida bajo las cenizas de una memoria más profunda. La memoria es infantil porque hay algo que los niños saben hacer muy bien: matar a los padres retomando el hilo de la memoria de los abuelos y de las abuelas. Por eso, Benjamin no exonera a su personaje de una "conciencia histórica", muy al contrario: "El carácter destructor posee la conciencia del hombre histórico, ya que su impulso fundamental es una desconfianza insuperable hacia el curso de las cosas y la prisa por constatar a cada instante que todo puede torcerse".

"A los ojos del carácter destructor", dice Benjamin, "nada es duradero. Precisamente por eso ve caminos

por todas partes. Allí donde otros chocan contra muros o montañas, él todavía ve un camino. Pero, dado que los ve por todas partes, necesita desbrozarlos por todas partes. No siempre con la fuerza bruta, a veces con una fuerza más noble. Viendo caminos por todas partes, siempre se encuentra en una encrucijada". Que Atlas se deshaga de su carga, que Prometeo se libere de las cadenas o que Eva se vuelva autónoma, en todos los casos estos personajes se encontrarán en una encrucijada —en una encrucijada mucho más abierta y peligrosa que en la disyuntiva tradicional, humanista, de Hércules entre el vicio y la virtud. Cuando se levanta, no existe una disyuntiva sencilla entre vicio y virtud: se da un "bullicio de posibilidades" —es Henri Michaux quien vuelve a hablar ahora, desde *Miserable milagro*—, "como si hubiese una apertura, una apertura que sería un reagrupamiento, que sería un mundo, que sería que puede pasar algo, que pueden pasar muchas cosas...".

Así pues, no sería posible levantarse —como sugiere una vez más Michaux en *Face aux verrous*— sin desembarazarse del dolor y seguir, uno mismo con los demás, la dinámica de este impulso capaz de ponerlo todo patas arriba:

> Un defenestrado al fin sale volando
> un arrancado de cuajo
> un arrancado de todas partes
> un arrancado nunca más agarrado [...]
> movimientos de chorros múltiples
> movimientos en lugar de otros movimientos
> que no se pueden mostrar pero que pueblan el espíritu
> de polvos
> de estrellas
> de erosión
> de desprendimientos
> de vanas latencias.
> Fiesta de las manchas, gama de los brazos
> movimientos
> se salta en la "nada"
> esfuerzos giratorios
> estando solo, uno es multitud
> ¡Qué cantidad incalculable avanza
> añade, se extiende, se extiende!
> Adiós, fatiga [...]

Gestos de superación
de la superación
sobre todo de la superación.[9]

Potencia contra poder, o el acto del deseo

"Gestos de superación", escribe acertadamente Michaux. He mirado muchas veces los dibujos que ilustran sus obras —*Emergencias-resurgencias*, por ejemplo— como si fuesen clamores de tinta china, levantamientos de formas, disturbios de signos gráficos, manifestaciones públicas de seres que hasta entonces nos hubieran pasado desapercibidos y que, de pronto, hubieran salido ruidosamente de los agujeros innumerables que acribillan el espacio. Superar, pues: desembarazarse de la carga, salir del agujero. Pero ¿qué superamos, exactamente? ¿A nosotros mismos o a otro? ¿Solos o con otro? ¿Hacia dónde evolucionamos? ¿Cómo superamos? ¿No es delirar afirmar, como hace aquí Michaux: "Un defenestrado por fin sale volando"? ¿No es cierto que es mejor plantear la cuestión de otra forma y preguntarse de qué realismo, eventualmente, esta frase podría ser portadora?

Levantarse significa romper una historia que todo el mundo creía concluida (en el sentido en que se habla de una "causa concluida", es decir, decidida): significa romper la previsibilidad de la historia, rechazar la regla que, según se pensaba, presidía su evolución o su conservación.

—

9— Georg Simmel, "On the Concept and the Tragedy of Culture", *The Conflict in Modern Culture and Other Essays*, K. Peter Etzkorn (trad.), Nueva York, Tearchers College Press, 1968, pp. 27-46; Martin Warnke, "Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz", *Der Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt, Europäische Verlagsanstalt, 1980, pp. 113-186; Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, John Osborne (trad.), Nueva York, Verso, 2009, p. 179; Hannah Arendt, "Bertolt Brecht: 1898-1956", *Men in Dark Times*, Nueva York, Harcourt, Brace & Company 1968, p. 226; Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life*, E. F. N. Jephcott (trad.), Londres, Verso, 2005, p. 47; Walter Benjamin, "The Destructive Character", *Selected Writings, Vol. 2: 1931-1934*, Michael W. Jennings, Howard Eiland y Gary Smith (eds.), Rodney Lvingstone *et al.*, (trads.), Cambridge, MA, Belknap University Press, 1999, pp. 541-542 y "Excavation and Memory", *op. cit.*, p. 573; Henri Michaux, *Miserable Miracle*, Louise Varèse (trad.), Nueva York, New York Review Books, 2002, pp. 622-623 y "Face aux verrous", Œuvres completes, II, Raymond Bellour e Ysé Tran (eds.), París, Gallimard, 2001, pp. 435 y 438-439.

Ahora bien, la razón política a través de la cual entendemos una historia se expresa muy a menudo en términos de *poder*: para muchos, la historia se resume con los traspasos de poder de unos a otros. Así pues, tuvo que darse la famosa Revolución Francesa, "momento histórico" por excelencia, para que un poder monárquico se viese derrocado por un poder republicano. Consideremos la situación, no obstante, un poco antes, consideremos la situación en su momento emergente: cuando se levanta (o incluso: para que se levante), un pueblo parte siempre de una situación de *impoder*. Levantarse sería, por tanto, el gesto por el que los sujetos del impoder hacen suceder en ellos —o sobrevenir, o volver a ocurrir— una especie de *potencia* fundamental. Potencia soberana, sin embargo, caracterizada por un impoder persistente, impoder que, a su vez, parece marcado por el sello de la fatalidad: entre 1661 y 1789 fueron necesarios 8.528 levantamientos para que se pudiese poner en marcha el proceso revolucionario como tal, según ha demostrado Jean Nicolas en su libro magistral sobre *La rebelión francesa*.

Levantamientos, pues: potencias desde, o dentro de, el impoder mismo. Potencias nativas. Potencias nacientes, sin garantía de su propio fin, por tanto, sin garantía de poder. Sin tan siquiera, como pasa a menudo, un objetivo o una idea de poder. Por ejemplo, las Madres y las Abuelas de la Plaza de Mayo, en Buenos Aires, no buscaron nunca el poder: solo querían tener noticias de sus hijos. No por ello dejaron de levantar a una sociedad entera y de despertar la conciencia política de todo el mundo. Así pues, hay que admitir como premisa necesaria para cualquier reflexión sobre las formas del levantamiento la distinción conceptual entre potencia y poder. Enseguida nos damos cuenta, confusamente, que la potencia pertenece a la categoría del recurso y del curso, como si plasmase el modo que tiene un torrente de crear, con su fuerza intrínseca, la forma que adoptará el lecho del río. Y también sentimos que el poder pertenece más bien a la categoría del canal o de la represa: una forma distinta de obtener, a partir del curso y de los recursos, una energía más útil, más controlable, en definitiva.

Antaño, Aristóteles definió la potencia como "el principio del movimiento o del cambio" en todas las cosas. Todo se mueve, todo cambia, y su motor intrínseco se debe

denominar *dynamis*, potencia. Aquí resulta muy significativo el ejemplo que pone Aristóteles cuando dice, en la misma frase, que el arte (*technè*) tiene que asumir la misma función para todas las cosas que serán realizadas concretamente por la mano del hombre. Saltémonos los siglos en que se debatió arduamente esta cuestión, como la edad media, cuando Dios, artista y creador supremo, era interrogado en su "omnipotencia" problemática —¿puede Dios hacer solo lo que hace?, ¿puede Dios hacer solo lo que es mejor?, ¿puede Dios hacer que el pasado no haya transcurrido?... —, y vayamos a la frase "humana, demasiado humana" con la que, al concluir *La interpretación de los sueños*, Sigmund Freud enuncia algo esencial sobre la indestructibilidad de la potencia psíquica como tal, es decir, el deseo:

> Representándonos un deseo como realizado (*einem Wunsch als erfüllt vorstellt*), el sueño nos lleva realmente al porvenir (*in die Zukunft*); pero este porvenir que el soñador toma como presente (*gegenwärtig*) está formado por el deseo indestructible (*durch den unzerstörbaren Wunsch*) conforme al modelo de dicho pasado (*zum Ebenbild jener Vergangenheit gestaltet*).[10]

¿No podríamos decir del sublevado lo que Freud dice aquí del soñador? (Y no sonrían por la supuesta poca consistencia de todo esto: ¿acaso Freud no nos ha enseñado precisamente que la potencia de los sueños nos "levanta profundamente" —como el *duende* de García Lorca— y transforma, sin que nos percatemos, la consistencia misma de nuestra realidad más activa, más concreta?) ¿No podríamos decir que el levantamiento nos "lleva hacia el futuro" por la potencia misma de los deseos que realiza, sabiendo también que este futuro, convertido en "presente" para el levantado, también es modelado por la *dynamis* del "deseo indestructible" a imagen y semejanza de algún pasado? Gracias a la experiencia clínica del deseo inconsciente o a las lecturas filosóficas de Spinoza y Nietzsche, Freud había entendido a propósito del sueño y del síntoma que la *dynamis* psíquica

—

10— Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños. Vol 3*, Luis López Ballesteros (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1966. p. 242.

hacía de ellos procesos completamente *diferentes* —nuevos, nativos, inesperados, imprevisibles— y *repetitivos* porque se movían a merced del "eterno retorno" de nuestros deseos más fundamentales.

No nos debe extrañar que Gilles Deleuze —a partir de Freud, aunque se alejara mucho de él— también haya construido su pensamiento de la diferencia y de la repetición gracias a las lecturas de Nietzsche y Spinoza. En 1962, en su libro sobre Nietzsche, ya negaba que la voluntad de *potencia* tuviese que interpretarse en el sentido de voluntad de *poder*, como toda una tradición —definitivamente refutada por Mazzino Montinari— había querido dar a entender. La potencia nietzschiana es, en primer lugar, *pathos*, "poder de quedar afectado"; luego es "un principio esencialmente *plástico*", es decir, una aparición de *formas* en metamorfosis perpetuas; por eso Deleuze dirá que es "creadora y donadora", inclinándose, por tanto, hacia algo muy distinto del poder sobre los demás. Ahora bien, el "poder de quedar afectado" reaparecerá tal cual en el gran libro de Gilles Deleuze dedicado a *Spinoza y el problema de la expresión*.

Quedar afectado no significa quedar pasivo: existe, esencial en nosotros, una *potencia del sufrimiento*, que vemos —no "con todas las letras", sino "en todos los gestos"— en películas como *El acorazado Potemkin* o *El fondo del aire es rojo*, y que preside y preludia todos nuestros gestos de levantamiento. Otro modo de reconocer, después de Spinoza, que la potencia (*potentia*) no es un poder (*potestas*), aunque se pueda armonizar con la "fuerza de existir" que el autor de la Ética denominaba el *conatus* o la impulsión, el "esfuerzo", la energía misma —energía indestructible— de nuestros deseos. Spinoza afirmaba que esta energía o potencia forma una "esencia actual" (*actualis essentia*) en la que, por más paradójica que nos pueda parecer según las categorías tradicionales, *la potencia es el acto mismo* y no su privación. La potencia del deseo no se agota jamás, excepto en la muerte (o la pulsión de muerte). No se opone, por tanto, al acto, y no deja nunca de proporcionarle nuevas formas. En una potencia así entendida, Spinoza encontró los principios fundamentales de lo que hace de nuestros deseos unos deseos de libertad.

Por otro lado, es en nombre de la razón —una razón que no daba la espalda ni a los deseos ni a las

emociones— que Spinoza odiaba el poder ejercido bajo la forma de una tiranía política. ¿Sería razonable que, si Dios existiese, su poder lo obligase a sojuzgarnos o bien a tiranizarnos? ¿No le basta con la potencia, la *libertad de potencia*, que, a su vez, también caracteriza al espíritu humano como tal? Un gobierno que quiera "controlar a los espíritus" (y parece que hoy en día estas formas de gobierno abundan) es, leemos en el capítulo XX del *Tractatus theologico-politicus*, una "autoridad política violenta", la más detestable de las tiranías. Pobre Spinoza, que tuvo que sufrir un gran terror institucional y que, entre sus numerosas muestras de valor, quiso pegar en las paredes de La Haya un cartel —en él se leía *Ultimi Barbarorum*, "los últimos Bárbaros— que quería sacudir las conciencias contra el asesinato de los republicanos Jan y Cornelis de Witt, el 20 de agosto de 1672. ¿Spinoza, filósofo del levantamiento? Se tendrá que esperar al trabajo valiente y riguroso de Antonio Negri para que sea llevada lo más lejos posible —es decir, con finalidades de emancipación de las que volveremos a hablar— la disyunción capital de la potencia y del poder.[11]

—

11— Henri Michaux, "Emergences-résurgences", Œuvres completes, III, *op. cit.*, pp. 588-602; Jean Nicolas, *La Rébellion française. Mouvements populaires et conscience sociale, 1661* -·1789, París, Gallimard, 2008; Aristóteles, *Metaphysics*, Hugh Lawson·Tancred (trad.), Londres, Penguin, 1998; Olivier Boulnois (dir.), *La Puissance et son ombre. De Pierre Lombard* à *Luther*, París, Aubier, 1994, pp. 21-66; Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, *op. cit.*, p. 527; Mazzino Montinari, *"La Volonté de puissance" n'existe pas*, Patricia Farazzi y Michel Valensi (trads.), París, Éditions de l'Éclat, 1996; Gilles Deleuze, *Difference and* Repetition, Paul Pattan (trad.), Nueva York, Columbia University Press, 1994 y *Nietzsche and Philosophy*, Hugh Tomlinson (trad.), Nueva York, Columbia University Press, 2004, pp. 57, 70-71 y 97 y *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, Martin Joughin (trad.), Nueva York, Zone Books, 1990, pp. 72-84 y 197-213 y *Spinoza: Practical Philosophy*, Robert Hurley (trad.), San Francisco, CA, City Lights Books, 1988, pp. 134-143; Benedict de Spinoza, Éthique, Bernard Pautrat (trad.), París, Éditions du Seuil, 1999; Ferdinand Alquié, "Servitude et liberté selon Spinoza", *Lecons sur Spinoza*, París, La Table Ronde, 2003, pp. 211-411; C. Ramond, "Le nœud gordien. Pouvoir puissanee et posibilité dans les philosophies de l'âge classique", *Spinoza et la pensée moderne. Constitutions de l'objectivité*, París, L'Harmattan, 1998, pp. 129-172; Myriam Revault d'Allonnes y Hadi Rizk (dir.), *Spinoza: puissance et ontologie*, París, Éditions Kimé, 1994; Silvana Sportelli, *Potenza e desiderio nella filosofia di Spinoza*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995; Maxime Rovere, *Spinoza. Méthodes pour exister*, París, CNRS Éditions, 2010, pp. 2-6 y 105-141; Faten Karaoui-Bouchoucha, *Spinoza et la question de la puissance*, París, L'Harmattan, 2010; Benedict de Spinoza, "Traité des autorités théologique et

Duende de la transgresión

En 1921 podía leerse, un poco por toda Europa, esta fórmula impertinente y optimista: "¡Dadá lo levanta todo!". Después del gesto inaugural de los dadaístas, el surrealismo fundamenta su propia vocación, poética y política, para el levantamiento en la potencia y la indestructibilidad del deseo. Como si una ola de sueños, *Une vague de rêves* —título de una obra de Aragon publicada en 1924— batiera contra los espíritus con el fin de "ganar para la revolución las fuerzas de la embriaguez" y del inconsciente, como analizó muy bien Walter Benjamin a partir de 1929: "Desde Bakunin", afirma, "Europa no disponía de ninguna idea radical de la libertad. Los surrealistas tienen esta idea. Son los primeros que se han desembarazado del ideal esclerótico apreciado por los humanistas liberales y moralizadores, porque saben que [y Benjamin cita aquí *Nadja*, de André Breton] "la libertad, adquirida en este mundo al precio de mil renuncias, y de las más difíciles, exige que disfrutemos de ella sin restricciones durante el tiempo que nos es dada..."".

Es lo que Benjamin llamará una "política poética" (*dichterische Politik*), que, más allá de las conminaciones conocidas del *Manifiesto comunista*, fundamentaba la posibilidad de un "materialismo antropológico" (*anthropologischer Materialismus*) capaz de entender —y hasta de producir— el momento de "tensión revolucionaria que se transforma en inervación del cuerpo colectivo" a partir de su potencia intrínseca, que es el deseo y su "espacio de imágenes" (*Bildraum*) libremente inventadas. En torno a André Breton surgirán las publicaciones sucesivas de *La Révolution surréaliste* entre 1924 y 1929, después de *Le Surréalisme au service de la Révolution* entre 1930 y 1933, publicaciones en que —como han demostrado, siguiendo el ejemplo de Walter Benjamin, autores como Rosalind Kraus, Michel Poivert o Clément Chéroux— la imagen fotográfica

—

politique", Œuvres completes, Madeleine Frances (trad.), París, Gallimard, 1954, pp. 896-897; Antonio Negri, *Savage Anomaly: The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics*, Michael Hardt (trad.), Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 1999 y *Subversive Spinoza: (Un)Contemporary Variations*, Timothy S. Murphy (ed.), Manchester, Manchester University Press, 2004.

desempeñaba un papel paradigmático: el papel, podríamos decir, de un *operador de la transgresión*. Pero nadie ha ido tan lejos, en este sentido, como Georges Bataille en los frentes sucesivos de las formas visuales, de la experiencia interior, del deseo y también de la economía política.

La revista *Documents*, publicada en 1929 y 1930, aparece ya como unos fuegos de artificio —bellezas nacidas de explosiones— de *formas levantadas* o incesantemente "levantadas". Bataille contempla a los bailarines negros de los Black Birds en el Moulin-Rouge como unos "geniecillos turbios y encantadores" (una especie de *duendes*, pues), que "bailan y gritan" como si se levantasen por encima del "inmenso cementerio" que había construido su dominio colonial. ¿El polvo, según Bataille? Este no "se eleva", como habían dicho en 1920 Marcel Duchamp y Man Ray: más bien "se levanta" contra el orden y la limpieza de las mansiones burguesas que sigue visitando a pesar de las "chicas para todo" contratadas a fin de erradicarlo. Por lo que se refiere a los dedos gordos del pie que fotografía para Bataille su amigo Jacques-André Boiffard, surgen sobre las páginas de *Documents* (entre nuestras manos, pues) y se elevan, desproporcionados, tumefactos, como órganos sexuales y peligrosos. Si "la dislocación de las formas comporta la del pensamiento" —como Bataille analiza en Picasso—, ¿no significa eso que su "juego lúgubre" es tan subversivo como un escrito de Sade convocado expresamente para la ocasión? Y si el espacio es capaz de "seguir siendo vándalo", como dice Bataille, ¿acaso no es porque consigue levantarse contra la arquitectura misma en el momento en que, por ejemplo, los muros de una cárcel acaban de derrumbarse?

Así pues, Benjamin estaba en lo cierto al reconocer la fecundidad del "materialismo antropológico": Bataille demostrará más que ningún otro su pertinencia, pero también el valor transgresivo, al pasar, en pocas líneas, de los "errores de la naturaleza" en los levantamientos de *El acorazado Potemkin* —según un paradigma fundamental que denomina "dialéctica de las formas"— o al comparar al hombre con un volcán que se eleva (erección), se levanta para proyectar la lava (erupción) antes de relajarse, eventualmente, en una "caída vertiginosa". En el plano etnológico, Bataille, a partir de 1933, hará del *potlatch* el principio

de un "gasto" considerado como "derroche" y "levantamiento del placer" más allá de cualquier utilidad, lo que, al final, denominará una "insubordinación de los hechos materiales" contra el orden establecido de las cosas reducidas a su valor de cambio. Por ello, según Bataille, la experiencia en el sentido radical adquiere valor de levantamiento contra todas las reglas impuestas. Tal es, pues, la "potencia del impoder" inherente al sacrificio —la "alegría ante la muerte" con frecuencia invocada por Bataille— y, sobre todo, el gesto de la rebelión. Pero ¿de qué rebelión, exactamente?

Es, en primer lugar, la rebelión como contraofensiva al fascismo durante los años 1932-1939: Bataille, que participa en los trabajos del Círculo Comunista Democrático animado por Boris Souvarine, en 1933 se interroga sobre la "estructura psicológica del fascismo" antes de impulsar *Contre-attaque* junto con André Breton. En esta revista, Bataille se muestra partidario de "violentos sobresaltos de potencia" nacidos en la calle contra la "impotencia" de las dudas políticas frente a los movimientos fascistas. Entre 1937 y 1939, en el marco del Colegio de Sociología, buscará una posición que no sea ni fascista, ni burguesa, ni comunista, dedicándose —siguiendo los pasos de Marcel Mauss— a elaborar lo que entonces llamaba *La sociología sagrada del mundo contemporáneo*, basada enteramente en una noción filosófica y política de la "heterogeneidad". Episodios agitados en la trayectoria política de Georges Bataille antes de la Segunda Guerra Mundial, y que los especialistas estudiarán durante mucho tiempo.

En todo caso, entre 1939 y 1945, Bataille quiso buscar, en medio del retiro y el silencio de la escritura, el *duende* de la rebelión en lo más profundo de sí mismo: es la época de *Culpable*, en que presenta la existencia humana, obligado por el estado de guerra, levantada hasta la "cumbre de un desastre"; y después de *La experiencia interior*, donde intenta contar sus "viajes al límite de lo posible" a partir de una "crítica de la servidumbre dogmática" inherente tanto a las ideologías como a los misticismos religiosos tradicionales. ¿Qué es, pues, lo que nos levanta tan radicalmente en las experiencias descritas en aquellos años por Georges Bataille? Algo que nos "sube por dentro". Un espíritu que se manifiesta dando golpes y que no *supera* nada sino que lo *sobrepasa* todo: "como en una caída en la que lanzamos

un grito". Es "algo inmenso, exorbitante, [que] se libera en todos los sentidos con un ruido de catástrofe", de trenes que chocan o de disturbios violentos. Esto es, según Bataille, lo que tal vez sería "la revolución más profunda": una experiencia en la que el tiempo se ve a sí mismo "fuera de sus casillas".

Volvemos a encontrarnos, por tanto, muy cerca tanto de la *potencia* nietzschiana como del *duende* según García Lorca. ¿No fue Bataille, y precisamente en esta época, en el texto sobre Nietzsche titulado *Voluntad de suerte*, uno de los primeros en entender la inocencia y la alegría de la potencia nietzschiana? Es una auténtica potencia la danza dionisíaca, el *baile jondo* que levanta a las almas y a los cuerpos muy lejos de todas las "voluntades de poder". ¿Qué tiene de raro que en 1945 —el mismo año en que intentaba arrancar a Nietzsche de su utilización nacionalista y fascista— Georges Bataille haya vuelto al *duende* como potencia política fundamental, que, próxima a la "moral de la rebelión", inspiradora del surrealismo francés, lo conducía de *Guernica* a las *peñas flamencas* y los pueblos anarquistas de Andalucía, a todo aquello que —mientras, una vez liberada Europa del nacismo, Franco dirigía España, más que nunca, con mano de hierro— Bataille quiso llamar "la España libre"?

No debe sorprendernos que Bataille, después de Nietzsche y Warburg, haya sentido fascinación por la desmesura o el exceso de los seguidores dionisíacos considerados como potencias extrañas a cualquier forma de gobierno y de poder: "Tengo que representarme la divinidad de Dionisos como la más extraña en el afán de revestir lo divino de autoridad [...] es, parece, lo divino en estado puro, que no ha sido modificado por la obsesión de eternizar un orden dado. Lo divino está, en Dionisos, en las antípodas del Padre del Evangelio: es la omnipotencia, la inocencia del instante. [...] La poesía que él encarna no es la melancolía del poeta; ni el éxtasis, el silencio de un solitario. No está aislado, sino que es la multitud; más que un ser, es una barrera derribada. El aire, en torno a él, es estridente con gritos, carcajadas, besos, cuando la antorcha humeante de la noche vela las caras e ilumina los...! *porque no existe nada que el seguidor demente no pisotee*". Y, como en las fiestas andaluzas, hay que recrear cada vez la mezcla

dionisíaca del éxtasis religioso y de la "embriaguez de las tabernas".

Nadie ha expresado mejor que Bataille el valor transgresor del deseo como potencia de levantamiento. Es significativo, por ejemplo, que en *El Aleluya*, texto escrito en 1947, haya podido describir los actos sexuales a través de primeros planos visuales —"conjunciones de harapos desnudos de los sexos, estas calvicies y estas cuevas rosas"—, animados por primeros planos sonoros: ahora bien, solo se trata de "rumores de disturbios", dice. A partir de aquí, incluso la economía política (la de los intercambios y de los conflictos inherentes a las sociedades humanas) se regulará completamente según una economía psíquica de los fantasmas, de los deseos y de las pulsiones. Por eso, una noción como el "gasto", por ejemplo, ocupa en ella un lugar central. Con el mismo planteamiento escribe los dos volúmenes de *La parte maldita*, dedicados, respectivamente, a una historia económica del gasto —o "consumo"— y a una historia cultural del erotismo. En ambos casos, se trata de la misma "exuberancia", de la misma "rebelión", de la misma "energía excedente" y de la misma "transgresión", nociones, todas ellas, que en 1957 Bataille retomará escrupulosamente en *El erotismo*.[12]

—

12— Laurent Le Bon (dir.), *op. cit.*, pp. 326 y 333; Louis Aragon, *A Wave of Dreams*, Susan De Muth (trad.), Londres: The Thin Press, 2003; Walter Benjamin, "Surrealism", *Selected Writings, Volume 2: 1927* -·1934, Rodney Livingstone and Others (trads.), Cambridge, Belknap Harvard University Press, 1999, pp. 207-221; André Breton *et al.* (dir.), *La Révolution surréaliste*, París, Jean- Michel Place, 1975 y *Le Surréalisme au service de la Révolution*, París, Jean- Michel Place, 1976; Rosalind Krauss, "Corpus Delicti",octubre 33 (verano 1985), pp. 31-72; Michel Poivert, *L'Image au service de la révolution: photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg, Le Point du jour, 2006; Quentin Bajac y Clément Chéroux (dir.), *La Subversion des images. Surréalisme photographie,film*, París, Éditions du Centre Pompidou, 2009, pp. 20-61; Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, París, Macula, 2015; Georges Bataille, "Black Birds", Œuvres completes, I, París, Gallimard, 1970, p. 186 y "Poussiere", *op. cit.*, p. 197 y "Le gros orteil", *op. cit.*, pp. 200-204 y "Le 'Jeu lugubre' ", *op. cit.*, p. 212 y "Es pace", *op. cit.*, p. 227 y "Les écarts de la nature", *op. cit.*, pp. 228-230 y "Dossier de l'œil pinéal", Œuvres complétes, II, París, Gallimard, 1970, pp. 11-47 y "La notion de dépense", Œuvres completes, I, París, Gallimard, 1970, pp. 302-320 y "La sructure psychologique du fascisme", o*p. cit.*, pp. 339-371 y *L'Apprenti Sorrier: du Cercle communiste démocratique à Acéphale. Textes, lettres et documents*, Marina Galletti (ed.), París, Éditions de la Différence, 1999; Georges Bataille y André Breton (dir.), *Contre·Attaque. Union de lutte des intellectuels révolutionnaires*, París, Ypsilon Éditeur, 2013; Denis Hollier (dir.),

El tiempo de la rebelión

En 1951 aparece *El hombre rebelde* de Albert Camus, con la famosa fórmula existencial: "Yo me rebelo, luego nosotros somos". ¿Rebelarse? Una mezcla de rechazo (hacia el estado presente de las cosas) y de asentimiento (hacia un movimiento futuro de las cosas). "¿Qué es un hombre rebelde? Un hombre que dice no. Pero, si bien rechaza, no renuncia: es también un hombre que dice sí, desde el primer movimiento". El hombre rebelde es, antes que nada, el hombre que dice sí al deseo de "volverse contra": "El rebelde, en sentido etimológico, se vuelve contra alguien o algo. Andaba bajo el látigo del amo. Y ahora le planta cara. Opone lo que es preferible a lo que no lo es. No todos los valores comportan la rebelión, pero todos los movimientos de rebelión invocan tácitamente un valor". Y, de esta forma, escribe Camus, "la conciencia nace con la rebelión" cuando esta, al salir a la luz, "fractura el ser y lo ayuda a desbordarse. Libera olas que se transforman de estancadas en furiosas".

—

Le Collège de Sociologie, 1937-1939, París, Gallimard, 1995 (ed. revisada), pp. 245-251; Georges Bataille, *La Sociologie sacrée du monde contemporain*, Falasca Zamponi (ed.), París, Lignes & Manifestes, 2004; Francis Marmande, *Georges Bataille politique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985, pp. 39-126; Michel Surya, *Georges Bataille, la mort a l'œuvre*, París, Gallimard, 1992, pp. 89-93, 195-233, 266-277, 318-330 y 385-387; Dominique Kunz Westerhoff, "Face au nazisme : faire image", Critique 69, no. 788-789, 2013, pp. 30-42; Muriel Pic, "Penser au momento du danger. Le College et l'Institut de reeherche sociale de Francfort" suívi de: "Walter Benjamín et le College de Sociologie", *Critique 69*, no. 788-789, 2013, pp. 81-109; Jean Michel Besnier, *Georges Bataille, la politique de l'impossible*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2014; Georges Bataille, "Le Coupable", Œuvres completes, V, París, Gallimard, 1973, p. 241 y *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, 1943, pp. 15-17, 19 y 58-59 y "Sur Nietzsche", Œuvres completes, VI, París, Gallimard, 1973 y "La révolution surréaliste", Œuvres completes, XI, París, Gallimard, 1988, pp. 17-18 y "Les peintures politiques de Picasso", *op. cit.*, p. 24-25 y "A propos de Pour qui sonne le glas d'Ernest Hemingway", *Une liberté souueraine. Textes et entretiens*, Michel Surya (ed.), Tours, Farrago, 2000, pp. 11-24; Georges Didi-Huberman, "L'œil de l'expérience", *Vivre le sens. Centre Roland·Barthes*, París, Éditions du Seuil, 2008, pp. 147-177; Georges Bataille, "Dionysos Redivivus", Œuvres completes, XI, París, Gallimard, 1988, p. 68 y "L'ivresse des tavernes et la religion", *op. cit.*, pp. 322-331 y "L'Alleluiah. Catéchisme de Dianus", Œuvres complétes,V, París, Gallimard, 1973, p. 405 y "La Part maudite. Essai d'économie générale, I. La consummation, Œuvres completes, VII, París, Gallimard, 1976, pp. 28-33 y 79 y "La Part maudite. Essai d'économie générale, II. L'histoire de l'érotisme", Œuvres completes, VI*II*, París, Gallimard, 1976, pp. 74-103 y *L'Érotisme*, París, Les Éditions de Minuit, 1957, pp. 35-162.

El tiempo de la rebelión sería, por tanto, el tiempo de un *presente deseoso*, de un presente en tensión, en movimiento hacia el futuro por el propio gesto de volverse en contra: un presente impugnándose desde su interior por medio de la potencia del deseo que se le escapa. Camus sugiere que es precisamente así como el *tiempo se transforma*, como la historia se constituye: "La historia de los hombres es, en cierto modo, la suma de sus rebeliones sucesivas". Es asimismo la historia de sus rebeliones traicionadas, y el "bloque soviético" proporciona a Camus el ejemplo más evidente: "El diálogo, la relación entre personas, ha sido sustituido por la propaganda o la polémica, que son dos formas de monólogo. La abstracción, propia del mundo de las fuerzas y del cálculo, ha sustituido a las pasiones auténticas, que pertenecen al ámbito de la carne y de lo irracional. El pan sustituido por el tique, el amor y la amistad sometidos a la doctrina, el destino al plan, el castigo denominado norma, y la creación viva sustituida por la producción...". De este modo, la Revolución Rusa, desgraciadamente, ha "renegado de sus orígenes rebelados".

Que Albert Camus nos hable aquí de la "creación viva" opuesta a cualquier lógica productivista nos recuerda claramente el papel que quiere otorgar a la creación artística como paradigma esencial de cualquier rebelión: "El arte, así pues, tendría que ofrecer una última perspectiva sobre el contenido de la rebelión", más allá de sus fundamentos "metafísicos" (explorados en la primera gran parte del libro) o de sus encarnaciones "históricas" (que explora en la parte central). ¿Conserva Camus, a pesar de ello, la lección de las vanguardias dadaísta y surrealista? En absoluto, como demuestra la crítica dirigida al "poeta jefe" de *La Révolution surréaliste*: "André Breton quería, al mismo tiempo, la revolución y el amor, que son incompatibles. La revolución consiste en querer a un hombre que aún no existe". Breton le responderá que "en el juego de Camus se deslizan hoy algunas cartas trucadas". Antes de que Jean-Paul Sartre consuma, en *Les Temps modernes*, la ruptura política con su examigo.

Georges Bataille, que ya se había peleado duramente con Sartre y con Breton, siguió atentamente el escándalo suscitado por la publicación de *El hombre rebelde*. En 1947 había detectado en *La peste* algo parecido a un

"deslizamiento", decía, por el cual una "moral de la rebelión" podía hacer regresar al protagonista de la novela a una triste "moral deprimida". En 1951, sin embargo, Bataille, como si quisiera responder a los ataques de Sartre y Breton, saluda *El hombre rebelde* como un "libro *capital*". Añadiendo a continuación que "habría que estar ciego o tener mala fe para negarlo", parece aludir veladamente a los protagonistas principales de la polémica: André Breton en el papel de visionario ciego por excelencia y Jean-Paul Sartre en el del filósofo de (la) mala fe. Así que, para empezar, debemos rendir homenaje a un autor que no era —como el propio Bataille— ni filósofo profesional ni historiador profesional, pero que quería "captar en su coherencia el movimiento excesivo y precipitado que ha hecho de los siglos recientes una sucesión de destrucciones y de creaciones demoledoras".

Bataille, no obstante, va más allá de la posición humanista de Albert Camus porque hete aquí que pasamos, sin ninguna precaución, de la "creación viva" en general a la dura cadena histórica de los levantamientos entendidos como "creaciones demoledoras". No por ello el autor de *La parte maldita* deja de poner en el mismo plano —o, en todo caso, en el interior del mismo campo de eficacia— la "rebelión de los oprimidos", que *transmutan* su estado de sumisión, y el "terremoto del lenguaje" que *crea* las condiciones, culturales y psíquicas, del levantamiento político (los primeros ejemplos dados aquí por Bataille son Sade y Nietzsche). Se entiende, pues, que la "coherencia de estos movimientos" de rebelión será la coherencia de un gesto capaz de *crear derrocando* o de *derrocar creando*. Bataille reconoce sinceramente que eso es lo que había hecho el primer surrealismo de André Breton, como si desease descubrir el espacio común que, a pesar de las polémicas de superficie, reunía en el fondo la vanguardia de los años veinte y el existencialismo de los años cuarenta: "Para Albert Camus, como para el surrealismo, se trata de encontrar en la rebelión un movimiento fundamental en que el hombre asuma plenamente su destino".

¿Asumir plenamente su destino? ¡Qué tarea más difícil! ¡Cómo nos divide, cómo nos rebasa y hace que nos retorzamos sobre nosotros mismos! Bataille nos da esta imagen, expresamente absurda: "Como si quisiéramos, con

un acto de violencia, arrancarnos de los caminos trillados que nos unían y (únicamente el absurdo de esta imagen responde a este movimiento), agarrándonos a nosotros mismos por el pelo, tirarnos y saltar a un mundo nunca visto". ¿Cuál es, pues, la naturaleza de esta dificultad (que también es, probablemente, la causa del debate entre Sartre y Camus)? Bataille la denomina *dilema* o, mejor dicho, "discordancias de la rebelión": "A menudo parece que, del lado de los rebeldes, solo exista capricho, preponderancia del humor inestable, contradicciones multiplicadas sin cesar! ¡En realidad es por eso que someten indefinidamente la rebelión al espíritu de sumisión! Es una necesidad inscrita en el destino del hombre: el espíritu de sumisión posee la eficacia que tanta falta le hace al espíritu de insumisión. La rebelión deja al rebelde frente a un dilema que le deprime: si la rebelión es pura, intratable, él renuncia al ejercicio de cualquier forma de poder y llevará la impotencia hasta el punto de alimentarse con las facilidades del lenguaje incontinente; si la rebelión transige con la búsqueda del poder, se une al espíritu de sumisión. De ahí la oposición del literato y del político: el uno, sublevado de todo corazón; y el otro, realista".

No resulta difícil reconocer, en todas estas discordancias, la oposición fundamental entre potencia y poder. En la *potencia* se encuentra por lo menos eso que Bataille llama "el primer movimiento de la plena desmesura", que es movimiento de insubordinación o de transgresión; mientras que el *poder*, incluso para quien lo ejerce, supone una lógica de la sumisión y de la reclusión en las reglas. Ahora bien, no se debe actuar ni *como esclavo* ni *como amo*, sino *como rebelde*, aunque el rebelde se encuentre "en la situación más equívoca", como repite Bataille, en 1952, en una conferencia titulada "El no saber y la rebelión". ¿No brindó a Bataille finalmente la polémica de *El hombre rebelde* la ocasión de imaginarse, más allá del Atlas de Warburg o el Sísifo de Camus, el gesto radical de un *Atlas levantado* que, reconociendo el peso de las cosas, también lo rechazara arrojándolo bien lejos? "Para los hombres es esencial", dirá Bataille a André Gillois, "llegar a destruir la servidumbre a la que están sometidos, por el hecho de que han edificado su mundo, el mundo humano, mundo del que dependo y de donde me viene la

vida, pero que no obstante contiene una especie de carga, algo infinitamente pesado que se encuentra de nuevo en todas nuestras angustias y que ha de ser levantado de un modo u otro...". En 1958, en las notas inéditas para *La pura felicidad*, Bataille escribirá aún: "Solo cuenta la infracción".[13]

Masa y potencia

Felicidad de infringir, por tanto. ¿Contagia la potencia de transgresión (palabra que significa originariamente: paso, a pesar de todo, de una frontera cerrada, desobediencia a una regla que nos restringía la libertad de movimiento), su estilo al deseo? ¿Confiere la infracción (palabra que significa originariamente: ruptura de un marco o de un vínculo) su movimiento al deseo, aunque su forma sea rota, rompedora o zigzagueante? Se trata sin duda de una primera aproximación a los gestos del levantamiento: la potencia como deseo o el deseo que revela, por fin, su potencia. Ahora bien, en los levantamientos históricos, esa potencia anima, dicen, a las *masas*. Palabra —como *pueblo*— con una historia que parece haber estado condenada tanto al unanimismo de los eslóganes revolucionarios como al autoritarismo de los gobiernos totalitarios. Por eso, las masas dan miedo: hasta le dan miedo al psicoanalista (Sigmund Freud) cuando se pregunta sobre las posibilidades de una "psicología de las masas" (*Massenpsychologie*), y también atemorizan al escritor cosmopolita (Elias Canetti) cuando se atreve a hacer una antropología de la potencia de las masas (*Masse und Macht*).

—

13— Albert Camus, *The Rebel*, Anthony Bower (trad.), Londres, Penguin, 2000, pp. 27-29, 32, 38, 126, 141, 300 y 317; André Breton, "Dialogue avec Aimé Patri à propos de L'Homme révolté d'Albert Camus", Œuvres completes, III, Marguerite Bonnet y Étienne·Alain Hubert (eds.), París, Gallimard, 1999, p. 1049; Jean-Paul Sartre, "Réponse a Albert Camus," *Situations, IV. Portraits*, París, Gallimard, 1964, pp. 90-125; Georges Bataille, "La moral e du malheur: La Peste," Œuvres complétes, *XI*, París, Gallimard, 1988, p. 248 y "Le temps de la révolte", *op. cit.*, p. 149-160 y "Le non·savoir et la révolte," Œuvres complétes, *VIII*, París, Gallimard, 1976, p. 212 y "L'affaire de L'Homme révolté," Œuvres complétes, *XII*, París, Gallimard 1988, p. 230-236; Georges Bataille y André Gillois, "Qui êtes·vous, Georges Bataille?," *Bataille, Une liberté souveraine. Textes et entretiens*, Michel Surya (ed.), Tours, Farrago, 2000, p. 98; Georges Bataille, "Dossier du 'pur Bonheur'," Œuvres complétes, *XII*, París, Gallimard 1988, p. 530.

Freud, como todo el mundo sabe, partía —pero, por una vez, quizá no se distanciaba lo suficiente de ellos— de estudios positivistas y reaccionarios, como los de Honoré Antoine Frégier (1840) o de Scipio Sighele sobre *La multitud criminal* (1891). Este, al igual que los criminalistas de su época, como por ejemplo Cesare Lombroso o Alphonse Bertillon, buscaba las leyes de una teoría policial de la "complicidad" que comportaba un arsenal completo de medidas represivas orientadas a prevenir y hacer abortar toda clase de levantamientos populares. Leídas en la actualidad, estas obras nos parecen manuales de paranoia policial. Igual que en el libro clásico de Gustave Le Bon, *Psicología de las multitudes* (1895) —el punto de partida del ensayo de Freud—, las masas, en este tipo de discursos, se veían más o menos condenadas a ser consideradas como "bestias" (brutos) que se pueden manejar como títeres, explotar o enviar a la guerra, o bien como "bestias" (animales) que han de ser encerradas en jaulas porque son salvajes, peligrosas y rabiosas. Freud, naturalmente, reconocía en la masa un *deseo* que, parafraseando a Gustave Le Bon, calificaba de "impulsivo" y de "cambiante" (es decir, que la histeria no está lejos): "Nada en ella [la masa] es premeditado. Aunque desee las cosas apasionadamente, pero a pesar de todo nunca durante mucho tiempo, es incapaz de una voluntad duradera. No tolera ningún aplazamiento entre su deseo (*Begehren*) y la realización efectiva de lo que desea. Tiene el sentimiento de la omnipotencia (*Allmacht*); para el individuo dentro de la masa, la idea de imposibilidad desaparece".

Freud fue el contemporáneo y el espectador abrumado del nacionalismo guerrero entre 1914 y 1918, después de las grandes masas nacionalsocialistas de Múnich, de Núremberg o de Viena. Probablemente sea una de las razones por las que se sintió incapaz de detectar una auténtica "potencia" del deseo en acción en la sociedad de su tiempo: solo ve en ella el "malestar" y la desmesura de una "omnipotencia", el *Allmacht*, palabra que quedaría mejor traducida por "omnifuerza". Los terremotos del nacionalismo y del totalitarismo le llevaron a enfocar la psicología de las masas según el aglomerado paradójico de una "pulsión gregaria" (*Herdentrieb*) y de una "entrega al ideal" (*Hingebung an ein Ideal*): lo peor de los *monstra*, por un lado, lo peor

de los *astra*, por otro lado. ¿Verdad que las masas siguen su instinto como una consigna y las consignas de sus jefes como un instinto inherente a su constitución? De ahí el pesimismo radical expresado en 1929, desde el principio de *El malestar en la cultura*, con respecto a los valores —o, mejor dicho, a los "falsos criterios" (*falschen Maßstäben*)— que, según Freud, se apoderan casi fatalmente de las masas, las sociedades, las colectividades en general.

Elias Canetti compartió este pesimismo fundamental, fruto de los mismos tormentos históricos. Ello no le impidió tener una gran pasión por entender, acompañada de un talento especial para la descripción: así, la antropología de *Masa y poder* se presenta como una gran fenomenología de los *gestos de las masas*. Partiendo del postulado que "lo que más teme el hombre es el contacto con lo desconocido", Canetti investiga a continuación cuál podría ser el gesto de liberación de esta fobia. No le atribuye ninguna función al erotismo, como habría hecho Georges Bataille, en el momento de superar la fobia de tocar. Solo tiene en cuenta la masa socializada: "El hombree solamente puede liberarse de esta fobia del contacto (*von dieser Berührungsfurcht erlöst werden kann*) en la *masa*. Es la única situación en la que esta fobia se vuelve su contrario", que es efusión y fusión: la gran fiesta, por más cruel y violenta que sea, del contacto de los humanos entre sí.

Canetti describe la masa como una *formación*: una morfogénesis. "He aquí un fenómeno enigmático y, al mismo tiempo, universal: la masa que aparece de repente donde antes no había nada. Puede que se hayan reunido algunas personas, cinco, o diez, o doce, no más. No se ha anunciado nada ni se espera nada. De repente, el gentío forma una mancha negra. De todas partes afluyen más personas, es como si las calles tuviesen una sola dirección. Muchos ignoran lo que ha ocurrido, dejan las preguntas sin respuesta; sin embargo, tienen prisa por llegar donde se encuentra la mayoría. Se mueven con una decisión que se distingue claramente de la expresión de curiosidad banal. El movimiento de unos parece comunicarse a los otros, pero no se trata solo de esto: tienen un objetivo, fijado antes de haber encontrado el medio de expresarlo. Y el objetivo es la negrura más intensa, el lugar donde se reúne la mayoría de la gente. [...] Una vez constituida [esta

masa espontánea], tiende a *aumentar*. La tendencia a crecer es la propiedad primera y dominante de la masa. Quiere englobar a todo aquel que está a su alcance. Cualquiera que tenga aspecto de hombre puede añadírsele. La masa natural es la masa abierta".

Y, mientras se abre y se expande, la masa vibra y sigue un ritmo. Tiene espasmos —como Victor Hugo había descrito tan bien en *Los miserables*—, o lo que Canetti llamaba la "descarga" (*Entladung*). La descarga es liberación de toda carga. Ahora bien, esta libertad produce, por su propia dinámica, algo parecido a un reino de la igualdad: "Solo cuando están juntos se pueden liberar de las cargas de la distancia. Es exactamente lo que sucede en el interior de la masa. Gracias a la *descarga*, se desembarazan de lo que los separa y se sienten todos iguales. En la compacidad, donde apenas queda lugar entre ellos, donde un cuerpo se aprieta a otro, cada uno se encuentra tan cerca de otro como de sí mismo. *Alivio* inmenso. Los hombres se convierten en masa para disfrutar de ese instante feliz en el que *ya* no existe nadie, ni nadie es mejor que otro". Canetti, sin embargo, denuncia la "ilusión fundamental", según él, de esta sensación de libertad: "Los hombres que se sienten de pronto iguales no se han convertido en iguales ni realmente ni para siempre". No por eso Canetti deja de describir la forma en que cien mil personas pueden formar un solo cuerpo del que "todos los brazos surgen como de un solo ser": "Todo el mundo patea el suelo con los pies, y todos lo hacen del mismo modo. Todo el mundo balancea los brazos y mueve la cabeza. La equivalencia de los participantes *se ramifica* en la equivalencia de sus miembros. Todo lo que un cuerpo humano puede tener de móvil adquiere vida propia, cada pierna, cada brazo vive únicamente para sí mismo. Los miembros diferentes llegan todos a coincidir. Quedan muy cerca unos de otros, a menudo se apoyan unos en otros. A la equivalencia, se añade así la densidad; densidad e igualdad forman un todo. Al final se ve bailar a un solo ser, provisto de cincuenta cabezas, cien piernas y cien brazos...".

Con frecuencia ocurre que las masas bailan con un movimiento unánime bajo la batuta de un dictador. Pero también ocurre —Canetti lo sabe perfectamente— que bailan para expresar su rechazo a ser dirigidas por los movimientos de una batuta. Que bailan, así pues, por el

deseo de derribarlo todo. “Masas que rechazan” (*Verbotsmassen*), escribirá Canetti: “Algunos hombres, al juntarse, ya no quieren seguir haciendo lo que hasta ahora han hecho individualmente”. El mejor ejemplo es la huelga, en la que “a partir del momento en el que dejan de trabajar, todo el mundo hace [verdaderamente] lo mismo, [de forma que] la interrupción de la actividad convierte a los trabajadores en iguales”, algo que generalmente no son en la jerarquía impuesta de sus tareas. Pensemos asimismo en las “masas que derriban” (*Umkehrungsmassen*), a las que “todo les parece una Bastilla” que se ha de saquear, destrucción que invoca la alegría transgresora, inmensa, de las “masas que están de fiesta” (*Festmassen*).

La fiesta, no obstante, será cruel, e incluso aterradora. Canetti no parece haber pensado —a diferencia de Eisenstein en *La huelga*, por ejemplo— que un levantamiento de las masas pueda ser al mismo tiempo liberador e inocente hasta el final. El destino de los levantamientos le parece que adquiere forma en lo que denomina las “masas amotinadas” (*Hetzmassen*): como si todos los disturbios tuvieran que terminar desplegando una *jauría*, terrible palabra que denota la horda de lobos, de perros de caza o bien las milicias de asesinos, de linchadores desenfrenados. Canetti no quiere ver que un disturbio *caza* a quien le oprimía, lo arroja literalmente lejos de él; mientras que una jauría *caza* para atrapar en una trampa a una presa más frágil que ella o más minoritaria. El disturbio caza para desasirse de un peso y liberare a sí mismo, la jauría caza para capturar y para matar a otro. En *El acorazado Potemkin*, la escena de lamentación se transforma en una rebelión. Y la multitud lincha a un miembro de las Centurias Negras —milicia de extrema derecha antisemita que actuaba por toda Rusia y fomentó los grandes pogromos de 1905—. Pero las superficies se levantan hacia el cielo de idéntico modo en que los cuerpos se levantan hacia un excedente de vida, a diferencia de la “jauría fúnebre” (*Klagemeute*), descrita por Canetti como un proceso simple que va de la muerte recibida a la muerte dada.

Es lo que también denomina la “rabia destructora” (*Zerstörungssucht*), emoción inicial de todas las masas en movimiento: “La masa destruye preferentemente casas y objetos. Como a menudo se trata de cosas frágiles

(cristales, espejos, vasos, cuadros, vajilla...), se tiende a creer, además, que precisamente la fragilidad de los objetos es lo que incita a la masa a la destrucción. Es verdad, evidentemente, que el cataclismo de la destrucción, el destrozo de la vajilla, el estrépito de los cristales contribuyen en gran medida a la alegría general: son los vagidos potentes de una nueva criatura, los gritos de un recién nacido. [...] Pero hay más. El individuo tiene la sensación de que dentro de la masa trasciende los límites de su persona. Se siente aliviado porque se han suprimido todas las distancias que lo remitían a él mismo y lo encerraban en su interior. Al suprimir la carga de la distancia, se siente libre, y su libertad es la superación de estos límites. Lo que a él le ocurra les ocurrirá también a los demás, lo espera de ellos. Lo que lo excita, en una vasija de barro, es que se trata nada más que de un límite. Una casa lo excita por sus puertas cerradas. Ritos y ceremonias, todo aquello que mantiene las distancias lo amenaza y le resulta intolerable. Siempre se intentará que la masa disgregada entre en los recipientes preexistentes. Ella odia sus futuras cárceles, donde ha visto siempre cárceles. A la masa desnuda, todo le parece una Bastilla".

La masa es, así pues, un monstruo. Descripción que Aby Warburg no habría desaprobado. Canetti vio Europa saqueada por las masas totalitarias. Por eso, en los *levantamientos* colectivos solo vio la etapa preliminar de un proceso de aniquilación de toda "distancia" y de toda libertad auténtica. Sus análisis, por más admirables que resulten, tienen limitaciones históricas, ya que Canetti es incapaz de examinar algunos fenómenos de disturbios, y no de jaurías, como por ejemplo el levantamiento espartaquista de Berlín en 1919 o la Comuna de Kronstadt en 1921. No debe extrañarnos que, filosóficamente hablando, Canetti haya expresado estas limitaciones en la manera de entender las relaciones entre "poder y potencia" (*Gewalt und Macht*).

Para Canetti, en efecto, la *potencia* no se opone al *poder*. Al contrario, le parece una suerte de *superpoder*, alegorizado por la imagen del gato que juega con una rata que acaba de capturar: "Cuando el poder no tiene prisa, se vuelve potencia. Pero, en el momento de crisis que siempre acaba llegando, en el instante irrevocable de la

decisión, vuelve a convertirse en poder, fuerza pura (*reine Gewalt*). La potencia es más general y más vasta que el poder, contiene muchas más cosas, y no es tan dinámica. Es más detallista y, al mismo tiempo, tiene cierto grado de paciencia. Con un ejemplo muy sencillo bastará para ver la diferencia entre poder y potencia: *el gato y el ratón*. El ratón, una vez capturado, está en poder del gato, que se ha adueñado de él, lo tiene cogido y está decidido a matarlo. Pero, cuando empieza a *jugar* con él, interviene un factor nuevo. El gato lo deja y le permite alejarse un poco. El ratón, volviéndole la espalda, se va, y entonces ya no está en poder del gato. Pero este continúa teniendo la *potencia* de volverlo a capturar. Si lo deja escapar, el ratón sale de la esfera de su potencia. Pero, mientras él está seguro de que lo puede atrapar, esta potencia se mantiene intacta. El espacio que controla el gato, los instantes de esperanza que permite al ratón, pero vigilándolo muy de cerca sin dejar de interesarse por él y por su destrucción, todo ello podría definirse como el cuerpo verdadero de la potencia, como la potencia misma".

Macht es, con todo, la palabra alemana que traduce la *potentia* según Spinoza. Sin embargo, ¿no sugiere esta palabra espontáneamente al oído germánico algo así como el ejercicio o la posibilidad de una fuerza, incluyendo la fuerza militar (como en *Wehrmacht*), o de un poder político (como en la *Machtergreifung*, la "toma de poder" invocada por los nazis)? No ha de extrañarnos, pues, que Martin Saar, en su estudio de la política de Spinoza, haya criticado la oposición establecida por Antonio Negri —y, antes, por Gilles Deleuze— entre el "poder" y una "potencia", que, por tanto, queda más cerca de una palabra alemana que parece distinta pero con la que está emparentada etimológicamente, *Vermögen*. El sistema filosófico y textual de Elias Canetti, según el análisis detallado que de él ha hecho Peter Friedrich, estaba, por tanto, por así decirlo, lingüísticamente preparado para orientar la *potentia* hacia el lado del *monstruo político*, mezcla de poder y de potencia movida tanto por la "pulsión gregaria" como por la obediencia ciega a un dirigente, a un *Führer* idealizado... Así pues, ¿cómo podemos encontrar un lugar coherente para la *política del deseo* tal y como se plantea en Georges Bataille o Pier Paolo Pasolini, Gilles Deleuze o

Antonio Negri, incluso en pensadores políticos como John Holloway (que propone "cambiar el mundo sin tomar el poder") o Raúl Zibechi (que propone "dispersar el poder" en lugar de ejercerlo?).[14]

Incluso el recién nacido se levanta

El poder no se ejerce en el momento del levantamiento. Sin duda, la tarea de "tomar" finalmente el poder —de instituirlo y de ejercerlo— correspondería a una revolución en su debida forma. ¿Qué debe de ser "la debida forma"? Esta es otra temible pregunta. En un levantamiento no se hace otra cosa —pero esto ya resulta considerable— que desplegar una *potencia* que es *deseo* y que es *vida*. Incluso Kant estuvo dispuesto a admitirlo y a juntar las tres palabras que acabo de subrayar: "La vida es la potencia (*Vermögen*) que posee un ser de actuar según las leyes de la facultad de desear (*Begehrungsvermögen*)". Kant define esta facultad o "potencia de desear", por su parte, como la dinámica capaz de levantar a un sujeto de manera que "sea por sus representaciones causa de la realidad de los objetos de estas representaciones": es decir, su libertad de producir *en la realidad* lo que se le haya aparecido *en la imaginación* presionado por un deseo.

Acabo de citar una nota de la *Crítica de la razón práctica*. Conviene añadir algunas reflexiones que Kant escribió en su maravillosa *Antropología desde el punto de vista*

—

14— Honoré Antoine Frégier, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et des moyens de les rendre meilleures*, París, Hachette, 1971; Scipio Sighele, *La Foule criminelle. Essai de psychologie collective*, Paul Vigny (trad.), París, Alcan, 1901 y *La teorica positiva della complicità*, Turín, Bocca, 1894; Gustave Le Bon, *Psychologie des Joules*, París, PUF, 2013; Sigmund Freud, "Mass Psychology and Analysis of the 'I'," *Mass Psychology and Other Writings*, J. A. Underwood (trad.), Londres, Penguin, 2004, pp. 15-100 y *Civilization and Its Discontents*, James Stratchey (trad.), Nueva York, W. W. Norton, 1961, p. 5; Elias Canetti, *Crowds and Power*, Carol Stewart (trad.), Londres, Phoenix Press, 2000, pp. 11-17, 30-31, 48-64 y 299-300; Martin Saar, *Die Immanenz der Macht. Politische Theorie nach Spinoza*, Berlín, Suhrkamp Verlag, 2013, pp. 177-179; Peter Friedrich, *Die Rebellion der Masse im Textsystem. Die Sprache der Gegenwissenschaft in Elias Canettis "Masse und Macht"*, Múnich, Wilhelm Fink Verlag, 1999; John Holloway, *Change the World Without Taking Power*, Ann Arbor, MI, Pluto Press, 2002; Raúl Zibechi, *Dispersing Power: Social Movements as Anti-State Forces*, Ramor Ryan (trad.), Oakland, CA, AK Press, 2010.

pragmático, sobre el deseo entendido como "la autodeterminación de la fuerza (*Kraft*) de un sujeto mediante la representación de un hecho futuro, que sería el efecto de esta fuerza. En todo deseo existe, sobra decirlo, "pasión" o "emoción", y el ejercicio crítico de la razón es imprescindible para moderar, para orientar todo esto. Si se observa una rebelión popular, por ejemplo, se entiende que Kant pueda considerar una "pasión" (*Leidenschaft*) lo que denomina la inclinación o la "tendencia a la libertad" (*Freiheitsneigung*) que la rebelión expresa. Esta pasión, sin embargo, no es como las demás: es fundamental, si no fundadora, para el sujeto humano. Hasta el punto de que Kant quiere interpretar el llanto del recién nacido como la expresión de esta tendencia a la libertad: "A diferencia de los demás animales, el niño, recién arrancado del seno de su madre, acompaña su entrada en el mundo con un grito, por la sencilla razón, parece, de que la incapacidad de servirse de sus miembros la experimenta como una coerción, y de este modo anuncia su aspiración a la libertad (*Anspruch auf Freiheit*)".

La vida humana es, así pues, al menos deseo de libertad. La razón —las famosas "luces" del *Aufklärung*— tiene que encontrar, según Kant, las formas legítimas de este deseo. Pese a ello, algo parecido a un "afán de libertad" —la *Freiheitsdrang*, como dirá Freud más tarde— atraviesa muchos textos kantianos, por no decir todos. En 1781, en la *Crítica de la razón pura*, Kant define la libertad de la razón como la "facultad de comenzar por sí misma", al margen de toda determinación exterior o impuesta. En 1790, en la *Crítica del juicio*, Kant justifica la "libertad de la imaginación" porque está "de acuerdo consigo misma, siguiendo las leyes universales de la razón". Los *Lose Blätter*, hojas sueltas de las obras póstumas de Kant citadas por Rudolf Eisler, afirman que la libertad política "consiste en lo siguiente: que todo el mundo puede buscar la salvación según sus concepciones y que, además, es inaceptable que otros puedan utilizarlo como medio para su propia felicidad".

He aquí por qué el famoso texto titulado *Hacia la paz perpetua*, publicado en 1795, presenta la "constitución republicana" —necesaria y, a un tiempo, no realizada, según el filósofo— como la más "sublime" de todas, ya que puede ser afín a los principios del "derecho cosmopolita" y de la "hospitalidad universal". Ahora bien, cuando introduce esa

fórmula de la "constitución republicana", Kant interrumpe su exposición con una larga nota sobre lo que, según él, la fundamenta, es decir, la "libertad de derecho" (*rechtliche Freiheit*). La opinión corriente sigue un razonamiento falso cuando define esta libertad como "la autorización de hacer todo lo que uno quiere siempre y cuando no perjudique a los demás". En este tópico, Kant ve un sofisma o, mejor dicho, una tautología ("uno no perjudica a nadie [...] a condición de que no perjudique a nadie"). Se debe instituir, al contrario, el principio según el cual la libertad "es la autorización de no obedecer a ninguna ley exterior a la que no haya podido dar mi asentimiento".

Por eso, "el estado de paz debe ser instituido" (*gestiftet*): es una forma de decir que no es un estado de naturaleza. Kant tampoco considera como "natural" el derecho de los ciudadanos a levantarse contra un gobierno despótico, tal y como había afirmado Rousseau en un pasaje famoso de su *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*: "El déspota es el amo durante todo el tiempo en que es el más fuerte, y tan pronto como se le pueda expulsar, no puede invocar nada contra la violencia. El disturbio que termina estrangulando o destronando a un sultán es un acto tan jurídico como los actos con los que la víspera disponía de las vidas y de los bienes de sus súbditos. Solo la fuerza lo mantiene, solo la fuerza lo derroca; todo sucede, por tanto, de acuerdo con el orden natural". Kant nos enfría un poco el entusiasmo cuando leemos estas admirables líneas de Rousseau. En 1797, en la "Doctrina del derecho", dentro de la *Metafísica de las costumbres*, Kant llega a refutar la legitimidad del "derecho de rebelión" (*Aufruhr*, *rebellio*) como asimismo la del "derecho de sedición" (*Aufstand*, *seditio*)... a riesgo de introducir una tensión —un compromiso, incluso una autocensura, como ha indicado Domenico Losurdo— en su entusiasmo por la Revolución Francesa.

Siempre existen varias formas de leer a un gran autor. Algunos han encontrado limitador todo lo que podía justificar, en el autor de la *Crítica de la razón práctica*, cierto legalismo de la razón. Pero también podemos mirar las cosas con más generosidad, como ha hecho François Proust al descubrir en Kant un verdadero "entusiasmo" por la razón como "potencia de libertad". En 1784, Kant respondía a

la famosa pregunta "¿Qué es la Ilustración?" con la imagen del niño entregado a la ternura autoritaria de sus tutores: su "estado de naturaleza" no tiene nada de salvaje, al contrario, es la situación de un prisionero a quien le "impiden con solicitud atreverse a dar pasos sin los andadores infantiles en los que [sus padres lo han] encerrado". Y ocurre exactamente lo mismo con los súbditos políticos a quienes sus gobernantes "muestran el peligro que les amenaza si intentan caminar solos". Y, sin embargo, afirma Kant, "sin duda acabarían aprendiendo a andar", aunque la solicitud celosa de sus gobernantes "les vuelva tímidos y generalmente les disuada de cualquier otro intento posterior".

Kant reivindica la palabra "Ilustración" (*Aufklärung*) en este sentido, como la expresión, si no de un levantamiento en sentido estricto, al menos sí de un *movimiento de salida* liberador: la "salida (*Ausgang*) del hombre fuera del estado de tutela del que él mismo es responsable. El estado de tutela [es] la incapacidad de emplear el entendimiento sin la guía de otro". En 1789, en *El conflicto de las facultades*, Kant piensa los famosos "progresos de la razón humana" en función de la dinámica del movimiento de "salida" —idea en la que ya podemos percibir todos los armónicos de la evasión, de la gran escapada, del cruce de fronteras, de la transgresión fuera de los "andadores", todo aquello de lo que también se pueden deducir los levantamientos—. La pregunta filosófica más urgente, incluso antes de saber "cómo orientarse en el pensamiento", es, por tanto: ¿"cómo hacer que salga el pensamiento" fuera del estado de tutela que lo precede y lo oprime?

Entonces la pregunta, en el mismo texto de *El conflicto de las facultades*, se convierte en: ¿cómo dar un contenido y una forma a nuestro deseo de libertad? ¿Cómo darse, escribe Kant, la "previsión de acciones libres"? Una cuestión difícil. Se puede prever la revolución de los astros gracias a las leyes de la astronomía, pero ¿quién puede prever la revolución de los pueblos en la Historia? ¿Qué filósofo alemán no ha quedado sorprendido por el acontecimiento de la Revolución Francesa? ¿Qué es, por otro lado, un "acontecimiento" —la toma de la Bastilla, por ejemplo— cuando quien lo observa desde Königsberg "no sabe qué resultado puede esperar de ello"? ¿Qué es un acontecimiento histórico que lleva la marca del "movimiento de salida" y que, por

consiguiente, funciona como un "signo histórico" (*Geschichtszeichen*) con todos sus atributos? Esto, afirma Kant, se juzga no solo según la eficacia actual del acontecimiento —es decir, si es cierto que la Bastilla ha sido asaltada, y quién lo ha hecho—, sino también según un conjunto temporal completo cuyo "signo" ha de ser portador: *signum rememorativum, demonstrativum, pronosticum*, escribe en latín, es decir, con la autoridad que se da a los preceptos más fundamentales. Es una manera de afirmar que un signo, para que sea "histórico", tiene que cumplir estas tres cosas al mismo tiempo: llevar una memoria, demostrar una actualidad y anunciar un deseo, algo que Kant llama entonces una "tendencia [fundamental] del género humano".

Es evidente que, para Kant, la Revolución Francesa constituía el "signo histórico" principal de su tiempo: *memorativo* de un intento de emancipación muy largo —los innombrables levantamientos durante el Antiguo Régimen, o la memoria de la República Romana, por ejemplo—, *actual* en sus peripecias políticas y *pronosticador* en su capacidad de abrir un futuro universal para la "tendencia del género humano" a salir de su tutela multisecular. Aquí vuelve a aparecer, de la pluma de Kant, el "entusiasmo" (*Enthusiasm*) fundamental que el levantamiento de un pueblo es capaz de desvelar más allá de sí mismo; más allá, puntualiza Kant, de su éxito o de su fracaso factuales: "Tanto da si la revolución de un pueblo lleno de espíritu, que hemos visto que estallaba en nuestra época, triunfa o fracasa, tanto da si acumula miseria y atrocidades hasta el extremo de que un hombre sensato que quisiera repetirla con la esperanza de conducirla a un desenlace feliz no se decidiría jamás a intentar la experiencia a este precio; esta revolución, decía, encuentra no obstante en el ánimo de todos los espectadores (que no han participado en este juego) una *simpatía* de aspiración que roza el entusiasmo y que, si se manifestara, comportaría un peligro; esta simpatía, por lo tanto, no puede tener otra causa que una disposición moral del género humano. La causa moral [...] es, en primer lugar, el *derecho* que poseen los pueblos de darse una constitución política que sea de su agrado sin que las demás potencias se lo impidan".

Michel Foucault, al comentar estas líneas, a la pregunta "¿Qué es la Ilustración?", propuso añadirle otra,

también candente: "¿Qué es la Revolución?". Quería insistir precisamente en lo que Kant denominaba la "disposición moral de la humanidad", que "roza el entusiasmo" cuando un pueblo se levanta contra la tiranía, sea cual sea el resultado, grande o pequeño, logrado o fracasado, del acontecimiento, interpretado entonces como *levantamiento* del mismo tiempo histórico. Y tendrá que examinarse la *potencia* —en el doble sentido de fuerza y de virtualidad— del levantamiento, en lugar de la mera capacidad de la toma del *poder*: "La revolución, de todos modos, siempre corre el peligro de caer en los caminos trillados, pero, como acontecimiento [...], su existencia testimonia una virtualidad permanente que no es posible olvidar". Con la condición, para esta memoria, de reconfigurar nuestros deseos en relación con la pregunta tan bien planteada por Foucault: "¿Cuál es el campo actual de les experiencias posibles?".[15]

Deseo, lucha, dominio, reconocimiento

Quien se interroga sobre el deseo, en el contexto de la modernidad occidental, no puede evitar volver a Hegel.

—

15— Immanuel Kant, *Critique of Practical Reason*, Mary Gregor (trad.), Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 26 nota 4 (trad. modificada) y *Anthropology from a Pragmatic Point of View*, Robert Louden (trad.), Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 109 (trad. modificada) y 121-122 y *Critique of Pure Reason*, Paul Guyer y Allen W. Wood (trads. y eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 405 y *Critique of the Power of Judgment*, Eric Matthews (trad.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 175; Rudolf Eisler, *Kant-Lexikon*, Anne-Dominique Balmes y Pierre Osmo (trads.), París, Gallimard, 2011, p. 626; Immanuel Kant, *Towards Perpetual Peace*, Jonathan Bennett (trad.), 2010, pp. 83-84, disponible en: <http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/kant1795.pdf>; Jean-Jacques Rousseau, *Discourse on Inequality*, Maurice Cranston (trad.), Londres, Penguin, 1984, p. 191; Immanuel Kant, *The Metaphysics of Morals*, Mary Gregor (trad.), Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 137; Domenico Losurdo, *Autocensure et compromis dans la pensée politique de Kant*, Jean-Michel Buée (trad.), Lille, Presses Universitaires des Lille, 1993; Alain Renaut y Lukas Sosoe, *Philosophie du droit*, París, PUF, 1991, pp. 369-387; Françoise Proust, "Introduction," *Immanuel Kant, Vers la paix perpétuelle [et autres textes]*, Jean-Françoise Poirier y Françoise Proust (trads.), París, Flammarion, 2006, pp. 5-38; Immanuel Kant, *Réponse à la question: qu'est-ce que les Lumières?*, Jean-Françoise Poirier y Françoise Proust (trads.), París, Flammarion, 2006, pp. 43-44 y *The Conflict of Faculties*, Mary Gregor (trad.), Nueva York, Abaris Books, 1979, pp. 208-211; Michel Foucault, "What is Enlightenment?," *The Foucault Reader*, Paul Rabinow (ed.), Nueva York, Pantheon Books, 1984, pp. 32-50.

Asistimos a la irrupción del deseo a lo largo del famoso capítulo de la *Fenomenología del espíritu* sobre la formación de la "conciencia de sí". El Otro se presenta enfrente del Yo, y el filósofo nos cuenta lo que ocurre entonces, aunque al principio ello parezca un poco abstracto. Por una parte, dice Hegel, "la conciencia de sí tiene la certeza de sí misma solo por medio de la supresión (*durch das Aufheben*) del Otro, que se presenta ante ella como vida independiente"; por otra parte, esta "supresión" no va hasta el final porque es una operación dialéctica de "relevo" (*Aufhebung*) que indica, precisamente, la fuerza constantemente renovada del "deseo" (*Begierde*): "La conciencia de sí no puede, pues, suprimir el objeto por medio de su relación negativa con él, por eso más bien lo reproduce, igual que reproduce el deseo. De hecho, la esencia del deseo es un Otro (*ein Anderes*) diferente de la conciencia de sí".

Esta relación de deseo es el factor "principial", pero igualmente "reproducible" y renovable hasta el infinito gracias a la tensión que instaura, lo que demuestra su fecundidad y potencia, e incluso, como afirmará más tarde Freud, su "indestructibilidad". Pero también sabemos en qué se convierte muy pronto, según la dramaturgia hegeliana, esta relación de deseo: se vuelve "lucha por la vida y la muerte" (*Kampf auf Leben und Tod*), una lucha por medio de la cual la *potencia* del deseo se verá enredada en la relación de *poder* más prototípica: la relación de "dominio y servidumbre" (*Herrschaft und Knechtschaft*), en la que, se sobreentiende, la posición del amo se definirá como la de "la potencia que domina" al Otro. Podría extrañarnos, en terminología spinozista, que una "potencia" (*Macht*), no contenta con expresarse por sí misma o en el deseo que la liga al Otro, finalmente, como escribe Hegel, se haya de alzar "por encima" (über) del Otro. ¿Acaso un deseo auténtico no nos pone a la misma altura, en igualdad con el Otro?

En la *Fenomenología del espíritu*, sin embargo, las cosas suceden de otro modo, distinto y más cruel: forma parte del destino de la potencia ser relevada por una relación de poder; y del destino del deseo, ser relevado por una relación de dominio. Lo que nos lanzaba al uno *hacia* el otro y al uno *con* el otro ahora nos lanza al uno *contra* el otro o al uno *por encima* del otro. Pero esta dialéctica implacable conocerá, para terminar, el momento de reconciliación

—Hegel lo denomina "reconocimiento" (*Anerkennung*)— cuando el Yo y el Otro "se reconocen recíprocamente [e instauran] la duplicación de la conciencia de sí en su unidad". Al final, pues, la lucha y la relación de dominio-servidumbre se realizan en "el momento del reconocimiento en el que la otra conciencia se suprime como ser-para-sí" y alcanza la condición ética por excelencia —y también la condición política— de ser-para-otro. Es un momento decisivo para todas las existencias humanas y sociales: como si, a partir de ahí, pudiesen elaborarse las grandes construcciones hegelianas del *Sistema de la eticidad*, de los *Principios de la filosofía del derecho* o de la *Filosofía de la historia*.

El relato filosófico de la *Fenomenología del espíritu* es tan seminal —o tan abismal— que ha sido leído, interpretado y usado en los sentidos más diferentes. La pregunta principal es: ¿tenemos que leer el texto desde el punto de vista de la potencia o desde el punto de vista del poder? Dicho de otra forma: ¿son el dominio y el reconocimiento aspectos o contrapartidas del deseo? Y a la inversa: ¿son el deseo y el reconocimiento aspectos o contrapartidas de la dominación?

Alexandre Kojève, en sus famosos cursos sobre Hegel impartidos entre 1933 y 1939 en la Escuela Práctica de Altos Estudios —a los que asistía casi toda la intelectualidad francesa, de Maurice Merleau-Ponty a Éric Weil, de Raymond Aron a Jean Hippolyte, de Georges Bataille a Jacques Lacan, de Roger Caillois a Michel Leiris o de Raymond Queneau a Henry Corbin—, decantó su lectura, como obligaba la situación política, hacia el lado del poder y de la dominación, como demuestra el epígrafe de sus lecciones, tomado de Karl Marx. Sin duda, "el ser humano", afirma, "no se constituye más que en función de un deseo dirigido hacia otro deseo, es decir, a fin de cuentas, de un deseo de reconocimiento"... Pero la lucha a muerte y la relación de dominación-servidumbre impulsan de entrada a esta potencia deseante hacia el lado de una relación de fuerza y de una relación de poder.

Como ha podido describir Judith Butler en 1987 en el libro *Subjects of Desire* —antes que Michael Roth (1988) o Allan Stoekl (1992)—, la recepción francesa de Hegel, si bien orientada decisivamente por las lecciones de Alexandre Kojève, se hizo más bien en el sentido de una "ontología del deseo" y no de una antropología política de

la dominación, por ejemplo. Es un motivo que encontramos declinado desde Sartre hasta Derrida, pasando, evidentemente, por Jacques Lacan. Este, en un famoso artículo de 1960 titulado "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano", quiso tomar la palabra a la dialéctica hegeliana tal y como la había comentado Kojève en 1933 cuando hablaba de un "deseo dirigido hacia otro deseo". Después la distribuyó, en cierto modo, en las dos direcciones concomitantes de la *potencia* inconsciente y del *poder* intersubjetivo: deseo inconsciente "ligado al deseo del Otro", que también instaura, simbólicamente, una "posición [de] Amo absoluto" para "Otro como lugar del sujeto puro del significante". Posición que hace poco ha querido prolongar Slavoj Žižek explicando a Hegel a la luz de Lacan y a Lacan a la luz de Hegel.

Sin embargo, existe otra posición posible. Una posición menos "pura" y más arriesgada porque deja a la imaginación sus plasticidades y posibilidades, incluso sus conceptos erráticos. Es la que adoptó o, mejor dicho, experimentó, exigió e inició dolorosamente Georges Bataille. Se expresa muy claramente, después de muchos esbozos que podían leerse, aquí o allá, en *Documentos*, a través de un texto titulado "La crítica de los fundamentos de la dialéctica hegeliana", redactado con la ayuda de Raymond Queneau para *La Critique sociale* en marzo de 1932, cuando todavía no había empezado el curso de Kojève; su contexto era, pues, político. Y, sin embargo, se trataba de hacer intervenir *la potencia contra el poder*. Ahora bien, para conseguirlo, era necesario ni más ni menos que impugnar el poder filosófico de las ideas elaboradas en sistemas, aunque estas ideas fuesen, como en el caso de Engels, manifiestamente "materialistas". Debía, como obligaba el surrealismo, renunciar a les certezas de la idea general: reafirmar la *soberanía* de la experiencia contra la *autoridad* de las construcciones doctrinales. Esto implicaba regresar a un Hegel más joven, más romántico: un Hegel soñado, quizá. Seguidor, en todo caso, de la "caída de la idea" a partir del momento en que hubiese aceptado que la negación no fuera un simple operador lógico, sino, como escribe Bataille, que fuera "al mismo tiempo una rebelión y una incongruencia".

Cinco años más tarde, mientras Kojève estaba comentando el edificio imponente que constituye la filosofía

hegeliana de la historia, Bataille redactó una extraordinaria "Carta a X., encargado de un curso sobre Hegel". Se trataba, no hace falta decirlo, de Kojève, y se trataba de retomar una discusión que quizá había sido violenta, ya que Bataille anuncia que quiere responder al filósofo por "la acusación que me hace...". Pero es Bataille, en realidad, quien acusa al sistema hegeliano con unos argumentos que los filósofos profesionales calificarían sin duda de absurdos o de descerebrados: "La herida abierta que es mi vida... ella sola constituye la refutación del sistema hegeliano". Ahora bien, una posición tan radicalmente subjetiva, basada en la sensación existencial de una *herida*, se revela, paradójicamente, de una gran *potencia* porque lo que se discute es precisamente la misma idea de potencia, aunque sea, como en Nietzsche, la "potencia de quedar afectado". Sería la *potencia negativa* como tal, potencia que Bataille denomina aquí "negatividad sin uso": una negatividad irrecuperable en la operación de la síntesis dialéctica donde la "negación de la negación" se resuelve siempre y reinstaura el reino de lo positivo. No por casualidad, en un texto de febrero de 1938, Bataille quiere situar la "potencia negativa" en el ámbito del *deseo inconsciente* y de aquel que la experiencia psicoanalítica puede poner al descubierto.

Aquí tenemos, evidentemente, una forma muy poco conformista de leer a Hegel: existen motivos para irritar a muchos filólogos y filósofos demasiado familiarizados con el texto hegeliano, sobre todo porque ya no les sorprenden las asperezas de su lengua ni las audacias de su imaginación teórica. Así, Jürgen Habermas denuncia, en Bataille, una relación con Hegel basada en "el esfuerzo por querer llevar a término, a través de medios teóricos, la crítica radical de la razón". Que lo haga, además, por medio de la escritura erótica no mejora la situación, a causa de su modo de "acosar al lector con la obscenidad, [de] impresionarlo con el choque de lo que es inesperado e irrepresentable, [de] precipitarlo en la ambivalencia de la repulsión y del goce". Es difícil, a fin de cuentas, compaginar *La experiencia interior* de Bataille con la *Teoría de la acción comunicativa* de Habermas, *La parte maldita* con *Facticidad y validez. Sobre el derecho y el Estado democrático de derecho en términos de teoría del discurso* o *Las lágrimas de Eros* con *Aclaraciones a la ética del discurso*. Habermas busca

normas para las relaciones sociales, mientras que Bataille invoca la enormidad de un deseo entendido al mismo tiempo como matriz y como negatividad irreductibles de las relaciones sociales estandarizadas.

La obra de Axel Honneth, por su parte, regresa a Hegel. Honneth es, hoy en día, la figura principal, después de Habermas, de la Escuela de Fráncfort. Un estudio de 2008 titulado "Del deseo al reconocimiento" subraya la distancia que separa la recepción francesa de Hegel, orientada por una antropología del *deseo* muy amplia, y el nuevo planteamiento de Honneth, orientado a hacer del *reconocimiento* solo el concepto central de las ciencias sociales, morales y políticas. Mientras que Lacan, por ejemplo, articulaba muy estrechamente deseo y reconocimiento, tanto en la lectura de Hegel como en la conceptualización psicoanalítica, Honneth los disocia decididamente, haciendo del deseo un simple "fracaso" de la conciencia de sí, un proceso "autorreferencial" —algo muy sorprendente— o de "satisfacción de necesidades orgánicas [...], animales o eróticas": muy por debajo, pues, de las esferas ética o política. Según Honneth, el deseo es meramente "egocéntrico", está privado de la reciprocidad que caracteriza al reconocimiento. Se trata, en el fondo, de saber si el reconocimiento es un momento inherente al mismo deseo (como pensaban Kojève, Bataille, Lacan y, sobre todo, Derrida y Foucault) o si, como piensa Honneth, únicamente podemos entender el reconocimiento si lo separamos del deseo como tal.

La elección de este paradigma implica, en Axel Honneth, una explicación con las aportaciones de la tradición posthegeliana, marxista en primer lugar —focalizada, principalmente, en la figura de György Lukács, el inventor del concepto de "reificación"— y una atención especial al trayecto que reúne, en Hegel, la lucha contra el reconocimiento, que también es, por tanto, según las palabras del propio Honneth, *lucha por el reconocimiento*. En la conflictividad observable dondequiera en la vida de las sociedades, Honneth diagnostica acertadamente lo que denomina las "patologías de la libertad", dispuesto a redefinir, a causa del uso de este vocabulario, su relación con la historia de la Teoría Crítica y del psicoanálisis freudiano. Dispuesto a sugerir que se tienen que —pero ¿quién es entonces este "es" salvador?— *curar* estas patologías en

lugar de *levantarse* contra las normas injustas y aberrantes de las sociedades en las que vivimos... La funesta reificación de las conciencias y de las relaciones sociales, a las que Axel Honneth ha dedicado una obra entera, sería la "patología" central contra la que se alzan, en efecto, las normas éticas y el "derecho a la libertad". Pero tenemos la impresión de que la conflictividad, introducida de una forma notable por Honneth en su interpretación de la "lucha por el reconocimiento", es desplazada, al final, por la problemática consensual de "reconocimiento de las normas" destinadas a "institucionalizar la libertad social", como han comentado recientemente Louis Carré o los estudiosos reunidos en 2104 por Mark Hunyadi.

Hay que preguntarse, no obstante, ¿qué es el reconocimiento cuando persisten las relaciones unilaterales de dominio? El horizonte hegeliano de la reconciliación, cuando también el amo acaba "reconociendo" al esclavo, queda muy lejos del mundo histórico real, en el que nuestros amos no están nada dispuestos a reconocer la más mínima dignidad a sus servidores. ¿Qué significa, en estas condiciones, la idea de norma ética inherente a las teorías de Habermas y de Honneth? Paul Audi lo ha formulado a su manera, al escribir que "la cuestión puede resumirse en estos términos: ¿qué pasa con el respeto (y, por tanto, con el reconocimiento) que le es debido a quien dice no a la regla común, a las prescripciones generales, y que vive su libertad constitutiva solo en la subversión de las normas vigentes o en el rechazo a reforzar la estructura del orden social y político que no soporta o que le oprime?". El respeto y el reconocimiento, ¿acaso no deben *arrancarse* a quienes los niegan desde su posición de amos?[16]

—

16— G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, A. V. Miller (trad.), Oxford, Oxford University Press, 1977, pp. 151-153, 159 y 161-166 y *System of Ethical Life and First Philosophy of Spirit*, H. S. Harris y T. M. Knox (trads. y eds.), Nueva York, Suny Press, 1979 y *Principes de la philosophie du droit*, André Kaan (trad.), París, Gallimard, 1972 y *La Raison dans l'histoire. Introduction a la philosophie de l'histoire*, Kostas Papaioannou (trad.), París, Plon, 1979; Alexandre Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel*, James H. Nichols (trad.), Nueva York, Cornell University Press, 1980, pp. 9 y 14; Judith Butler, *Subjects of Desire: Hegelian Relections in Twentieth-Century France*, Nueva York, Columbia University Press, 1987, pp. 87-129 y 213-282; Michael S. Roth, *Knowing and History: Appropriations of Hegel in Twentieth-Century France*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1988; Alan Stoekl, *Agonies of the Intellectual. Commitment,*

—

Subjectivity and the Performative in the Twentieth-Century French Tradition, Lincoln, NE, University of Nebraska Press, 1992; Jacques Lacan, "The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious," Écrit: The First Complete Edition in English, Bruce Fink (trad.), Nueva York, Norton & Company, 2006, pp. 671-702; Slavoj Žižek, *Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, Londres, Verso Books, 2015; Georges Bataille, "La critique des fondements de la dialectique hégélienne," Œuvres completes, I, París, Gallimard, 1970, p. 279 y "Lettre à X., chargé d'un cours sur Hegel," Œuvres *completes, V*, París, Gallimard, 1973, pp. 369-371 y "5 février 1938," Œuvres *completes, II*, París, Gallimard, 1970, pp. 321-322; Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2007, p. 280 y *The Theory of Communicative Action. Two Volumes*, Thomas McCarthy (trad.), Boston, Beacon Press, 1984, 1987 y *De l'*éthique de la discussion, Mark Hunyadi (trad.), París, Éditions du Cerf, 1999 y *Droit et démocratie. Entre faits et normes*, Rainer Rochlitz y Christian Bouchindhomme (trads.), París, Gallimard, 1997; Axel Honneth, "From Desire to Recognition: Hegel's Account of Human Sociality," *Hegel's Phenomenology of Spirit: A Critical Guide*, Dean Mayar y Michael Quante (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 76-90 y "Moral Consciousness and Class Domination: Some Problems in the Analysis of Hidden Morality," *Disrespect: The Normative Foundations of Critical Theory*, Mitchell G. Ash (trad.), Cambridge, Polity Press, 2007, pp. 80-96 y "La logique de l'éméncipation. L'héritage philosophique du marxisme," *Un monde de déchirements. Théorie critique, psychanalyse sociologie*, Pierre Rusch (trad.), París, La Découverte, 2003, p. 23-37 y "Un monde de déchirements. L'actualité souterraine de l'œuvre de jeunesse de Lukács," *op. cit.*, pp. 79-90 y *La Lutte pour la reconnaissance*, Pierre Rusch (trad.), París, Gallimard, 2013 y "Les pathologies du social. Tradition et actualité de la philosophie sociale," *La Société du mépris. Vers une nouvelle théorie critique*, Alexandre Dupeyrix (trad.), París, La Découverte, 2008, pp. 39-100 y *Les Pathologies de la liberté. Une réactualisation de la philosophie du droit de Hegel*, Franck Fischbach (trad.), París, La Découverte, 2008 y "La théorie critique de l'École de Francfort et la théorie de la reconnaissance," *La Société du mépris. Vers une nouvelle théorie critique*, Olivier Voirol (trad.), París, La Découverte, 2008, pp. 151-180 y "Le travail de la négativité. Une révision psychanalytique de la théorie de la reconnaissance," *Un monde de déchirement, op. cit.*, pp. 231-238 y "Le 'moi' dans le 'nous'. La reconnaissance comrne force motrice du groupe," *Ce que social veut dire, II. Les pathologies de la raison*, Pierre Rusch (trad.), París, Gallimard, 2015, pp. 231-252 y "Théorie de la relation d'objet et identité postmodeme. À propos d'un prétendu vieillissement de la psychanalyse," *La Société du mépris. op.cit.*, pp. 325-348 y *La Réification. Petit traité de théorie critique*, Stéphane Haber (trad.), París, Gallimard, 2007 y "S'approprier sa liberté. La conception freudienne de la relation invividuelle a soi," *Ce que social veut dire, II. Les pathologies de la raison*, Marlène Jouan (trad.), París, Gallimard, 2015, pp. 263-288 y Le Droit de la liberté. Esquisse d'une éthicité démocratique, François Joly y Pierre Rusch (trads.), París, Gallimard, 2015; Louis Carré, *Axel Honneth: le droit de la reconnaissance*, París, Michalon, 2013, pp. 101-113; Mark Hunyadi (dir.), *Axel Honneth: de la reconnaissance à la liberté*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2014; Paul Audi, "L'envers de la reconnaissance," *Critique de la reconnaissance: Autour de l'œuvre d'Axel Honneth*, Yves Charles Zarka (ed.), París, Éditions Mimésis, 2015, p. 26.

Eros político

¿Verdad que es preciso levantarse —gesto de deseo, pero también de rechazo— para conseguir el más mínimo reconocimiento por parte de quien quiere, frente a nosotros, conservar unilateralmente su posición de dominio? En un prefacio reciente a la edición francesa de una recopilación de sus textos, Axel Honneth recordaba que, en la recepción francesa de Hegel, desde Kojève hasta Derrida, como asimismo en Bataille o Lacan, "la lucha desencadenada por el deseo de reconocimiento no puede desembocar [nunca] en un estadio superior de integración o de libertad [...], algo que podríamos definir como un negativismo". Es como si el deseo mantuviese su posición negativa —más negativa cuanto más intervenga el inconsciente—, sea cual sea su "estadio de integración o de libertad", como señala Honneth. No es imposible que esta diferencia de tradiciones filosóficas se deba a la aceptación (por parte de Honneth) o al rechazo (por parte de los franceses) de las teorías anglosajonas del psicoanálisis, trabajos "positivos", positivistas incluso, duramente criticados por Lacan como trampas normativas e intentos de dejar fuera de juego al deseo inconsciente. Bataille, por su parte, no dejó nunca de pregonar, hasta *Las lágrimas de Eros*, el "juego lúgubre" y rebelde del deseo inconsciente, el *juego de lo negativo*.

Enfrente de la negatividad de Eros, la posición de los teóricos de la Escuela de Fráncfort no fue, ni mucho menos, unánime, como se puede comprobar leyendo las grandes historias sobre este movimiento escritas por Martin Jay, Rolf Wiggershaus o Jean-Marc Durand-Gasselin. La *negatividad*, por ejemplo, no tiene el mismo estatuto ni el mismo valor de uso en Adorno, por una parte, o en Habermas o Honneth, por la otra. Tampoco el *deseo* ocupa el mismo lugar en unos y en otros. ¿Por qué? Pues porque la función otorgada al deseo depende en cada caso de una decisión filosófica crucial, ella misma condicionada por la *antropología* en la que se basa. Todos los filósofos de la Escuela de Fráncfort estuvieron de acuerdo en algo: hacer una crítica incesante a la "reificación", diagnosticada en 1923 por György Lukács en *Historia y conciencia de clase*: la "reificación", inherente a la estructura mercantil de la sociedad capitalista, afecta a todas las

relaciones sociales y origina una "dislocación del sujeto", como si el "fetichismo de la mercancía", analizado por Karl Marx en el primer libro de *El capital*, fuese capaz de propagarse a los ámbitos más íntimos o espirituales, especialmente a los de la psicología y la cultura.

No es casualidad que Lukács haya escogido, como epígrafe del capítulo central sobre "La reificación y la conciencia del proletariado", una frase de Marx extraída de la *Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*: "Ser radical significa coger las cosas por la raíz. Y, para el hombre, la raíz es el propio hombre". En pocas palabras: dime cuál es tu antropología y te diré (o tendré una idea de) quién eres, no únicamente en el plano filosófico y psicológico, sino también en el plano ético y político. Por eso, la noción de reificación depende totalmente de la idea que se tiene al principio del sujeto humano y, antes que nada, de sus deseos fundamentales. Así, Axel Honneth reivindica su retorno a Lukács, que algunos comentaristas —como por ejemplo Yves Charles Zarka— le discuten. Así, Herbert Marcuse, por su parte, siguió una trayectoria originalísima que iba de una crítica psicológica de la reificación a una brillante asunción política del deseo.

Para ello era necesario reconstruir una hipótesis antropológica más general, inspirada —algo que no nos extraña en absoluto— tanto en la fenomenología hegeliana como en el psicoanálisis freudiano. En 1932 aparece *La ontología de Hegel y la teoría de la historicidad*, libro surgido de una tesis escrita por Marcuse bajo la dirección de Martin Heidegger. Es un intento de formular, a partir de Hegel, una *ontología histórica*, en una posición falsa respecto de las nociones heideggerianas de ser y *tiempo*, ya que la temporalidad, en Heidegger, se entiende en contra de toda historicidad. Marcuse hace en esta obra comentarios rigurosos sobre la *Lógica* y la *Fenomenología del espíritu*, y define "el ser como movilidad", "el devenir como movimiento" y "la movilidad como transformación" o metamorfosis dialéctica perpetua. Después, en el centro de la "movilidad universal de la vida" (*allgemeine Bewegtheit des Lebens*), descubrimos la instancia fundamental del deseo humano que nos impulsa, como forma de ser "originaria" (*ursprünglich*), mucho más allá de todas las cuestiones estrictamente psicológicas. Al deseo no le basta

una simple psicología: se le debe aplicar, como mínimo, una metapsicología o una antropología.

El deseo, escribe así Marcuse, aparece, para el ser humano, como el "devenir esencial" (*wesentlich*), el "signo de su verdadera tarea" (*eigentliche Aufgabe*) o su "aspiración a la esencialidad": "En el deseo orientado hacia el ente se expresa la aspiración al ser verdadero". Aspiración que no es otra cosa que un movimiento de asunción del *ser-para-otro*, como decía exactamente Hegel. Y Marcuse describe, a su manera, la famosa "dialéctica del amo y del esclavo", con la dramaturgia de la lucha, de la dominación y del reconocimiento. Y añade que este modelo "quedará imperfecto" mientras la historia no haya realizado las condiciones políticas de lo que Hegel denominaba, en la *Fenomenología del espíritu*, "el pueblo libre" (*freie Volk*). Esto era lo que le llevaba a decir: "En un pueblo libre, la razón está de verdad realizada efectivamente".

Existen, pues, muchas formas distintas de "ser para otro": por sumisión o por dominación: serlo *debajo* o serlo *encima*. También se puede serlo por emancipación o por liberación: levantarse —serlo *contra*— a fin de construir las condiciones históricas de una realización del ser-*hacia* o del ser-*con*. "Es solamente en y con el ser-para-otro que la verdadera autonomía, la libertad [...], puede realizarse", escribía ya Marcuse para comentar el deseo hegeliano, revelando con medias palabras las condiciones de su filosofía futura: la "filosofía de la emancipación", como la ha denominado acertadamente Gérard Raulet. No es del todo irrelevante recordar que en 1919, cuando contaba veintiún años, Marcuse había participado en un consejo de soldados durante el levantamiento espartaquista de Berlín. Había dejado, asqueado por sus concesiones a las fuerzas de la extrema derecha, el partido socialdemócrata después del asesinato de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg. En 1933 tuvo que exiliarse de Alemania por el doble motivo de que era judío y de izquierdas. Tras pasar por Suiza y Francia, llegó a los Estados Unidos, donde lo contrató el Instituto de Investigación Social, instalado en Nueva York bajo la autoridad de Max Horkheimer. En 1939 publicó en inglés *Razón y revolución*, obra en la que, contra el "hegelianismo fascista", prolongaba su comentario de Hegel sobre el plano de un "nacimiento de la teoría

social" que prefiguraba las posiciones contemporáneas de la Teoría Crítica.

Después de la explicación basada en el deseo hegeliano, podía venir —por medio de un punto de vista antropológico y político inspirado directamente por Marx— una explicación basada en el deseo freudiano. En 1955 aparece *Eros y civilización*, como una doble respuesta, por así decirlo, a la hegeliana *Filosofía de la historia* y al freudiano *El malestar en la cultura*. De entrada —es la primera frase del libro—, Marcuse afirma que utilizará las "categorías psicológicas" con la conciencia crítica de que "han devenido categorías políticas". No se trata de "aplicar la psicología al análisis de los acontecimientos sociales y políticos", sino de hacer todo lo contrario: "desarrollar el contenido sociológico y político de las categorías psicológicas". Estamos avisados: hablar del deseo significará hablar inmediatamente de política; y Marcuse no pensará la política sin un pensamiento del deseo. ¿Cómo serían posibles la Historia y las relaciones sociales sin procesos de deseo? ¿Y cómo estos procesos se encuentran utilizados, orientados y reconfigurados por las relaciones, las decisiones o los acontecimientos políticos? Pregunta decisiva —a la vez, práctica y teórica—, en la que no será difícil reconocer, una vez más, la alternativa entre potencia y poder.

En la vertiente del *poder*, he aquí cómo Marcuse ve las cosas: la teoría freudiana implica una equivalencia, generalmente admitida, entre el proceso de civilización como tal y el "sacrificio metódico de la libido, su desviación, rígidamente impuesta, hacia actividades y manifestaciones socialmente útiles". Pero... ¿socialmente útiles a quién? No parece que Freud se plantee esta pregunta, ya que ignora, además de la lucha de clases en general, toda relación entre el *sacrificio* de los sujetos y la *dominación* de aquellos a quienes están sometidos. He aquí, pues, donde Marcuse se propone trabajar: en el espacio de la paradoja —inherente a la historia moderna de Occidente— según la cual "la intensificación del progreso parece ir acompañada de la intensificación de la servidumbre" (*intensified progress seems to bound up with intensified unfreedom*). La renuncia pulsional se convierte en renuncia al deseo, es decir, *represión*, y esta se convierte en una amplia estructura de alienación o de *reificación* física y psíquica, que crea una

moral de esclavos, fomentada y exigida por los amos del juego social. Entonces se entiende que Marcuse proteste contra el principio según el cual "la civilización exige una represión cada vez más intensa".

La paradoja es cruel. Confirma, en cierto modo, las conclusiones inherentes a la *Dialéctica de la Ilustración*, publicada diez años antes por Max Horkheimer y Theodor Adorno. Reconoce esta amarga verdad: que la *barrera* del "principio de la realidad" o de las estructuras psíquicas de la culpabilidad se convierte fácilmente en la *cárcel* de los deseos y de los pensamientos. ¿Necesidad psíquica de la contención? Sin duda. Ahora bien, ¿se debe prolongar fatalmente esto en el escándalo político de la represión? ¿Son una barbarie de primer nivel (regresiva, instintiva) y una barbarie de segundo nivel (racional, progresista), ambas resultado de un mal uso del deseo y de la represión las únicas opciones posibles? Entre las dos, naturalmente, todo es cuestión de dialéctica —o de política— del deseo. Algo que aparece muy claramente cuando la *potencia* de los levantamientos se diluye en el *poder* de las contrarrevoluciones, fenómeno recurrente que Marcuse explica desde una perspectiva trazada por Freud: la culpabilidad. "Después de las rebeliones y las revoluciones han venido las contrarrevoluciones y las restauraciones. Desde la rebelión de los esclavos en la antigüedad hasta la revolución socialista, la lucha de los oprimidos ha terminado con la instauración de un nuevo sistema de dominación [...].Un elemento de autoderrota (*selfdefeat*) parece que intervenga en esta dinámica, incluso teniendo en cuenta el valor de otras causas, como por ejemplo el carácter prematuro de la acción y la desigualdad de las fuerzas. En este sentido, cada revolución ha sido, también, una revolución traicionada. La hipótesis de Freud sobre el origen y la supervivencia del sentimiento de culpabilidad aclara, desde un punto de vista psicológico, esta dinámica sociológica: explica la identificación de los que se rebelan contra el poder contra el cual se rebelan".

Entonces es como si las cosas quedasen petrificadas y reificadas en el terreno de las relaciones de identificación y de poder. Marcuse, no obstante, continuará su interrogación con un retorno al deseo estilo Hegel (dominación y reconocimiento), posteriormente estilo Nietzsche (placer y alegría). Antes de plantear la propuesta siguiente (que no

se puede reducir, sea dicho de paso, al deseo estilo Wilhelm Reich): "En un mundo de alienación, la liberación de Eros (*the liberation of Eros*) funcionaría inevitablemente como una fuerza destructora, fatal, como la negación total del principio que rige la realidad represiva". Si el famoso "principio de la realidad" se ha convertido en un guardia encargado de cerrar el paso a toda nueva realidad y, por tanto, de conservar nuestro estado de alienación, entonces se tendrá que pensar lo que podría ser un mundo "Más allá del principio de la realidad" (*Beyond the Reality Principle*, título de la segunda parte de la obra de Marcuse). ¿Cómo se puede conseguir? En primer lugar, se debe tener una conciencia crítica y exacta de las condiciones de nuestras servidumbres: por ejemplo, de la forma como el "principio de rendimiento", en las sociedades contemporáneas, origina lo que Marcuse denomina una "organización represiva" que afecta tanto a las estructuras infrasubjetivas —hasta la intimidad de nuestra sexualidad— como a las relaciones sociales.

Es necesario, por fin, pasar a la vertiente de la *potencia*. Marcuse afirma que en la "imaginación" (*phantasy*), encontraremos todas las premisas de una liberación que sería un error limitar exclusivamente a la esfera privada o a la "fantasía" personal. Se trata, para él, de introducir —a través de una referencia a Theodor Adorno hablando de la música contemporánea— la cuestión de la obra de arte como "negación de la alineación" (*negation of unfreedom*). Existiría, pues, según Marcuse, una verdadera "función crítica de la imaginación" (*critical function of phantasy*) a partir del momento en que los deseos, incluyendo los sexuales, adoptarían una forma capaz de liberarse de las barreras de la dominación social: una forma al mismo tiempo de afirmación y de "gran rechazo", como él dice. Una forma de protesta (*protest*). Una imagen de la "lucha por la forma definitiva de la libertad" (*struggle for the ultimate form of freedom*), dirá Marcuse. Y es como si las "lágrimas de Eros" de ahora en adelante fuesen desplazadas por un Eros entendido como un arma decisiva contra las servidumbres contemporáneas.

En 1964, Marcuse publica *El hombre unidimensional*, una acusación implacable contra la sociedad capitalista moderna. A diferencia de la integración forzada, brutal, de los totalitarismos clásicos, el capitalismo consigue la

integración social por otros medios. De esta forma, crea una suerte de "sociedad cerrada. Cerrada porque hace pasar por el aro e integra todas las dimensiones de la existencia, privada y pública". Cerrada porque deviene una "sociedad sin oposición", capaz de diluir todo el pensamiento después de imponer la "parálisis de la crítica". Y Marcuse analiza, antes que Foucault y Deleuze, las "nuevas formas de control" por medio de las cuales un "estado de bienestar" coexiste atrozmente con un "estado de guerra", inmovilizando así cualquier veleidad de cambio social, absorbiendo todos los antagonismos en una indiferencia general que no tiene nada que envidiar a las futuras indiferencias de la época postmoderna. Marcuse se dedica a desmontar la lógica inherente al "lenguaje de la administración total", que él denomina el "universo cerrado", en unas páginas que no se abstienen de evocar, una vez más, los análisis futuros de Michel Foucault sobre los órdenes discursivos del poder.

Pero, en su análisis de los *dispositivos*, Marcuse no abandona nunca el punto de vista de los *deseos*. De entrada, reflexiona, como es lógico, a través de Hegel (por ejemplo, cuando analiza lo que denomina "la conquista de la conciencia desgraciada") y, a continuación, a través de Freud (por ejemplo, cuando regresa a la cuestión de la culpabilidad). Si es verdad que el deseo es indestructible, entonces se ha de buscar lo que, en los pliegues o en los agujeros de la "sociedad unidimensional", en las sombras o en las fallas de las "formas reificadas", deja *para el deseo la posibilidad* de crear, no un simple fantasma, sino una realidad, una práctica alternativa a las servidumbres habituales. Eros, pues: es la manera marcusiana de revalidar y retomar los motivos de la esperanza en Walter Benjamin (citado al final de la obra) o de la utopía en Ernst Bloch.

Al hacer esto, Marcuse tendía un puente entre la Teoría Crítica de su cultura germánica y las prácticas del "gran rechazo" (*Great Refusal*), como él lo denominaba, que observaba en las luchas sociales y políticas americanas de su tiempo: "Debajo de las clases populares conservadoras, está el substrato de los parias y de los *outsiders*, las otras razas, los otros colores, las clases explotadas y perseguidas, los que no tienen trabajo y los que no pueden tenerlo. Todos ellos se sitúan en el exterior del proceso democrático; su vida expresa la necesidad más inmediata y más real de

poner fin a las condiciones y a las instituciones intolerables. Por eso su oposición es revolucionaria, aunque su conciencia no lo sea. Su oposición golpea al sistema desde el exterior y, por tanto, el sistema no puede integrarla; es una fuerza elemental (*an elementary force*) que transgrede las reglas del juego y, al hacerlo, demuestra que es un juego trucado. Cuando se reúnen, cuando salen a la calle, sin armas, sin protección, para reclamar sus derechos civiles más elementales, saben que se exponen a los perros, a las piedras, a las bombas, a la cárcel, a los campos de concentración y hasta a la muerte. Su potencia (*force*) aparece detrás de toda manifestación a favor de las víctimas de la ley y del orden. El hecho de que se nieguen a participar en el juego es quizá el hecho que señala el fin de un período y el comienzo de otro".

Marcuse, como todo el mundo sabe, prosiguió hasta el final de su vida la crítica política de la "sociedad unidimensional", fustigando, por lo que se refiere al *poder*, la "tolerancia represiva", hipócrita, de las democracias contemporáneas; y buscando, por lo que se refiere a la *potencia*, los caminos de una "liberación" posible a través de las "fuerzas subversivas" inherentes a la asunción de Eros y a todas las "nuevas sensibilidades revolucionarias" que en 1972 describió en *Contrarrevolución y revuelta*. No nos tiene que extrañar, pues, que Marcuse haya sido el mascarón de proa de los levantamientos de estudiantes del año 1968. En una serie de fotografías sacadas por Michael Ruetz en la Freie Universität de Berlín, podemos ver dos imágenes sucesivas muy interesantes. La primera, con fecha de 8 de mayo de 1968, muestra una manifestación de estudiantes en el *Konvent*, el "parlamento" universitario: en la pizarra aparecen escritos toda clase de eslóganes, como por ejemplo "Estudio = opio" (*Studium ist Opium*), o "Todos los profesores son tigres de papel" (*alle Professoren sind Papiertiger*) (fig. 16). En una fotografía tomada cinco días más tarde, podemos ver a muchos estudiantes contestatarios discutiendo en el gran anfiteatro de la universidad después de haber escuchado a Herbert Marcuse sobre el tema "Historia, transcendencia y cambio social": el viejo filósofo, en mangas de camisa, está sentado en medio de los estudiantes (a su izquierda se encuentra Jacob Taubes), escuchando con atención todo lo que dicen [fig. 17]. Como si, entre el viejo

espartaquista exiliado y los jóvenes estudiantes berlineses pasase intensamente —pero modestamente, porque Marcuse no está allí en situación de preeminencia ni de prominencia— un deseo común de liberación.[17]

Rehusar, o la potencia de hacer otra cosa

¿No sería la evidencia de los levantamientos, de entrada, la del gesto mediante el que rechazamos cierto estado —injusto, intolerable— de las cosas que nos rodean, que

—

17— Axel Honneth, "Ce que social veut dire (introduction a l'édition française)," *Ce que social veut dire, I. Le déchirement du social*, Pierre Rusch (trad.), París, Gallimard, 2013, p. 21; Miriam Bankovsky y Alice Le Goff (dir.), *Penser la reconnaissance, entre théorie critique et philosophie française contemporaine*, París, CNRS Éditions, 2012; Georges Bataille, "Les Larmes d'Éros", Œuvres complétes, X, París, Gallimard, 1987, pp. 573-627; Martin Jay, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institut of Social Research 1923-1950*, Berkely, CA, University of California Press, 1973; Rolf Wiggershaus, *The Frankfurt School: Its History, Theory, and Political Significance*, Michael Roberson (trad.), Cambridge, MA, MIT Press, 1986; Jean-Marc Durand-Gasselin, *L'École de Francfort*, París, Gallimard, 2012; Karl Marx, *Le capital*, Maximilien Rubel (trad.), París, Gallimard, 2008, pp. 152-167; György Lukács, *History of Class Consciousness*, Robert Livingstone (trad.), Cambridge, MA, MIT Press, 1971, pp. 109-256; Axel Honneth, "Un monde de déchirements. L'actualité souterraine de l'œuvre de jeunesse de Lukács," *Un monde de déchirements. Théorie critique, psychanalyse, sociologie*, Pierre Rusch (trad.), París, La Découverte, 2013, pp. 79-90 y *La Réification. Petit traité de théorie critique*, Stéphane Haber (trad.), París, Gallimard, 2007, pp. 21-32; Yves Charles Zarka, " 'Percer le voile de la réification': de Lukács a Honneth, et retour," *Critique de la reconnaissance. Autour de l'œuvre d'Axel Honneth*, París, Éditions Mimésis, 2015, pp. 39-53; Herbert Marcuse, *Hegel's Ontology and the Theory of Historicity*, Seyla Benhabib (trad.), Cambridge MA, MIT Press, 1987, pp. 19-208, 250-251, 264-271 y 277; G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, A. V. Miller (trad.), Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 292; Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 263; Gérard Raulet, *Herbert Marcuse. Philosophie de l'émancipation*, París, PUF, 1992; Herbert Marcuse, *Raison et révolution. Hegel et la naissance de la théorie sociale*, Robert Castel y Pierre-Henri Gonthier (trads.), París, Les Éditions de Minuit, 1968 y Éros et civilisation. Contribution à Freud, Jean-Guy Nény y Boris Fraenkel (trads.), París, Les Éditions de Minuit, 1963, pp. 9, 15-16, 86, 90, 105-113, 119-120, 128, 131 y 135 y *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Monique Wittig y Herbert Marcuse (trads.), París, Les Éditions de Minuit, 1968, pp. 7, 15, 27, 73, 81, 86, 109 y 280-281 y *Tolérance répressive, suivi de: Quelques conséquences sociales de la technologie moderne*, Christophe David (trad.), París, Éditions Homnisphères, 2008 y *Vers la libération. Au-delà de l'homme unidimensionnel*, Jean·Baptiste Grasset (trad.), París, Les Éditions de Minuit, 1969 y *Contre·révolution et révolte*, Didier Coste (trad.), París, Éditions du Seuil, 1973; Michael Ruetz y Rolf Sachsse, *Michael Ruetz: Spring of Discontent, 1964-1974*, Göttingen; Steidl, 2009, pp. 8-9 y 60.

nos oprimen? Pero ¿qué es *rechazar*? No es solo *dejar de hacer*. No es, fatalmente, acantonar el rechazo solo en el reino de la negación. Rechazar, gesto fundamental de los levantamientos, consiste sobre todo en crear dialéctica: rehusando hacer lo que nos imponen abusivamente, no podemos (no tenemos que) conformarnos con eso, evidentemente. Uno no rechaza cierto estilo de vida limitándose a escoger no vivir. Así pues, en realidad la única forma de rechazar es decidir existir y *hacer otra cosa*. Allí donde algunos pretenden rehusar conformándose con el "prefería no", retirando —o disminuyendo— su fuerza, otros asumen el riesgo de exponer su rechazo incluso en el apoderamiento de *otro hacer*. Y cuando digo que se exponen, quiero decir que no tienen miedo —desde su posición inferior, su plaza de impoder— de "hacer algo" en el espacio público a pesar de todo. Probablemente es lo que Walter Benjamin pretendía dar a entender mediante la expresión: "Organizar nuestro pesimismo".

A menudo empieza con brazos levantándose: desesperación, indignación que da paso a la cólera, que finalmente impulsa a "hacer algo". También empieza con un clamor, un grito. En 1793, Johann Gottlieb Fichte escribía, en la esfera de influencia de la Revolución Francesa, una *Reivindicación de la libertad de pensamiento* que apelaba directamente al grito como primera vía, o voz, para la emancipación política: "Gritad, gritad en todos los tonos al oído de vuestros príncipes, hasta que os oigan, que oigan que no dejaréis que os quiten la libertad de pensar, y mostradles mediante vuestro comportamiento que pueden confiar en lo que aseguráis. No os dejéis disuadir por el miedo". En efecto, el miedo se revela como el primer enemigo de los levantamientos: impone el silencio e inmoviliza los cuerpos, los gestos, los deseos, las voluntades. Es cuando envían el miedo a freír espárragos que los pueblos producen primero un *murmullo*, un "ruido sordo" o un "lamento sordo" que, en la expresión "voz de los pueblos", antes significaba la deriva hacia el *disturbio*, es decir, la sedición o el levantamiento propiamente dicho, tal y como recuerda, citando la *Encyclopédie*, Jean Nicolas en su gran libro *La Rebelión Francesa*.

Murmuración, tumulto, y pronto una exclamación, un gran clamor. Todavía falta que el grito no se pierda en el desierto. Será necesario, pues, saber trabajar el grito, darle

forma, y esforzarse por conseguirlo, aunque sea largamente y con paciencia. Nuestros gritos pueden adoptar mil formas posibles. Una de ellas es el libro, esa forma banal, discreta, reproducible y extremadamente móvil, con sus letras negro sobre blanco, sus palabras y frases sabiamente —en apariencia— dispuestas en el rectángulo de la página... Cuando el grito está trabajado, el acto de *rehusar* consiste en *hacer brotar* nuevas imágenes, nuevos pensamientos, nuevas posibilidades de acción en la conciencia pública que lo recibe bajo esta forma. Rehusar únicamente tiene sentido si es para inventar nuevas formas de vivir y de actuar.

Un ejemplo entre muchos otros posibles: el 27 de junio de 1957 apareció, en Éditions de Minuit, *L'Algérie en 1957*, de Germaine Tillion, seguido por dos obras colectivas —*Pour Djamila Bouhired* y *La Qüestion algérienne*— y, más tarde, a principios de 1958, por *La pregunta*, de Henri Alleg y *L'Affaire Audin*, de Pierre Vidal-Naquet. "Entre 1957 y 1959", dice Anne Simonin en *El derecho a la desobediencia*, "Éditions de Minuit asumió prácticamente sola la denuncia de la guerra de Argelia, relevada por la librería La Joie de lire, fundada por François Maspero y que, tan pequeña y testaruda como la editorial, difundió los libros de Éditions de Minuit incluso (y sobre todo) cuando fueron prohibidos. [...] De los veintitrés libros publicados por Éditions de Minuit sobre Argelia entre 1957 y 1962, nueve fueron retirados, tres ellos dos veces, lo que da un total de doce [...] por motivos tan graves como atentar contra la seguridad del Estado o la incitación de los militares a la desobediencia".

Se sabe hasta qué punto Jérôme Lindon hizo de Éditions de Minuit una perpetua "actualización del pasado resistente" —expresión empleada por Anne Simonin en otra de sus obras, la que lleva este subtítulo: "El deber de insumisión"— que marcó, entre 1942 y 1944, la aventura clandestina de esta editorial. Es como si, incluso antes de publicar *La Revolución permanente* de León Trotsky, Jérôme Lindon hubiese querido regular toda su actividad a partir de la exigencia de una *Resistencia permanente* que en 1957 la guerra de Argelia y el comportamiento del ejército francés hacían más necesaria que nunca. ¿Acaso la vida intelectual y literaria en Francia no estuvo obsesionada, entre 1944 y 1956, por esta *Revolución soñada* cuya esperanza había esbozado la propia Resistencia, como

atestigua el gran estudio realizado, con este título, por Michel Surya? Los libros publicados por Jérôme Lindon entre 1957 y 1962 sin duda merecen ser leídos como los *rechazos argumentados* de una situación que, aproximadamente una década después de la Liberación, veía al ejército francés empleando técnicas similares a las de la Gestapo. Fueron necesarios todo el rigor y la voluntad de Pierre Vidal-Naquet para demostrar que Maurice Audin —un universitario miembro del Partido Comunista Argelino— había muerto durante una sesión de tortura perpetrada por los militares franceses en junio de 1957.

Ahora bien, antes incluso de sus rechazos pacientemente argumentados, las obritas publicadas en esta época por Jérôme Lindon se revelan como *rechazos activos*, como una especie de octavillas que —por experiencia el editor era muy consciente de ello— tan pronto aparecieran correrían el riesgo de desaparecer de todas las librerías. Hay tres aspectos que todavía impresionan cuando se observan —incluso antes de abrirlas— estas obras: son de tamaño pequeño (ideales para esconderlas en el bolsillo); llevan los títulos escritos en rojo (como carteles políticos minúsculos), y las palabras de los títulos también se presentan como estrategias políticas muy simples, y al mismo tiempo muy sutiles y muy eficaces. Por ejemplo, *La pregunta* se entiende enseguida como un interrogante fundamental (¿es posible que un ejército republicano practique la tortura?) y como una alusión (la "pregunta" de los inquisidores que, como se sabe, en francés designaba a la misma tortura). De forma parecida, *La Gangrène* (*La gangrena*), una obra anónima publicada por Jérôme Lindon en 1959 y con un postfacio suyo —consistente en la recopilación de siete testimonios directos de gente torturada—, expone en letras rojas esta palabra infamante dirigida contra las autoridades militares, que la utilizaban para designar la contestación interna dentro del propio ejército; pero, además, juega fonéticamente con la palabra vulgarmente empleada para denominar el instrumento de tortura más utilizado en aquella época, "la *gégène*" o generador eléctrico manual de los teléfonos de campaña...

Lo mismo se podría afirmar de la obra debida a Charlotte Delbo —otra gran figura, con Germaine Tillion, de la Resistencia— y publicada en 1961 bajo el título acaso

irónico *Les Belles Lettres*... Por tanto, en algún punto entre la libertad de toda literatura que se respete y la capacidad para el rechazo de todo pensamiento político atento a los tejemanejes y las mentiras del Estado, dicho con palabras que sin duda impresionarán al lector por su actualidad no desmentida:

> ¿Por qué la gente escribe cartas? Porque estalla de indignación. ¿Es esto algo nuevo? ¿No han existido siempre razones para indignarse? Por supuesto que sí. Pero mientras que antes —piénsese en los años que precedieron la guerra de 1939— la indignación estallaba en manifestaciones y en acciones colectivas, y se transformaba en actos con la intermediación de los sindicatos y los partidos políticos, hoy en día no tiene forma de expresarse. El Parlamento solo existe nominalmente, las elecciones no pasan de ser actos gratuitos. Los ciudadanos están llamados a responder sí o no a las preguntas a las que les gustaría poder responder como mínimo con un "sí, pero". Los consejos de ministros son reuniones secretas. La vida política ya no existe. [...] Privada de otros medios de actuación, la gente escribe cartas.

En 1961, Jérôme Lindon también fue condenado por haber publicado *El desertor*, una novela que firmó con el seudónimo de "Maurienne" —una elección parecida al "Vercors" de los tiempos de la Resistencia—. El juicio final, de unas diez páginas de extensión, concluye en estos términos: "El Ministerio público [...] declara a [Jérôme] Lindon culpable del delito de incitación pública a la desobediencia"... Respuesta —rechazo activo, contrarréplica— del editor: la publicación, al año siguiente, de la obra titulada *Incitación a la desobediencia*, un título inatacable que, citando la misma condena, enseguida se transformaba en una llamada y en una... incitación, precisamente. El genio político del editor se apoyaba, una vez más, en la experiencia de la Ocupación para contestar al principio mismo contenido en la acusación del Ministerio público:

> En efecto, todo francés sabe, desde el 18 de junio de 1940, que, en sí misma, la desobediencia no constituye necesariamente un crimen, y que en determinados casos —como

se ha visto en la Liberación, por ejemplo, o después del 22 de abril— incluso corre el riesgo de ser condenado por no haber desobedecido a sus superiores.

Resulta que existen órdenes ilegales. La tortura es una de ellas. [...] Fue particularmente significativo este intercambio de réplicas entre el presidente y el testigo Jean Clay, que acababa de explicar en qué circunstancias había asistido al interrogatorio al que los gendarmes habían sometido a un joven argelino que él acaba de detener por no tener los papeles en regla:

Jean Clay. —...Entonces lo ataron a un banco y empezaron a torturarlo.

El presidente. — ¿Y usted no protestó?

Jean Clay.— Sí protesté, pero esos hombres tenían cincuenta y cinco años, mandaban en la región desde hacía mucho tiempo...

El presidente.— ¡Hubiera podido retirarse protestando! Retirarse protestando. En efecto, quizá habría sido la única solución posible.

Pero lo que el tribunal aconsejaba hacer en este caso concreto al lugarteniente Clay que estaba testificando es realizado en términos absolutos por los personajes de la novela de Maurienne. Y finalmente decide que, dejándoles expresar estas opiniones en un libro, el autor y el editor eran culpables de incitación pública a la desobediencia.

Recurrí la sentencia.

Es sabido que, entretanto, en julio de 1960, una *Declaración sobre el derecho a la insumisión en la guerra de Argelia*, firmada por un grupo de ciento veintiún artistas e intelectuales, marcó un hito en este contexto histórico y político, difundida por una publicación importante de la editorial François Maspero (cuyos hechos más destacados recuerda Julien Hage en una "breve historia" de la editorial). El texto fue redactado colectivamente entre Maurice Blanchot, Jean Schuster, Dionys Mascolo y Maurice Nadeau. Se puede leer sobre todo en los *Escritos políticos* de Maurice Blanchot, y en él enseguida se capta este *derecho al levantamiento* que los "ciento veintiún" reconocen al pueblo argelino contra las operaciones de policía colonial desplegadas por el ejército francés:

> De hecho, por una decisión que constituía un abuso fundamental, el Estado primero movilizó a clases enteras de ciudadanos con la única finalidad de cumplir lo que él mismo designaba como una tarea policial contra una población oprimida, que solamente se había rebelado por un motivo de dignidad elemental, porque lo que exige es ser reconocida por fin como una comunidad independiente. Ni guerra de conquista, ni guerra de "defensa nacional", la guerra de Argelia casi se ha convertido en una acción propia del ejército y de una casta que se niegan a ceder ante un levantamiento cuyo sentido incluso el poder civil, dándose cuenta del derrumbe general de los imperios coloniales, parece dispuesto a reconocer.

Georges Bataille no firmó el "Manifiesto de los 121": ya era víctima de los tormentos de su enfermedad y, sobre todo, reivindicaba el "rechazo incondicional" que caracterizaba su toma de posición política, desde la publicación antifranquista de *Actualités* en 1945, basada en la *negativa a tomar partido*. Tiempo atrás ya lo había explicado en una carta privada a Dionys Mascolo —cuya obra *El comunismo*, de 1953, puede ser leída, al menos en parte, como un ensayo de política batailliana—, que transmitió su mensaje en el primer número de la revista *Le 14 Juillet*, en julio de 1958. En un texto titulado precisamente "Rechazo incondicional", Mascolo recoge la lección de la postura de Bataille, que de entrada supone que rechazar es una "empresa", es decir, un trabajo de largo aliento, y no una simple forma de decir que *no*. Pero él responde a su amigo que este rechazo —"hacia y contra todo el mundo"— en ningún caso constituye una postura de soledad ascética o aristocrática: "[Su "rechazo incondicional"] no es soledad. Puede equivaler a cierta forma de estar juntos, de formar una piña. Estamos menos solos que nunca". Un modo, para el militante, de rendir homenaje a la forma *solidaria* de esta postura *solitaria* —pero no arrogante ni despectiva— adoptada entonces por Georges Bataille.

Que el acto de rechazo se fundamenta en una decisión solitaria y aun así capaz de generar una "empresa" *solidaria* es también lo que Maurice Blanchot querrá dar a entender, en 1958, en un artículo del segundo número de la revista *Le 14 Juillet*. Lo tituló "El rechazo":

> Llega un momento en el que, ante los acontecimientos públicos, sabemos que nos tenemos que negar. El rechazo es absoluto, categórico. No se discute, ni da a conocer sus razones. Aunque permanezca silencioso y solitario, incluso cuando se afirma, como es debido, a plena luz del día. Los hombres que rechazan y que están unidos por la fuerza del rechazo saben que todavía no están juntos. Precisamente los han privado del tiempo de la afirmación común. Lo que les queda es el irreductible rechazo, la amistad de este No seguro, inamovible, riguroso, que los une y los hace solidarios.

En el acto de rechazo, pues, se da una soledad que exclama: "¡No!". ¿Cómo podría "la franqueza que ya no tolera la complicidad", como la denomina Blanchot, no ser solitaria en su decisión principal? El rechazo se ejerce en un enfrentamiento entre dos individualidades, compromete el momento del no en solitario. Pero hace mucho más que esto: ejerce solidariamente una "empresa" que es el trabajo, si no de todos, al menos de un *nosotros*. Acción solidaria basada, escribe Blanchot, en el "comienzo muy pobre" del sufrimiento experimentado "por los que no pueden hablar": aquellos que Walter Benjamin había denominado en 1940 los *Namenlosen*, los "sin nombre". Aquellos de los que habla Blanchot en 1958: y son por descontado los argelinos en tanto que pueblo oprimido por las operaciones de policía desplegadas por el ejército francés. "Cuando rechazamos, rechazamos mediante un movimiento sin menosprecio, sin exaltación, y tan anónimo como sea posible, porque el poder de rechazar no se cumple por nosotros mismos, ni solo en nuestro nombre, sino a partir de un comienzo muy pobre que de entrada pertenece a los que no pueden hablar".

Que la insumisión sea un *derecho* y no un *deber*, como expresará Blanchot en 1961, ¿no significa lo mismo desde el punto de vista de lo que supone el acto de *rechazo*? De entrada, el deber es colectivo, mientras que el derecho permite a todo el mundo adoptar, o no, una disposición común. En 1964, Herbert Marcuse quiso concluir *El hombre unidimensional* tratando el tema del "Gran Rechazo" emancipador, con la idea de rendir un homenaje conjunto a Maurice Blanchot (por su "rechazo" de 1958) y a Walter

Benjamin (por su "esperanza de los desesperados" de los años treinta). Como ha explicado muy bien Christophe Bident —en una biografía con un título muy evocador: *Maurice Blanchot, partenaire invisible*—, los años sesenta fueron para el escritor un momento de "angustia personal" agravada por la enfermedad. Un momento de "dejarlo todo de lado", escribió. Así, hacia finales de 1967, "la renuncia personal a toda aparición pública parece más fuerte que nunca". Pero es en el propio centro de esta postura *solitaria* donde surgirá el momento *solidario* por excelencia: Mayo del 68.

> Durante las semanas de la "revolución de Mayo", lo menos sorprendente en Blanchot", afirma Bident, "no fue su salud decidida y la energía que conservaba a pesar de la debilidad y la fatiga, que le vieron vivir con una complicidad entre el cuerpo y el pensamiento los enfrentamientos nocturnos, las manifestaciones diurnas, las interminables sesiones de los comités, la multitud abrumadora de los mítines. Gritaba rara vez, sus íntimos a menudo tenían que sostenerlo, incluso esperarle ansiosamente durante las cargas policiales. Pero le gustaba mezclarse con los estudiantes, en aquellas carreras breves iniciadas al ritmo de los ¡hop! ¡hop! ¡hop!, que aceleraban regularmente el paso del cortejo. Hablaba en las asambleas, presidía sesiones del comité, con una autoridad dulce, una voz lenta y seca a la que a menudo le faltaba el aire pero que, quizá por la gracia de esa debilidad, enseguida llama la atención. Escrutaba el acontecimiento, observaba los movimientos de los cuerpos y el corpus de los grafitis, escribía octavillas, tuteaba a todo el mundo, menos a sus amigos. Cada día acompañaba a la calle a Dionys Mascolo, Robert y Monique Antelme, Louis-René des Forêts, Maurice Nadeau, Marguerite Duras, y a menudo también a Jean Schuster y Michel Leiris. El 13 de mayo anduvo hasta el agotamiento, de République a Denfert, en la manifestación más notable que París había conocido después de los hechos de Charonne y la Libération.

De este modo, Blanchot participó en la ocupación de la Société des Gens de Lettres, el 21 de mayo. Pidió a su amigo Jacques Derrida que redactase algunas octavillas.

Buscó títulos para un boletín que quería publicar: *Non*, o *L'Impossible*, o *Rupture*, o hasta *Commune*... o, naturalmente, *Le Refus*. El 18 de junio de 1968 publicó una declaración que empezaba con el "poder del rechazo" y con el "movimiento incesante de lucha" necesario para la "exigencia revolucionaria". Otro texto de este período se titula "Afirmar la ruptura". Se trata, precisamente, de arrancar el rechazo de su mera y simple posición negativa para delegar en el discurso teórico —pero fuera de cualquier programa doctrinal o dogmático— esta valiosa tarea afirmativa: "Evidentemente, la teoría no consiste en elaborar un programa, una plataforma, sino al contrario, fuera de todo proyecto programático y hasta de todo proyecto a secas, en mantener *un rechazo que afirma*, en retirar o mantener una afirmación que no conviene, sino que molesta y se molesta...".

Así pues, resulta que hemos pasado del "rechazo incondicional" al "rechazo que afirma". Vía en la que Blanchot persistirá, en 1981, en una respuesta a un cuestionario sobre el compromiso artístico titulado "Rechazar el orden establecido". Pero fijémonos bien en la paradoja: ¿qué es lo que afirma exactamente el rechazo? Según la misma experiencia de Blanchot no es otra cosa que la comunidad éticamente y ontológicamente pensada —en las estelas cruzadas, aunque estén sujetas a tumultuosas interferencias, de Georges Bataille y de Emmanuel Levinas— como amistad. Si existe un pensamiento político que valga la pena retener en Blanchot, desde *La amistad* hasta *La entrevista infinita*, es aquí donde lo encontramos, en el puente tendido entre la potencia del rechazo y el reconocimiento del amigo:

> Debemos renunciar a conocer a aquellos con quienes nos une algo esencial; quiero decir, debemos aceptarlos en la relación con lo desconocido en que nos aceptan, a nosotros también, en nuestro distanciamiento. La amistad, esa relación sin dependencia, sin cotidianeidad y donde, no obstante, cabe toda la simplicidad de la vida, pasa por el reconocimiento de la extrañeza común, que no nos permite hablar de nuestros amigos sino solo hablarles, no hacer de ellos un tema de conversación (o de artículos), sino el movimiento del entendimiento en el que, al hablarnos, reservan,

> incluso en la mayor de las familiaridades, la distancia infinita, la separación fundamental a partir de la cual lo que separa se convierte en relación.[18]

Jacques Derrida no se equivocó sobre la profundidad política de esta lección —"el reconocimiento de la extrañeza común"— al situar en el origen de todo un desarrollo de sus *Espectros de Marx* en *La amistad* de Blanchot, o al titular dos de sus obras posteriores *Políticas de la amistad* (de 1994) o *Política y amistad* (de 2011). Es sabido que mientras tanto Jean-Luc Nancy, discípulo y amigo de Derrida —pero no de Blanchot—, dedicó un ensayo muy importante a la cuestión conjunta del rechazo y de la comunidad: escrito en 1983 como artículo para la revista *Aléa* y publicado en forma de volumen en 1986, *La comunidad inoperante* partía "de la disolución, de la dislocación o de la conflagración de la comunidad". Muy lejos, pues, del "comunismo como horizonte infranqueable de nuestro tiempo" anunciado en el pasado por Jean-Paul Sartre. Y perdidas, además, "la inmanencia y la intimidad [de toda] comunión"... Todo ello escrito a través de una relectura de Bataille, en quien la noción de *experiencia* fundamentaba la de una *ociosidad* esencial: "La comunidad no puede elevarse del dominio de la obra. No la producimos, vivimos esa experiencia (o esa experiencia nos hace) como experiencia de la finitud". Si sigue siendo una "voz" de la comunidad, solo sabrá ser la voz de la "interrupción", propone Nancy: "una voz o una música retirada". Voz "inconfesable", en definitiva. La voz denominada *literatura*.

¿Qué urgencia insólita debe de haber impulsado a Maurice Blanchot a publicar a partir de 1983 su respuesta a Nancy en *La comunidad inconfesable*? Este no es lugar para tratar el asunto en profundidad. Sin duda bastará, para abordar el "reproche", incluso la discrepancia de Blanchot con respecto a Nancy, con subrayar hasta qué punto este hablaba de la *comunidad* según Bataille sin encarnarla nunca en lo que había sido su *amistad* con Blanchot (pero también con Michel Leiris, Dionys Mascolo y otros).

—

18— Blanchot, Maurice, *La risa de los Dioses*, J.A. Doval Liz (trad.), Madrid, Taurus ediciones, 1976, p. 258.

Además, Nancy hablaba de *ociosidad* y de *literatura* sin aludir jamás a los motivos, por otra parte tan omnipresentes, incluso en su coincidencia teórica, en los textos de Blanchot. Asimismo, la expresión de Bataille —"la comunidad de los que no tienen comunidad"— utilizada como epígrafe en *La Comunidad inconfesable* no solo respondía "al nombre de Bataille": pretendía designar sobre todo esa "comunidad negativa" que el autor de *La experiencia interior* había formado con el mismo Blanchot, y que Nancy no quiso poner en juego en *La comunidad inoperante*.

Lo que Blanchot sin duda perseguía no era tanto recuperar el pensamiento de Bataille —tarea que Jean-Luc Nancy ya llevaba a cabo muy bien— como dar testimonio directamente, en su propio nombre, de una *política de la amistad* inherente a su propia vida: su vida de escritor para quien "literatura" significaba *La parte del fuego* y el "derecho a la muerte", obra expuesta a su propia ociosidad, como puede leerse en *El espacio literario* o también en *El libro que vendrá* y en *La entrevista infinita*. Por otro lado, ¿no se despliega acaso esta última recopilación en textos tan radicales como "La pregunta más profunda" (que es una pregunta política) o "El gran rechazo" (que trata de "la ausencia de obra" en la obra literaria)? ¿Y no halla continuidad en ensayos tan fulgurantes como "La insurrección, la locura de escribir" (sobre el levantamiento de la lengua y del pensamiento en toda literatura que se respete)?

Así, Maurice Blanchot sintió la exigencia de una política de la amistad y al mismo tiempo de una política de la literatura: algo que, como dice al final de *La comunidad inconfesable*, "nos hace responsables de relaciones nuevas, siempre amenazadas, siempre esperadas, entre lo que llamamos obra y lo que llamamos ociosidad". Por lo tanto, deberíamos saber rechazar incluso las obras que creemos construir sólidamente; pero también deberíamos saber *obrar* hasta los rechazos que creemos oponer al mundo. Jean-Luc Nancy quizá homenajee esta dialéctica en *La comunidad enfrentada*, un libro dedicado a Blanchot en el mismo reconocimiento del "reproche" contenido en *La comunidad inconfesable*: "Blanchot me significa o más bien me señala lo inconfesable. Apuesto pero opuesto a lo ocioso de mi título, este adjetivo propone pensar que bajo la ociosidad todavía está la obra, una obra inconfesable".

Más tarde, en 1984, publicará, con el título *Maurice Blanchot: pasión política*, la famosa "carta-relato" relativa a las actividades del escritor en tanto que "sublevado de extrema derecha" durante los años 1936-1939: "[...] el proyecto de reunir a los inconformistas de derecha y a los inconformistas de izquierda —lo que yo denominaba las disidencias— no me resultaba extraño en aquella época".

"¿Ni derechas ni izquierdas"? Sabemos claramente, desde los trabajos históricos de Zeev Sternhell, que este motivo fue fundamental y central en la ideología fascista en Francia (por otro lado, Sternhell menciona dos veces el nombre de Blanchot en su estudio). Y también sabemos que después del número especial de la revista *Lignes* dedicado a las "Políticas de Maurice Blanchot", en 2014 —con unos artículos en que la noción de "política imposible" pasaba de un valor batailliano, elogioso, a un punto de vista mucho más crítico—, y después del libro de Michel Surya *El otro Blanchot*, recientemente Jean-Luc Nancy ha querido terminar de pelearse con el autor de *La amistad*: así, en *La comunidad desmentida*, equiparará "lo inconfesable" de la política según Blanchot a un mero "recurso al mito" —una forma severa de juzgar al escritor considerando el trabajo anterior de Nancy (con Philippe Lacoue-Labarthe) titulado *El mito nazi*. Una forma, como dice él mismo —¡pero qué postura subjetiva tan rara, pensándolo bien!— de "ayudar a Blanchot en su confesión", su confesión de fascismo o de casi-fascismo, se entiende. Su confesión, por lo menos, de una postura "aristocrática y anárquica" (Nancy no dice "anarquista"), es decir, de todos modos profundamente antidemocrática. Y eso es lo que autoriza a Nancy a afirmar que en Blanchot se da una "evaporación de la política" en la inacción de la ociosidad o —como puede leerse en la entrevista de Mathilde Girard titulada *Propiamente dicho*— un imposible que recurriría al mito, el "recurso a una fundación": "En términos políticos, eso se llama pensamiento de derechas o, mejor dicho, de extrema derecha...".

Pero, para terminar, ¿qué nos dice todo ello sobre la economía del rechazo en Maurice Blanchot? ¿Y sobre el rechazo de este tipo de rechazo en Jean-Luc Nancy? Me impresiona mucho, en este debate —que parece lejos de estar cerrado—, el hecho de que la posición del escritor se haya ido encontrando cada vez más aislada e inmovilizada

a medida que era cuestionada. ¿No debería imaginarse un cuestionamiento que no fuese la "pregunta", en el sentido que el mismo Blanchot, redactor y firmante de la *Declaración sobre el derecho a la insumisión*, contesta radicalmente en 1960? En el autor de *Thomas el Oscuro* no se da únicamente una dialéctica de la "escritura diurna" (de extrema derecha) y de la "escritura nocturna" (extremadamente profunda). Su misma "escritura diurna" —a saber, su posición pública— siguió la trayectoria dialéctica, la transformación de una suerte de rechazo en otro, que fue muy diferente del primero: que, de hecho, lo trastocaba completamente.

Desde este punto de vista, la trayectoria política de Blanchot podría enseñarnos perfectamente algo más sobre una posible *dialéctica del rechazo*. Por un lado, estaría el *rechazo que execra*: este rechazo es rechazo, para lo que es execrado, de toda posibilidad de existir. Se trata de un rechazo agresivo, un rechazo-poder. Se impone al otro, aspira a ser total y destructor. Finalmente, será totalitario, pretendiendo basar su operación de rechazo en un "imposible" pensado como "mito", tal y como bien analiza Jean-Luc Nancy. Y he aquí que correspondería, sin duda, a todo lo que Blanchot, en sus textos de los años treinta, transmitía a sus lectores: "tradicionalismo", "pasión febril por Francia", "anticomunismo obsesivo", y hasta "cierto antisemitismo (en el sentido de antisemitismo cierto y de antisemitismo moderado [...])", tal como ha querido resumirlo Michel Surya. Pero pasará algo distinto: algo que de entrada dobla, como un dobladillo invisible, la participación de Blanchot en las revistas partidarias de Pétain de los años de la Ocupación; algo que pronto se convertirá en "transmutación de todos los valores" (para decirlo como Nietzsche) y conversión del pensamiento.

Se trata de la amistad con Georges Bataille. En los años treinta, Bataille y Blanchot están en las antípodas: "En el mismo momento en que Bataille critica el idealismo de todo materialismo, Blanchot critica el materialismo de todo idealismo", observa sobre todo Christophe Bident. Pero desde principios de los años cuarenta el trato de los dos escritores inaugura una amistad esencial, profunda, transformadora para ambos. Amistad literaria y filosófica. Amistad política, desde el momento en que en el fondo la *amistad es política*. La amistad con Bataille —junto con la de Emmanuel

Levinas— apartará a Blanchot para siempre de su posicionamiento de "disidente de extrema derecha". La misma amistad en la que, muy curiosamente (porque se lo saben todo de memoria), ni Jean-Luc Nancy ni Michel Surya no querrán profundizar. Ahora bien, las consecuencias de esta relación y de esta amistad —que Christophe Bident ha relatado minuciosamente— serán que a un rechazo le sucede un rechazo muy distinto: un rechazo que excede y no ya que execra.

Es un rechazo que deja vivir y que no se impone autoritariamente. Pero que pese a ello excede todas las posiciones fijadas: es un rechazo-potencia. Se siente atado a lo "imposible" como deseo o exigencia ética, no como la fundación mítica de todo. Es esto precisamente lo que Blanchot dice admirar de las rebeliones de Mayo del 68:

> El Mayo del 68 ha demostrado que, sin proyectos, sin conjuración, podía afirmarse (afirmarse por encima de las formas habituales de la afirmación), en el carácter repentino de un encuentro feliz, como una fiesta que invierte las formas sociales admitidas o esperadas, la *comunicación explosiva*, la apertura que permitía a todo el mundo, sin distinción de clase, de edad, de sexo o de cultura, alternar con el primero que pasaba, como con un ser ya querido, precisamente porque era el desconocido familiar. "Sin proyecto": era esta la característica, angustiante y al mismo tiempo afortunada, de una forma de sociedad incomparable que no se dejaba sujetar, que no estaba llamada a subsistir, a acomodarse, aunque solo fuese a través de los numerosos "comités" por medio de los cuales se simulaba un orden desordenado, una especialización imprecisa. Contrariamente a las "revoluciones tradicionales", no se trataba nada más de tomar el poder para sustituirlo por otro, ni de tomar la Bastilla, el Palacio de Invierno, el Eliseo o la Asamblea Nacional, objetivos sin importancia, ni tampoco de trastocar un mundo antiguo, sino de dejar manifestarse, fuera de cualquier intento utilitario, una posibilidad de estar juntos que brindaba a todo el mundo el derecho a la igualdad en la fraternidad por la *libertad de palabra* que levantaba cada uno. Todo el mundo tenía algo que decir, a veces que escribir (como en las paredes); pero ¿qué? Eso importaba menos. El Decir primaba sobre lo dicho. La poesía era cotidiana.

Y cuando Blanchot, en estas páginas, habla de una "presencia del pueblo en su potencia sin límite", cuando dice que esta potencia, "por no limitarse, acepta no hacer nada", no significa que su manifestación consista en miles de Bartleby que *preferirían no*, a fin de que "la política se evapore", como afirma Jean-Luc Nancy. Más sencillo, designa esa forma de *hacer de otro modo* que lleva al pueblo de París, por un momento entre dos conflictos, el 13 de febrero de 1962, a "acompañar a los muertos de Charonne [en] la multitud inmóvil y silenciosa" de un lamento colectivo: el mismo que Chris Marker, en *El fondo del aire es rojo*, querrá comparar con la gran escena de lamentación de *El acorazado Potemkin* de Eisenstein. Es esto, a fin de cuentas, lo que Blanchot querrá denominar una "declaración de impotencia" en tanto que "potencia suprema, porque incluía, sin sentirse disminuida, su potencia virtual y absoluta". No, entonces el rechazo no hacía "nada": *hacer huelga*, por ejemplo, no es en absoluto "no hacer nada". Este rechazo solamente suspendía la puesta en práctica de su propio deseo durante un intervalo, un tiempo de suspenso, en que el gesto del luto para "acompañar a los muertos" se limitaba a anunciar los levantamientos futuros.[19]

—

19— Walter Benjamin, "Paralipomenes et variantes des theses sur le concept d'histoire," Écrits français, Jean-Maurice Monnoyer (ed.), París, Gallimard, 1991, p. 350; Johann Gottlieb Fichte, *Revendication de la liberté de penser*, Jean-François Goubet (trad.), París, Librairie Générale Française, 2003, p. 82; Jean Nicolas, *La Rébellion française. Mouvements populaires et conscience sociale, 1661-1789*, París, Gallimard, 2008, p. 27; Germaine Tillion, *L'Algérie en 1957*, París, Les Éditions de Minuit, 1957; Henri Alleg, *The Question*, John Calder (trad.), Lincoln, NE, University of Nebraska Press, 2006; Pierre Vidal-Naquet, *Mémoires, 2. Le trouble et la lumière, 1955-1998*, París, Éditions du Seuil-La Découverte, 2007; Anne Simonin, *Le Droit de désobéissance. Les Éditions de Minuit en guerre d'Algérie*, París, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 9-13 y *Les Éditions de Minuit, 1942-1955: le devoir d'insoumission*, París-Caen, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2008, pp. 309-324 y 474-504; Leon Trotsky, *De la Révolution. Cours nouveau. La révolution défigurée. La révolution permanente. La révolution trahie*, Anónimo (trad.), París, Les Éditions de Minuit, 1973, pp. 245-439; Michel Surya, *La Révolution revée. Pour une histoire des intellectuels et des œuvres révolutionnaires, 1944-1956*, Paris, Fayard, 2004, pp. 7-33; Martin Evans, *The Memory of Resistance: French Opposition to the Algerian War (1954-1962)*, Oxford, Berg, 1997; Pierre Vidal-Naquet, *L'Affaire Audin*, París, Les Éditions de Minuit, 1989 y *Mémoires, 2*, *op. cit.*, pp. 13-160; Henri Alleg, , *op. cit.*; *La Gangrène*, París, Les Éditions de Minuit, 2012; Charlotte Delbo, *Les Belles Lettres*, París, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 9-10; Maurienne, *Le Déserteur*, París, Les Éditions de Minuit, 1960; *Provocation à la désobéissance. Le proces du Déserteur*, París, Les Éditions de Mínuit, 2012,

Desear, desobedecer, ejercer la violencia

No existe nada más antiguo, en su misma urgencia, que el deseo. Si es verdad que el deseo nos constituye —no en el sentido de que nos otorga una "constitución" estable, un *nomos*, sino en el sentido de que nos levanta, nos da la fuerza de nuestra *dynamis*—, entonces podemos afirmar

—

p. 136-139; "Le Droit à la insoumission", *Le dossier des 121*, París, François Maspero, 1961; Julien Hage, "Une breve histoire des librairies et des éditions Maspero, 1955-1982," *François Maspero et les paysages humains*, Bruno Guichard, Julien Hage y Alain Léger (eds.), Lyon, La Fosse aux ours-À plus d'un titre, 2009, p. 106-112; Maurice Blanchot *et al.*, "Déclaration sur le droit a l'insoumission dans la Guerre d'Algérie," Écrits politiques. Guerre d'Algérie, Mai 68, etc. 1958-1993, París, Lignes & Manifestes-Édtions Léo Scheer, 2003, p. 28-29; Dionys Mascolo, *Le Communisme. Révolution et communication, ou la dialectique des valeurs et des besoins*, París, Gallimard,1953 y "Refus inconditionnel," *Entêtements* , París, Éditions Benoît Jacob, 2004, p. 81-83; Maurice Blanchot, "Le refus," Écrits politiques. Guerre d'Algérie, Mai 68, etc. 1958-1993, París, Lignes & Manifestes-Édtions Léo Scheer, 2003, p. 11-12 y "[Je voudrais dire d'abord ...]," *op. cit.*, p. 38; Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, *op. cit.*, p. 279 y 281; Cristophe Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible. Essai biographique*, Seyssel, Champ Vallon, 1998, p. 469, 471-472 y 479; Maurice Blanchot, "[Par le pouvoir de refus ...]," *op. cit.*, p. 87 y "Affirmer la rupture," *op. cit.*, p. 105 y "Refuser l'ordre établi," *op. cit.*, p. 151-153 y *L'Amitié*, París, Gallimard, 1971, p. 328; Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, París, Éditions Galilée, 1993, p. 39-66 (referencia a Maurice Blanchot, *L'Amitié*, *op.cit.*, p. 109-117) y *Politiques de l'amitié. Suivi de: L'Oreille de Heidegger*, París, Éditions Galilée, 1994 y *Politique et amitié. Entretiens avec Michael Sprinker sur Marx et Althusser*, París, Éditions Galilée, 2011; Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, París, Christian Bourgois, 1990, p. 11, 35, 78 y 156-157; Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, París, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 9 y 23-25 y *La Part du Jeu*, París, Gallimard, 1949, p. 291-331 y *L'Espace littéraire*, París, Gallimard, 1988, p. 48-52, 60 y 225-232 y *Le Livre à venir*, París, Gallimard, 1986 y *L'Entretien infini*, París, Gallimard, 1969, p. 12-34, 46-69 y 323-342 y *La Communauté inavouable*, *op. cit.*, p. 93; Jean-Luc Nancy, *La Communauté affrontée*, París, Éditions Galilée, 2001, p. 9 y 38-39 y *Mauríce Blanchot: passion politique. Lettre-récit de 1984 suivie d'une lettre de Dionys Mascolo*, París, Éditions Galilée, 2011 p. 49 (y Maurice Blanchot, "Lettre a Roger Laporte du 22 décembre 1984," *op. cit.*, pp. 45-62); Zeev Sternhell, *Ni droite ni gauche. L'idéologie fasciste en France*, París, Gallimard, 2012 (ed. Revisada), p. 212 y 534; David Amar, "D'une politique irnpossible," *Lignes*, no. 43, 2014, pp. 140-152; Boyan Manchev, "Maurice Blanchot et la politique de l'impossible," *Lignes*, no. 43, 2014, pp. 196-215; Michel Surya, *L'autre Blanchot. L'écriture de jour, l'écriture de nuit*, París, Gallimard, 2015; Philippe Lacoue- Labarthe y Jean-Luc Nancy, *Le Mythe nazi*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1991; Jean-Luc Nancy, *La Communauté désavouée*, París, Éditions Galilée, 2014, p. 73-78, 125, 131 y 134; Mathilde Girard y Jean-Luc Nancy, *Proprement dit. Entretien sur le mythe*, París, Lignes, 2015, p. 110; Michel Surya, *L'autre Blanchot*, *op. cit.*, p. 18; Cristophe Bident, *Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 62 y 167-180; Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, *op. cit.*, p. 52-55.

que no existe nada más antiguo que el deseo, aunque sea el que siempre pauta nuestro presente, a cada instante, en nuestros movimientos para el acontecer, hacia el porvenir. Cuando publicó su libro explosivo (y sin embargo tan neutro, tan "objetivo") *Incitación a la desobediencia* (*fig. 19*), Jérôme Lindon quizá se acordase de una octavilla clandestina impresa por el diario *Libération* y que había circulado en Francia durante la Ocupación. Publicada de nuevo gracias a Pierrette Turlais, podemos leer en ella: "La desobediencia es el más sabio de los deberes" (*fig. 21*). Y el texto que seguía precisaba bien la idea:

> Sabotearеis la ejecución de la ley alemana por todos los medios;
> Ralentizareis las tareas de censo mediante el retraso y la inexactitud de vuestras declaraciones;
> invocareis todos los motivos de salud y familiares para evitar ser deportados a zonas ocupadas, y después a Alemania;
> os haréis degradar profesionalmente si conviene;
> os opondréis hasta el final a la movilización con la desobediencia pasiva, absoluta.
> Contra una desobediencia general, la policía es impotente.
> PARA VENCER A LOS ENEMIGOS DE LA PATRIA: DESOBEDIENCIA, MÁS DESOBEDIENCIA, SIEMPRE DESOBEDIENCIA.

Desobedecer, he aquí un verbo que rima muy bien con *desear*. Desobedecer es tan antiguo, y a menudo tan urgente como desear. Jérôme Lindon lo sabía muy bien, porque en 1955 había traducido el libro bíblico de Jonás, ese gran texto profético —que, en la celebración del Yom Kippur, es leído "por la tarde, en el momento en que se decide la vida y la muerte, en el momento en que todo certifica que está en juego nuestra suerte"—, un texto que empieza, tan abruptamente, por una desobediencia a Dios, por un cambio tan radical: "Y la palabra de Adonai vino a Jonás, hijo de Amitai, diciendo: levántate. Ve hacia Nínive, la gran ciudad, y grita en dirección a ella, porque su mal ha surgido ante mí. Jonás se levanta [pero] para huir hacia Tarsis, lejos del rostro de Adonai". ¿Es pues necesario saber desobedecer para ser un auténtico profeta?

¿Y cómo no convocar, una vez más, los mitos de Atlas o de Prometeo? ¿O la historia de Eva? ¿Acaso no desobedeció

con pleno conocimiento de causa? ¿No para seguir les perniciosas órdenes de la serpiente, sino simplemente para asumir con fervor su voluntad de conocer y de desear, a riesgo de sufrir todas las consecuencias que ello acarreaba: los dolores del parto, las penas del trabajo e incluso la condición mortal? Desobedecer: sería el rechazo hecho acción y, al mismo tiempo, la afirmación de un deseo en tanto que irreductible. Con sus héroes o heroínas que si nos parecen cercanos es porque los persiguen unos *ceros de conducta* muy crueles: Antígona ante la ley de la ciudad, en la tragedia de Sófocles; o Lisístrata (cuyo nombre significa "la que libera al ejército") en la comedia de Aristófanes. Siempre será un *nomos* o un poder al que desobedecen una *dynamis* o una potencia más fundamentales.

Existe, naturalmente, una historia moderna de la desobediencia. Todo el mundo conoce, o debería conocer, la figura extraordinaria de Henry D. Thoreau, quien formuló, en el contexto de las democracias modernas, la noción de "desobediencia civil" (*civil disobedience*). Tras negarse durante seis años a pagar un impuesto del Estado norteamericano que estaba destinado a financiar la injusta guerra de conquista de México, en julio de 1846 Thoreau fue encarcelado muy brevemente (por una sola noche). Su texto de 1849, en el que reflexiona sobre esta experiencia de conflicto con el Estado, llevaba por título *Resistance to Civil Government*, antes de ser publicado en forma de libro, con el título de *Civil Disobedience*. Su premisa podría evocar a Spinoza: ¿no es un contrasentido filosófico "dejar la propia consciencia en manos del legislador? ¿Por qué, pues, todos los hombres están dotados de una conciencia", si es verdad que solo la conciencia es en nosotros aquello que puede juzgarlo todo en total libertad? La conclusión es obvia: en toda lógica, hay que reconocer a los hombres "el derecho de rebelarse" contra el Estado:

> ¿Qué actitud conviene adoptar hoy con respecto al Gobierno norteamericano para comportarse realmente como un hombre? Tengo que responder que uno no puede relacionarse con él de ningún modo sin correr el riesgo del oprobio. No puedo, ni por un solo instante, reconocer como mía esta organización política que también es el gobierno de los esclavos.

> Todos los hombres reconocen el derecho de rebelarse, es decir, de negar su lealtad a un gobierno y de resistírsele (*the right of revolution, that is, the right to refuse allegiance to and to resist the government*), cuando este da muestras, en un grado paroxístico y de modo insoportable, de su tiranía o de su incompetencia. [...] En otras palabras, cuando una sexta parte de la población de una nación que pretende ser el santuario de la libertad está formada por esclavos, cuando todo un país [México] se ve ocupado injustamente, conquistado por un ejército extranjero y sometido a la ley marcial, considero que ha llegado la hora de que la gente honesta se rebele y aspire a la revolución (*I think it is not too soon for honest men to rebel and revolutionize*).

De este texto seminal —así como de su experiencia del "hacer de otro modo" del que habla Thoreau en *Walden o la vida en los bosques*— surge todo un abanico de derivaciones que transmiten la impresión de que la palabra "libertad" es susceptible de estallar en todos los sentidos, especialmente en los sentidos más distintos, incluso más conflictivos, que suponen adjetivos como por ejemplo "libertario", "libertino", "liberal" o hasta "neoliberal"... Por dar solamente unas pocas y breves referencias escogidas del ámbito de la izquierda, recordaremos que Thoreau aparece como una figura tutelar para todos los movimientos de *desobediencia civil*, algunas de cuyas síntesis —por ejemplo las de Hugo A. Bedau en 1991, Chaim Gans en 1992, José Bové en 2004 o Simon Critchley en 2007— apuntan las grandes tendencias: el anarquismo filosófico (según la expresión de uso general de Chaim Gans); la acción política no violenta (Gandhi y su vía de la no violencia, Martin Luther King y su Revolución no violenta, incluso Lanza del Vasto y su *Técnica de la no violencia*, o Joseph Pyronnet y sus *Resistencias no violentas*); y, finalmente, el altermundialismo y la ecología política (César Chávez, Chiapas, la desobediencia civil enfrente de los OGM, etc.). En el contexto anglosajón, el gesto de Henry D. Thoreau fundó el gran movimiento, filosófico y político, de la *democracia radical*: y ello desde su contemporáneo Ralph W. Emerson hasta nuestro contemporáneo Stanley Cavell. En todos los casos, como ha demostrado Sandra Laugier, se trata de reivindicar un derecho y al mismo tiempo de dar derecho a

la misma reivindicación, que en inglés expresa tan bien el verbo *to claim*. Contra el conformismo liberal del sistema gubernamental norteamericano —que utiliza, abusando totalmente del lenguaje, la palabra "democracia" como un dato inmutable, adquirido y preservado de la sociedad real—, la "democracia radical" intenta reinventar, sobre la base de una asunción de la desobediencia, las condiciones mismas de lo que tendría que significar "democracia". El gran libro de Stanley Cavell, *The Claim of Reason*, intentaba precisamente, en un plano fundamental, prolongar una filosofía del conocimiento (derivada de Wittgenstein) hacia los problemas de ética y de política ya contenidos en la simple palabra *claim*.

¿Puede la desobediencia constituirse en principio general? "Motivos para rebelarse no faltan", dicen Albert Ogien y Sandra Laugier al principio de su libro *¿Por qué desobedecer en democracia?* "En una democracia, el espectro de la contestación del poder establecido va del voto a la insurrección, pasando por la abstención, el boicot, la petición, la manifestación, la huelga, la utilización moderada o simbólica de la violencia, los disturbios...". Pero "otra forma de acción política es la desobediencia civil, es decir, la negativa a respetar la ley —o alguna de sus disposiciones— regularmente votada por una mayoría de representantes del pueblo". Esta forma de acción política eventualmente podrá ser sustituida u organizada por partidos, sindicatos, asociaciones, fórums cívicos, la blogosfera, etc. Sin duda, la "voz" se inscribe en el principio mismo de la democracia representativa. Pero "*to claim* es lo que hace una voz cuando se basa solo en sí misma para proclamar un asentimiento [o un disentimiento común]: basarme en mí para decir lo que nosotros decimos. [...] Es la posibilidad de esta reivindicación —por la voz— lo que permite prolongar hoy el modelo de la desobediencia".

De modo que la desobediencia civil se manifestará como lo que fundamentalmente es: "una forma de acción política constitutiva [y no negadora] de la democracia". Esto significa que es necesario "refundar el espacio de la representación" política, ni más ni menos, tal y como afirman los mismos autores en un libro posterior, *El Principio democracia*, que se presenta como una "investigación sobre las nuevas formas de la política" actual. Porque las

formas de la política no dejan de cambiar, aunque sean sostenidas por el recuerdo siempre vivo de las formas anteriores: ha existido 1968, y después 1989. En 2011 se produjeron levantamientos por todo el mundo: en Túnez y El Cairo, en Madrid y Atenas, en Nueva York y en Londres, en Quebec y en París, en Tel-Aviv y Saná, en Dakar y en Estambul, en Río de Janeiro, en Caracas, en Kiev, en Bangkok, en Phnom Penh... Albert Ogien y Sandra Laugier reconocen la potencia de estas rebeliones: es lo que denominan "la fuerza de la calle". Pero, por tradición filosófica, se conforman con el camino que ha hecho confundir la posición ética e individual de Henry D. Thoreau con una posición política estrictamente pautada por la *no violencia*:

> La manifestación es, en democracia, un derecho reconocido y garantizado, aunque las reglamentaciones cada vez más drásticas tiendan a restringir la libertad de reunión y a regular las modalidades de su expresión. [...] La rebelión es simplemente inaceptable para cualquier régimen; y, en nombre del mantenimiento del orden, de la preservación de la paz civil o de la salvaguarda de los bienes particulares, es sistemáticamente reprimida por la policía o el ejército, casi siempre con el asentimiento o el alivio de la población (siempre y cuando su intervención no sobrepase unos límites razonables), aunque a menudo sea una señal que el poder raramente deja de tomar en consideración a fin de prevenir el riesgo de un nuevo estallido.

De ahí el esquema clásicamente "liberal": por una parte, la visión weberiana del Estado como "detentador del monopolio de la violencia legítima"; por otra parte, la idea de que "el recurso a la violencia [frente a este Estado] conduce inevitablemente a una desnaturalización y a una perversión de la lucha" política propiamente dicha. Es insuficiente. Es poner la violencia al margen, cuando de hecho constituye el mismo núcleo del problema de cualquier política, en su abanico completo desde la tiranía hasta la emancipación. La violencia estaría en el centro del hecho político: sería el remolino que hace temblar o precipitarse a la historia de las sociedades humanas entregadas al enfrentamiento. Es lo más duro de pensar (y al escribir esta frase siento perfectamente que mi propia postura

subjetiva ante esta cuestión no es ajena a esta confesión de debilidad: la que me paraliza, me petrifica de alguna forma, ante la cuestión de la violencia). A partir de 1921 —es decir, cuando aún no había cumplido los treinta—, Walter Benjamin intentó valerosamente una "Crítica de la violencia", que publicó en la tercera entrega del *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* (revista editada por Edgar Jaffé, Werner Sombart y el mismo Max Weber, que acababa de morir). Antes de este artículo existe, en particular, un fragmento inédito titulado "El derecho a recurrir a la violencia" (1920), y redactado como crítica a un artículo de Herbert Vorwerk del que tomó prestado el título exacto (*Das Recht zur Gewaltanwendung*). Benjamin partía de sí mismo, a modo de esbozo problemático, y lo quiso denominar una combinatoria de cuatro "posibilidades críticas":

> Posibilidades críticas
> A) No reconocer al Estado y al individuo el derecho a recurrir a la violencia
> B) Reconocer sin reservas al Estado y al individuo el derecho a recurrir a la violencia
> C) Reconocer al Estado el derecho a recurrir a la violencia
> D) Reconocer únicamente al individuo el derecho a recurrir a la violencia.

En una nota, Benjamin subraya que dicha tabla de las "posibilidades críticas" se basa en una oposición entre el individuo y el Estado, y no —se apresura a precisar— en una "oposición con la comunidad viviente". Así pues, hay un componente típicamente anarquista en esta oposición, si bien el "anarquismo ético" (*ethische Anarchismus*), como lo denomina él entre comillas, unas líneas más abajo le parece "contradictorio como programa político". Entonces, Benjamin afirma que, "contra la actitud de la no violencia, cuando llega hasta el martirio, no hay nada que decir" —y pone este ejemplo ético-religioso para desmarcarlo de cualquier postura anarquista: "Cuando las comunidades judías de Galitzia se dejaron moler a palos en sus sinagogas sin oponer resistencia, eso no tiene nada que ver con el "anarquismo ético" como programa político, sino que el simple "no oponer resistencia al mal" como conducta moral aparece revestido de sacralidad". Datado en 1920-1921, el

célebre "Fragmento teológico-político" proyectará el problema en el espacio de un "anarquismo metafísico" —como lo llamó, comentando este texto, Gershom Scholem—, anarquismo según el cual el horizonte mesiánico de la Historia humana sería "evanescencia total", a riesgo de que la acción política, a partir de ahí, se dedique a "buscar esta evanescencia" misma...

Y después de la "Crítica de la violencia" encontramos el gran texto de Benjamin sobre *Las afinidades electivas* de Goethe, un texto en el que, entre muchos otros motivos, se atribuyen a la poesía o a la obra literaria en general las virtudes mismas de esta "búsqueda de la evanescencia" concebible como búsqueda de la libertad como tal: "Solo es posible hablar de poesía (*Dichtung*), en el sentido estricto del término, cuando el verbo escapa al cometido de cumplir una tarea, así sea la más noble de todas". He aquí pues planteada por fin la exigencia de emancipación de la palabra (*Wort*) a través de la poesía, como pronto lo será a través del espacio de imágenes (*Bildraum*) inventado por los artistas de vanguardia de los años veinte, de Brecht a John Heartfield, de Chaplin a Paul Klee o de Eisenstein a los surrealistas (en lo que Benjamin llamará, para finalizar, la necesaria "política de la embriaguez" artística).

¿Por qué, pues, una "Crítica de la violencia"? Porque la primera violencia —la que Max Weber había denominado "legítima"— es la del Estado, contra la que topan tanto el "individuo" como la "comunidad viviente". "Anarquismo ético", "mesianismo", "poesía" o "política de la embriaguez" serán algunas de las nociones experimentales convocadas por Benjamin para considerar los medios de escapar a esta violencia primera, para rechazarla desobedeciéndolo —siendo "lo" el Estado—. "La tarea de una crítica de la violencia puede definirse diciendo que tiene que describir la relación de la violencia (*Gewalt*) con el derecho (*Recht*) y con la justicia (*Gerechtigkeit*)". Esta relación es planteada como una disyuntiva. No en lo que la violencia se opone al derecho (muy al contrario: porque es la propia violencia la que históricamente ha creado el derecho), sino en la medida en que la "justicia" define un espacio ético que se opone, según Benjamin, al espacio *jurídico* del "derecho" como tal. Aquí encontramos ya, sea dicho de paso, lo que opone firmemente Benjamin a la perspectiva de Carl

Schmitt, para quien el derecho solo formaría el horizonte infranqueable de cualquier decisión política, hasta en la famosa noción de "estado de excepción". Que el derecho (*Recht*) monopolice la violencia es lo que nos divide actualmente, según si lo encontramos "legítimo" o, al contrario, peligroso para la justicia, para la misma equidad (*Gerechtigkeit*). ¿Por qué, por ejemplo, acepta el Estado conceder un "derecho de huelga" a los obreros? Casi siempre es porque este derecho es capaz de limitar los actos de violencia, de sabotaje de los medios de producción. Pero no puede decirse lo mismo por lo que se refiere a las "huelgas generales revolucionarias": estas son reprimidas violentamente, razón por la cual Benjamin se muestra dispuesto a seguir a Georges Sorel —y sus *Reflexiones sobre la violencia*— sobre la base de un rechazo de toda "fundamentación jurídica" de la acción revolucionaria.

Así, según Benjamin se debe "rechazar cualquier violencia fundadora del derecho", así como también cualquier "violencia conservadora del derecho", que es su "violencia administrada" por la policía, la cual está al servicio de los dirigentes y de su "violencia discrecional", la que se ejerce contra los oprimidos y persiste en proteger a los opresores. Entonces la pregunta que se plantea es la siguiente: ¿existe una violencia humana que pueda ser considerada "justa" en el sentido ético, y no "legítima" en un sentido simplemente jurídico? Si la palabra *Gewalt* significa "violencia" y al mismo tiempo "poder", ¿habría una violencia humana que pudiese ser de *potencia* y no de *poder*? Por una parte, Benjamin responde afirmando que "la crítica de la violencia es la filosofía de su historia", como para advertirnos de que la violencia como gesto supera todos los esquemas previos de una doctrina filosófica general o abstracta. Por otra parte —o consecuentemente—, no concluye su texto: acaba abriéndolo a los cuatro vientos. Lo abre a la evanescencia mesiánica, con objeto de dejarlo filosóficamente y política inacabado. Antonia Birnbaum, en su libro sobre el "giro griego" de Benjamin, comenta el hecho de que un saber de la violencia "es inaccesible para siempre", y que esta misma inaccesibilidad —a través del ejemplo mítico de Niobe castigada por la violencia divina, ejemplo al que el propio Benjamin había recurrido— afecta fundamentalmente al problema de la "violencia pura del héroe

trágico". Paralelamente, en un capítulo iluminador de su libro *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Sigrid Weigel recuerda que esta inaccesibilidad afecta a lo que sería "monstruoso" (*ungeheuer*) en el hombre: Benjamin acordándose, a través de este mismo adjetivo, de la traducción de la Antígona de Sófocles a cargo de Friedrich Hölderlin —traducción inexacta, pero muy reveladora, del griego *deinos*—. Y he aquí que la tragedia recupera sus derechos en cuanto a la violencia: "sus derechos" que no son "el derecho", precisamente, porque esta, finalmente, solo nos habla y nos vuelve a hablar de la *desobediencia a las leyes del Estado*.

Volvemos, pues, a la cuestión del principio. Una cuestión que Hannah Arendt quiso abordar en su recopilación *De la mentira a la violencia*, de 1962: para hacerlo tuvo que dar una orden conceptual —es decir, una orientación argumentativa y dialéctica— a sus tres capítulos con independencia de la cronología de su escritura. De este modo, de entrada trató sobre "De la mentira en política" (un artículo de 1971), después sobre "La desobediencia civil" (un texto de 1970) y, para terminar, sobre la cuestión crucial, "Sobre la violencia" (1969). Así, en el texto sobre la mentira de Estado, comprendemos que no se debe tener miedo a desobedecer. En el capítulo sobre la desobediencia civil, se remontará desde Henry D. Thoreau hasta Sócrates para dar a la desobediencia un substrato filosófico anclado en la más antigua tradición. Al mismo tiempo, admitirá la importancia política considerable de los movimientos civiles contemporáneos en Estados Unidos, sobre todo en cuanto al tema de las intolerables segregaciones raciales.

El texto de Hannah Arendt "Sobre la violencia" parece marcado, pero silenciosamente, por la lectura del ensayo de Benjamin de 1921. Ello se percibe desde la tesis inicial sobre la "naturaleza instrumental de la violencia" y su relación, incluso en tanto que "medio", con una historia de la técnica (en particular militar). Y también se nota en el recurso al mismo texto de Georges Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*: "Los problemas de la violencia siguen siendo todavía muy oscuros...". Pero la diferencia con Benjamin también se pone de manifiesto en la línea divisoria que Arendt pretende establecer: lejos de asimilar el *poder* a la *violencia*, los disocia y propone una tipología distinta, en el

fondo más académica que verdaderamente dialéctica. Lejos del "anarquismo ético" y de los dilemas benjaminianos entre poder y potencia o entre "violencia conservadora" y "violencia pura", Arendt termina sugiriendo que el poder como tal no ejerce la violencia sino, al contrario, permite evitarla: "Sabemos, o deberíamos saber, que todo debilitamiento del poder es una invitación manifiesta a la violencia —aunque solo sea por el hecho de que los detentadores del poder, ya se trate de los gobernantes o de los gobernados, sintiendo que este poder está a punto de escapárseles, siempre experimentan las mayores dificultades para resistir a la tentación de sustituirlo por la violencia".

Esta relativa confianza finalmente concedida al poder —en la medida en que nos protegería de la violencia en nombre de su propia "violencia legítima"— contrasta sorprendentemente con un estado de hechos históricos sobre el que Arendt estaba, sin embargo, bien informada. Arendt describe con exactitud, por ejemplo, la *violencia estatal* de su tiempo, insistiendo en los "inquietantes progresos suicidas de las armas modernas" que corrían parejos con "la intrusión masiva de la violencia criminal en el dominio de la política". Entonces ve en la "política de no violencia", como la llama exactamente, una respuesta coherente a esta situación de violencia globalizada. Y después constata que entre la guerra de Vietnam y las luchas anticoloniales prevalece fatalmente una *política de la violencia* que encarna, por ejemplo, el santo y seña de Frantz Fanon en *Los condenados de la tierra*, consigna acentuada por Jean-Paul Sartre en el célebre prefacio de este libro: "Solo la violencia paga".

Pero el pensamiento, en este dominio, parece funámbulo, suspendido de un hilo. Avanza a duras penas, como indefinidamente ralentizado por el movimiento del péndulo entre la respuesta *política* para dar a las violencias estatales —¿podría esta respuesta seguir siendo no violenta hasta el final?— y la puesta en guardia ética enfrente de toda violencia en general. Arendt, en este sentido, insiste en el hecho de que los defensores de la violencia política, Georges Sorel, Vilfredo Pareto o Frantz Fanon, "estaban animados por un odio profundo hacia la sociedad burguesa, por un rechazo de sus normas de moral mucho más radical que el de la izquierda clásica". No hace falta decir que una filosofía moral, en el sentido clásico, no sabría justificar

la violencia como tal. En el *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale* dirigido por Monique Canto-Sperber, el artículo "Violencia", escrito por Giuliano Pontara, intentaba cumplir la "condición de adecuación normativa" de una definición de la violencia: "Una definición adecuada de la palabra *violencia* ha de hacer plausible el juicio según el cual un acto violento es un acto moralmente negativo", como si este juicio precediera a la misma definición... y aunque "queda por resolver la cuestión de la legitimidad del recurso a la violencia en tal o tal otra situación conflictiva". He aquí, parece, una buena forma de no avanzar nada, entre el abismo de la ética y el abismo de la política. Como si se tratara de dejar la violencia al margen de la interrogación moral, como un gesto juzgado de antemano (negativamente, claro). Finalmente, según este punto de vista simplemente no existiría ninguna ética posible de la violencia como tal, como si la disyuntiva entre ética y política nos persiguiese por doquier con sus efectos de *double bind* negativo: "No se debe recurrir a la violencia, ni siquiera cuando conviene". No me sorprende en absoluto que, en este artículo normativo, la lección metodológica de Benjamin —con tota su entera interrogación sobre la violencia— haya sido recibida en silencio: "La crítica de la violencia es la filosofía de su historia" —y no la filosofía de su moral *sub specie aeternitatis*. Resulta significativo, en este sentido, que el *Dictionnaire d'éthique* mencionado no dedique ningún artículo a la noción de rechazo ni a la de desobediencia, ni tampoco a la de rebelión y aún menos, si es posible, a la de los *levantamientos*.

Pese a todo, está claro que existe una "desobediencia ética", desde la de Sócrates o de Thoreau hasta, por ejemplo, aquella cuya historia reciente (a propósito de la "resistencia en los servicios públicos" del Estado francés) ha estudiado Elisabeth Weisman. Entre los numerosos ejemplos posibles, destaca la aparición de las "nuevas políticas de la desobediencia civil" analizadas desde hace años por la revista *Multitudes*. Está el rizomático atlas de las formas contemporáneas del levantamiento, las *Constelaciones* o *Trayectorias revolucionarias* del joven siglo XXI publicadas por el colectivo Mauvaise Troupe en 2014: de Palestina a China, de Larzac a Génova, pasando por la Autonomía italiana y la ocupación de los bancos, sin olvidar el papel de los

hackers y de la "desobediencia civil electrónica" de la que el Critical Art Ensemble dio un buen ejemplo a partir de los años 1994-1996. Por suerte o por desgracia, la lista es interminable.

Uno no rechaza, uno no desobedece, uno no se rebela, uno no se insubordina sin violencia, sea en el grado que sea. De lo que se trata es de saber cómo *criticar* (cosa que no significa prejuzgar) en cada caso su práctica en la *historia*, al igual que Walter Benjamin nos lo proponía como tarea filosófica. Así pues, existiría un camino posible entre la ética del "derecho a rebelarse" (rebelarse contra el derecho mismo) según Henry D. Thoreau y la política del "tenemos derecho a rebelarnos", de acuerdo con la famosa fórmula de Jean-Paul Sartre. Ahora bien, raramente se da una rebelión sin violencia. Levantarse, como sabemos, a menudo es *Violencia a la violencia*, como el anarquista alemán Ernst Friedrich pudo proclamar en los años veinte en su obra ¡Guerra a la guerra! o como, antes que él, Auguste Blanqui había llamado a una "Guerra al capital" en sus "Instrucciones para coger las armas" de 1868. No obstante, es necesario analizar cómo las prácticas de la violencia pudieron llevar a determinados grupos revolucionarios —como por ejemplo la Fracción del Ejército Rojo en Alemania, las Brigadas Rojas en Italia, Acción Directa en Francia o incluso el Ejército Rojo japonés— hacia "un funcionamiento sectario y una descontextualización [política, popular] total que pretendería compensar la espectacularización de las acciones", como remarca Isabelle Sommier en su estudio sobre *La violencia revolucionaria contemporánea*. Al mismo tiempo, ¿cómo podemos no recordar la octavilla de *Libération* cuando señala tan claramente como "el más sensato de los deberes" el "sabotear la ejecución de la ley alemana por todos los medios"?

En efecto, defender los propios derechos o los derechos de otros es "el más sensato de los deberes" éticos, aunque nos obligue a transgredir un derecho existente pero inicuo. Pero he aquí que también puede exigir *de facto* el ejercicio de violencias *políticas*, aunque sean en "legítima defensa". Sabemos que la ética y la moral hoy en día son objeto de debate en el seno de las ciencias humanas, ya sea la historia o la economía, la etnología o la sociología, como demuestra una reciente antología dirigida por los

dos antropólogos Didier Fassin y Samuel Lézé. Reconocer al *deseo* una posición fundadora de toda transindividualidad —tal y como defiende toda una tradición spinozista, y más tarde hegeliana, que llega hasta el psicoanálisis y más allá— no es posible sin reconocer en él también una *potencia ética*. Levantarse, dice en esencia Bernard Aspe, nos lleva hacia una transmutación de valores que, en sí misma, "obliga a considerar el elemento ético donde se ponen en juego las capacidades de cambio de cada uno...". Es entonces cuando la potencia del deseo encuentra su lugar de expresión o de expansión en el puente que tiende entre la dimensión del pensamiento, de la palabra, y la del *acto político* como tal.

Antígona sería la heroína —trágica, se sobreentiende— de este giro, de este levantamiento o de este puente peligrosamente trazado entre las dos orillas de la vida transindividual. Su *acto político* consiste en seguir el impulso soberano de una *potencia ética* que es propiamente "justicia" (y donde podemos reconocer sin esfuerzo la *Gerechtigkeit* de la que habla Benjamin). Pero esta *contraviene*, como se sabe: desobedece, se opone y, en cierto sentido, responde con violencia a la prohibición y a la violencia propia del "derecho" (*Recht*) vigente en la sociedad. En la *Fenomenología del Espíritu*, Hegel vio con acierto hasta qué punto este giro o este levantamiento nos hablaba del conflicto fundamental entre "ley humana" (el derecho cívico encarnado por Creonte) y "ley divina" (el derecho sagrado de inhumar a un muerto) o bien, dice también Hegel, entre el "gobierno [como] potencia negativa" y la "relación ética entre el hombre y la mujer" que encarna tan bien la "relación sin mezcla entre el hermano y la hermana" en la tragedia de Sófocles. Le tocará a Hölderlin, en su traducción excéntrica de Antígona, producir, en el corazón mismo de la tradición, esta "cesura de lo especulativo" de lo que Philippe Lacoue-Labarthe habla tan bien: un *levantamiento moderno* de la tragedia antigua, si puede decirse así.

Por otro lado, los levantamientos modernos han terminado por cambiar de espacio y, por consiguiente, de temporalidad. Ya no vivimos en la pequeña ciudad de Tebas, sino en las grandes metrópolis de la Revolución Industrial. Y pronto en el espacio y el tiempo extraños, indiferenciados, del postmodernismo y del neocapitalismo. Luchas

de clases que dan paso, se diría a veces, a luchas sin clases. Los pensadores marxistas contemporáneos, como Immanuel Wallerstein o Étienne Balibar, se interrogan sobre ello. A partir de aquí, ¿cómo repensar los movimientos por los que una *potencia ética* es susceptible de convocar un *acto político*? Balibar (no nos sorprende en absoluto) sitúa el problema precisamente en el plano de la violencia. ¿Cómo pensar, por tanto, lo que une la "civilidad", como la llama él, con la "guerra civil" omnipresente? ¿Qué vínculo establecer entre justicia, derecho, excepción, guerra y revolución? Son algunas de las preguntas que se plantea Balibar al principio de su libro *Violencia, identidades y civilidad*.

> De la violencia, en sus formas "individuales" y "colectivas" (siendo precisamente una de las cuestiones que se imponen saber si esta dicotomía puede ser retenida), "antiguas" (es decir, arcaicas) o "nuevas" (no solo modernas, sino también "postmodernas"), sin duda sería necesario saber decir algo más que: es insoportable y estamos en su contra. O incluso, según la célebre fórmula de Hobbes retomada por Kant, a propósito del "estado de naturaleza": "Hemos de abandonarla". Ahora bien, tenemos que confesarlo, no sabemos, o nos parece que ya no sabemos, "cómo salir de ella". Y nos ocurre que sospechamos, por una nueva jugada de la historia menos favorable que la antigua, que esta incapacidad en que nos encontramos se convierte en una de las condiciones, una de las formas de su reproducción y de su propagación. Ya sean guerra o racismo, agresión o represión, dominación o inseguridad, desencadenamiento brutal o amenaza latente, quizá la violencia y las violencias actuales solo sean, en parte, la consecuencia misma de este no saber.

En efecto, las sociedades burguesas occidentales parecen hablar con una sola voz para "condenar toda violencia": la gente se escandaliza si le queda desgarrada la camisa blanca al director de Recursos Humanos de una empresa que, por otro lado, echa de repente y deja en el paro durante años a centenares de sus trabajadores. Corresponde a la clase oprimida —en este caso a los trabajadores despedidos sin miramientos— contestar a la institución cuando esta se apropia, además de los medios de producción, del *monopolio de la violencia*, menospreciando toda justicia

(moral y social). ¿Cómo no oponerse entonces a ella a través de la "figura extralegal, y por tanto revolucionaria", de una *violencia de levantamiento*? Étienne Balibar lo reconoce: "Hemos de referirnos asimismo a la idea de *insurrección*, o hasta de insurrección permanente, en el sentido más amplio". Una idea que supone igualmente no olvidar la dimensión íntima de los levantamientos en nuestros espacios y nuestras temporalidades cotidianas. Tanto es así, afirma Balibar, que "nadie puede ser liberado por nadie excepto por sí mismo, de la misma forma que nadie se puede liberar sin los demás...". Y el filósofo debe proponer la noción de "antiviolencia" —ni "no violencia" ni "contra violencia"— para repensar, siempre con Karl Marx, las relaciones conflictivas entre poderes instituidos y políticas revolucionarias en las sociedades contemporáneas, hasta querer trazar un camino —sorprendente— entre Lenin y Gandhi.[20]

—

20— *Provocation à la désobéissance*, *op.cit.*; Pierrette Turlais (dir.), *Papiers de l'urgence. Tracts et papillons clandestins de la Résistance*, París, Éditions Artulis, 2015, p. 204; *Jonas, Le livre de Jonas*, Jérôme Lindon (trad.) París, Les Éditions de Minuit, 1955, p. 20 y 27; Henry David Thoreau, "Civil Disobedience," *Walden and Civil Disobedience*, Londres, Penguin Classics, 1986, p. 11 y 15-17 y *Walden: Or, Life in the Woods*, Nueva York, Dover Publications, 1995; Hugo Adam Bedau (dir.), *Civil Disobedience in Focus*, Londres, Routledge, 1991; Chaim Gans, *Philosophical Anarchism and Political Disobedience*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; José Bové y Gilles Luneau, *Pour la désobéissance civile*, París, La Découverte, 2004; Simon Critchley, *Infinitely Demanding: Ethics of Commitment, Politics of Resistance*, Londres, Verso, 2007; Mohandas K. Gandhi, "Ahimsa or the Way of Nonviolence," *All Men Are Brothers*, Londres, Bloomsbury, 2013; Martin Luther King Jr., *Combats pour la liberté*, Laurent Jospin y Odile Pidoux (trads.), París, Payot, 1968 y *Why We Can't Wait*, Nueva York, Harper & Row, 1964; Lanza del Vasto, *Technique de la non-violence*, Michel Random (ed.), París, Gallimard, 1988; Joseph Pyronnet, *Résistances non violentes*, París, L'Harmattan, 2006; Sandra Laugier, "Claim" *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Barbara Cassin (ed.), París, Éditions du Seuil-Dictionnaires Le Robert, 2004, p. 222-225 y *Une autre pensée politique américaine. La démocratie radicale d'Emerson à Stanley Cavell*, París, Michel Houdiard Éditeur, 2004, p. 99-124; Stanley Cavell, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1979; Albert Ogien y Sandra Laugier, *Pourquoi désobéir en démocratie?*, París, La Découverte, 2011, p. 47 y 192-193 y *Le Príncipe démocratie. Enquête sur les nouvelles formes du politique*, París, La Découverte, 2014, p. 207-208, 211 y 213, 270-280; Walter Benjamin, "The Right to Use Force," *Selected Writings Volume 1, 1913-1926*, Marcus Bullock y Michael W. Jennings (eds.), Cambridge MA, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996, p. 231-234 y "Theological-Political Fragment," Edmund Jephcott (trad.), *Selected Writings Volume 3, 1935-1938*, Marcus Bullock y Michael W. Jennings (eds.), Cambridge MA, The Belknap Press of Harvard

El mensaje de las “mariposas”

No basta con desobedecer. También es urgente que la desobediencia —el rechazo, la llamada a la insumisión— se

—

University Press, 2002, p. 305-306 y “Goethe’s Elective Affinities,” Stanley Corngold (trad.), *Selected Writings Volume 1*, *op. cit.*, p. 297-360 y “Surrealism”, *op. cit.*, y “Critique of Violence,” *Selected Writings Volume 1*, *op. cit.*, p. 236-252; Georges Sorel, *Reflections on Violence*, Thomas Ernest Hulme (trad.), Jeremy Jennings (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 1999; Antonia Birnbaum, *Bonheur Justice Walter Benjamin. Le détour grec*, París, Payot, 2008, p. 59-99; Sigrid Weigel, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag, 2008, p. 88-109; Hannah Arendt, “Due mensonge à la violence. Essais de politique contemporaine,” *dans L’Humaine* Condition, P. Raynaud (ed.), G. Durand (trad.), París, Gallimard, 2012, p. 877-913, 915, 922-923, 935, 957 y 973; Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, Richard Philcox (trad.), Nueva York, Grove Press, 2004, p. 449-506; Giuliano Pontara, “Violence,” *Dictionnaire d’éthique et de philosophie morale*, Monique Canto-Sperber, París, PUF, 2004 (revisado y expandido), p. 2050; Monique Canto-Sperber, 1996, passim. Élisabeth Weissman, *La Désobéissance éthique. Enquête sur la résistance dans les services publics*, Paris, Stock, 2010; *Multitudes*, no. 41, 2010, (“Désobéir à la limite”) y *Multitudes*, no. 45, 2011 (“Du commun au comme-un: nouvelles politiques de l’agir a plusieurs”) y *Multitudes*, no. 50, 2012, (“Soulevements”); Collectif Mauvaise Troupe, *Constellations. Trajectoires révolutionnaires du jeune 21e siecle*, París, Éditions de l’Éclat, 2014; Critical Art Ensemble, *The Electronic Disturbance*, Nueva York, Autonomedia, 1994-1996; Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, Múnich, Deutsche Verlags·Anstalt, 2004; Auguste Blanqui, “Instructions pour une prise d’armes,” *Maintenant, il faut des armes*, Dominique Le Nuz (ed.) París, La Fabrique Éditions, 2006, p. 257-271; Isabelle Sommier, *La Violence révolutionnaire*, París, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 2008, p. 140; Didier Fassin y Samuel Lézé (dir.), *La Question morale. Une anthologie critique*, París, PUF, 2013; Bernard Aspe, *L’Instant d’apres. Projectiles pour une politique à l’état naissant*, París, La Fabrique Éditions, 2006, p. 37 y 111 (y en general p. 67-117); G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, A. V. Miller (trad.), Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 14-27; Friederich Hölderlin, *L’Antigone de Sophocle*, Philippe Lacoue-Labarthe (trad.), París, Christian Bourgois, 1978; Philippe Lacoue-Labarthe, “La césure du speculative,” *L’Imitation des modemes. Typographies II*, París, Éditions Galilée, 1986, p. 39-69; Immanuel Wallerstein, “Class Conflict: in the Capitalist World-Economy,” *The Capitalist World Economy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 283-293; Étienne Balibar, “De la lutte des clases a la lutte sans classes?,” *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, París, La Découverte, 1988, p. 207-246 y *Violence and Civility: On the Limits of Political Philosophy*, G. M. Goshgarian (trad.), Nueva York, Columbia University Press, 2015, p. 11 y “Violence et politique: quelques questions,” *Violence et civilité: Wellek Library Lectures et autres essais de philosophie politique*, París, Éditions Galilée, 2010, p. 17-18, 23-24 y 38 y “Gewalt. Violence et pouvoir dans l’histoire de la théorie marxiste,” *op. cit.*, p. 251-304 y “Lénine et Gandhi: une rencontre manquée?,” *op. cit.*, p. 305-321 y “Blanchot l’insoumis (a propos de l’écriture du Manifeste des 121),” *Citoyen sujet et autres essais d’anthropologie philosophique*, París, PUF, 2011, p. 435-461 y “Violence, politique, civilité,” *Violence, civilité, révolution. Autour d’Etienne Balibar*, Marie-Claire Caloz-Tschopp (ed.), París, La Dispute, 2015, p. 15-50.

transmita a los demás en el espacio público. ¿Levantarse? De entrada, levantar el miedo, sin duda. Arrojarlo muy lejos. Dicho de otra forma, tirárselo directamente a la cara de aquél o de aquellos que obtienen su poder gestionando nuestros miedos. Arrojarlo muy lejos, pero igualmente hacer circular ese mismo gesto. Darle, al hacerlo, un sentido político. Es haber levantado su deseo. Es haberlo cogido —y con él su alegría expansiva— para lanzarlo al aire, de manera que se propague por el espacio que respiramos, el espacio de los otros, el espacio público y político entero. Se pueden ver dos imágenes de esto —dos imágenes concomitantes— en el admirable film, largamente censurado, de Mikhaïl Kalatozov *Soy Cuba*. Se refieren al levantamiento popular, en un principio estudiantil, que fue abortado en 1956 en las calles de Santiago de Cuba y La Habana. La primera imagen es la de un *brûlot*: se ven en ella a unos jóvenes estudiantes lanzando cócteles Molotov a la pantalla de cine de un *drive-in* donde se están proyectando las imágenes oficiales del dictador Fulgencio Batista. Antiguamente, un *brûlot* era un barco cargado de materiales inflamables o explosivos, destinado a chocar contra un navío enemigo para incendiarlo. Actualmente, en francés el término designa los escritos políticos subversivos, es decir, las octavillas que incitan a la rebelión.

La otra imagen, precisamente, es la de las octavillas esparcidas por los mismos estudiantes revolucionarios. Las *papillons*, las mariposas —como a menudo se las conoce en francés, a causa de sus dimensiones, tan distintas de las de los carteles, por ejemplo— se elevan hacia las nubes, sin que nadie sepa aún si su mensaje se perderá en el vacío del cielo, o si su potencia de expansión muestra allí su carácter irresistible. Las "mariposas" de papel se elevan: nadie sabe quién recibirá, aquí o allá, llevado por el viento, su mensaje de rebelión. Es como un momento de lirismo extremo incluido en la lógica implacable de una escena de violencia extrema (una escena de represión policial en la gran escalinata de la Universidad de La Habana evoca, así pues, irreversiblemente, la gran masacre de *El acorazado Potemkin* en la escalera Richelieu de Odesa). Momento lírico y momento frágil: ¿de qué sirven estas pobres "mariposas" que como último recurso instan a las nubes a la rebelión, cuando los mismos jóvenes rebeldes, justo debajo, se dejan asesinar por la policía?

Momento necesario, no obstante: momento debido, *a pesar de todo*. Las octavillas que aquí se ven elevándose hacia el cielo —lo contrario, por consiguiente, de las toneladas de propaganda descargadas sobre Cuba por los aviones de la US Air Force, por ejemplo— serían al espacio político lo que las luciérnagas son a una noche de verano o lo que las mariposas son a un día soleado. A saber, el indicio de un deseo que vuela, que va donde quiere, que insiste, que persiste, que resiste pese a todo. Existe una doble acepción de la palabra francesa *tract* ('octavilla'). Por una parte, es un "corto tratado": un género literario que, desde el siglo XV, ha dado innumerables opúsculos o folletos sobre temas políticos, morales o religiosos. Y, por la otra, se trata, según una acepción más reciente, de una simple hojita de propaganda política difundida de mano en mano. En ambos casos sobrevive etimológicamente el sustantivo latino *tractatus*, que significa la acción de tratar un tema, de llevar a cabo una deliberación, una discusión o un sermón; pero también —y antes que nada— la acción de tocar para coger, para arrastrar algo o a alguien fuera de su lugar habitual.

Spinoza confeccionó *tracts* en ambos sentidos del término: tanto el considerable *Tractatus theologico-politicus* como el modesto cartel *Ultimi Barbarorum*, que redactó y que él mismo quiso pegar en las paredes de La Haya después del asesinato de los republicanos Jan y Cornelis de Witt en 1672 (pero su amigo Van Spick lo retuvo, con muy buen criterio, porque de lo contrario probablemente también habrían matado a Spinoza). El texto del primero (el "tratado") fue devotamente impreso, transmitido de generación en generación, mientras que el del segundo (el cartel) no es posible leerlo desde hace mucho tiempo, por lo menos que yo sepa. ¿Estaría destinada la forma *tract* a la paradoja de ser un escrito... pero que no "permanece"? ¿Un escrito que "vuela" o que "echa a volar" como las palabras dictadas por la urgencia que uno lanza al aire sin pensar en las consecuencias, sin preocuparse de hacer con ellas monumentos serios para los tiempos futuros? Las palabras echan a volar y los escritos permanecen, dicen, pero las octavillas, a medio plazo, solo son escritos destinados desde el comienzo a echar a volar... Tal y como se expresa en lengua alemana, en la que *tract* es *Flugblatt*, es decir, nuestra "octavilla".

¿Qué se escribe en una octavilla? ¿Cómo se escribe en ella para que lo escrito vuele tan de prisa hacia aquellos que no la esperan? Consignas, desde luego. Pero todavía falta algo más para que las palabras se eleven de verdad: hay que saber *levantar la lengua*, es decir, recurrir a la poesía —por urgente o trivial que sea. Cuando Charles Baudelaire cogió la pluma, el 27 de febrero de 1848, para escribir la primera "octavilla" de *Le Salut Public*, empezó, a coro con todos sus camaradas, por un sencillo: "¡Viva la República!". Pero casi de inmediato sus frases quisieron penetrar hasta el corazón mismo de lo que veía a su alrededor en la efervescencia revolucionaria, lo que denominaba "La belleza del pueblo": "Un hombre libre, sea como sea, es más bello que el mármol...". En 1871, Arthur Rimbaud escribe, en la estela de la Comuna de París, unas frases ciertamente privadas —extraídas de sus cartas a Georges Izambard—, pero que muy pronto se convierten en las octavillas por excelencia de la insumisión poética para las futuras generaciones: "La Poesía ya no llevará el ritmo de la acción; *irá a la cabeza*".

¿Y Victor Hugo? Peticiones, textos políticos, carteles, tomas de posición, juicios, exilios, discursos públicos... Tiene octavillas por todas partes, suntuosas. Incluso podríamos atrevernos a leer como octavillas los simples títulos de los capítulos de *Los miserables*: "Caza negra, jauría muda"; "Los cementerios cogen lo que se les da"; "El futuro [está] latente en el pueblo"; "Socorro desde abajo puede ser socorro desde arriba"; "Qué horizonte se divisa desde arriba de la barricada"; "Suprema sombra, suprema aurora"... Bastante más tarde, en marzo de 1937, protestando con toda su energía contra el ataque fascista lanzado por Franco contra la República española, René Char publicará su *Cartel para un camino escolar*, una selección de poemas cuya dedicatoria se imprimió en una octavilla vendida, para el pabellón español de la Exposición Internacional, a beneficio de los niños de España:

> Niños de España, —rojos, oh, cuántos, empañando para siempre el estallido del acero que os destroza; — para vosotros. [...] Niños de España, he compuesto este cartel cuando los ojos matinales de algunos de vosotros aún no habían aprendido nada de los usos de la muerte que se

deslizaba en ellos. Perdón por dedicároslo. Con mi última reserva de esperanza.

El poeta sabe mejor que nadie qué significa una "mariposa". Echa a volar, pero a menudo con torpeza. Te pasa muy cerca batiendo las alas, te sorprende por su belleza. Y puede cambiarte la vida. La mariposa puede caer muy fácilmente en la red de los depredadores, de los polis. Parece que no sabe adónde va y, pese a todo, consigue atravesar todas las fronteras y encontrar destinatarios. Pero ¿para qué mensaje? Georg Büchner solo contaba veintiún años cuando mandó imprimir, en la clandestinidad, su famosa octavilla del *Messager hessois*. El mensaje era claro: "Esta hoja quiere anunciar la verdad en el país de Hesse, pero quien diga la verdad se perderá; hasta puede ocurrir que quien lea la verdad sea castigado por unos jueces perpetradores de perjurio". La octavilla es algo pequeño, ciertamente: una simple hoja de papel con un puñado de palabras escritas. Pero puede ser tan peligrosa como un arma. De ahí los consejos de prudencia que Büchner daba de entrada a sus lectores: esconder la octavilla y, aun así, hacer todo lo posible para comunicar su contenido a los amigos, etc. Finalmente, la llamada a la rebelión que contenía este *Flugblatt* de 1834 se veía escandida por llamadas a "levantar los ojos", a "levantar los brazos" y a derribar los muros de las cárceles para "construir la casa de la libertad" contra lo que el poeta ya denominaba la "violencia de la ley" policial.

Así, en tanto que forma breve, la octavilla hace emerger, en el centro de su *llamada a la acción*, una especie de *pathos* condensado: un *lirismo del gesto*, se podría decir, pero inherente a la decisión misma, política, de levantarse. Es lo que ya podemos captar en las octavillas —evidentemente ilegales— escritas en 1916 por Rosa Luxemburg, en que las reflexiones políticas y económicas redactadas en estilo severo dan paso, como rítmicamente, a unas llamadas vibrantes que con frecuencia son mucho más que simples consignas: "¡Esto no puede ser, esto no tiene que ser!". En 1943, cuando los jóvenes estudiantes Christoph Probst, Hans y Sophie Scholl lanzaron a los pasillos de la Universidad de Múnich sus octavillas llamadas de la "Rosa blanca", se inspiraban en la sabiduría filosófica que

les transmitía, en sus clases, su profesor Kurt Huber (que también acabaría ejecutado en la primavera de 1943): Aristóteles y su crítica de toda tiranía política, pero sobre todo los románticos alemanes, empezando por Fichte ("y debes comportarte / como si de ti y solo de tu acto / dependiese el destino del pueblo"), Schiller ("Se puede sacrificar todo por el bien más alto del Estado, todo, excepto aquello a lo que el mismo Estado ha de servir, porque nunca es un fin en sí mismo"), Novalis ("celebrar la paz")... y empezando, naturalmente, por el propio Goethe:

> Ha llegado la hora de que me encuentre
> con mis amigos reunidos en la noche
> para un silencio sin sueño,
> y la bella palabra libertad
> se murmura, se balbucea,
> hasta la novedad inaudita...

Este poema de Goethe, reproducido en una octavilla antinazi de 1943, evoca por sí solo la situación de quien la redactó: la "mariposa" se gesta *en la sombra* y, en este sentido, escribir una octavilla aparece como una actividad literaria y artesanal clandestina que no tiene nada de directamente "heroico" o "sublime", como insiste Inge Scholl en su relato de *La rosa blanca*. Pero, una vez compuesta, la octavilla aspira a todo el espacio: querrá moverse *por el aire*, de forma que la opresión ambiente deje paso a algo así como la expresión de un deseo, una anticipación, una llamada para vivir al aire libre. Ahora bien, para ello, de entrada hay que transcribir con paciencia. La octavilla de la Rosa blanca, después de citar el poema de Goethe, acababa, pues, con una llamada a seguir copiando: "Os pedimos que copiéis esta hoja, y que la difundáis". De este modo, como las luciérnagas y como las mariposas, las octavillas solo cobrarían sentido lanzando sus múltiples señales: ser multitud, dispersarse. Las octavillas necesitan la condición fundamental de su reproducción técnica.

¿Cómo no quedar impresionados por cierto parecido que relaciona el poema de Goethe, copiado por Hans Scholl en Múnich en 1943, con el famoso poema *Libertad* escrito per Paul Éluard en París en la misma época? ¿Pero cómo no ver, también, que la diferencia entre los

dos poemas —el "clásico" y el "moderno"— estriba en la repetición incesante, en Éluard, del verso "Escribo tu nombre": "En mis cuadernos escolares / En mi pupitre y en los árboles / En la arena y en la nieve / [...] En todas las páginas leídas / En todas las páginas en blanco / Piedra sangre papel o ceniza"? ¿A partir de ahí, no se podría entender la repetición del verso "Escribo tu nombre" como una referencia al propio gesto de aquel que, en plena noche clandestina, copia o reproduce, en todos los soportes posibles e imaginables, las octavillas destinadas a ser dispersadas bajo el sol de un país donde todavía reina la opresión?

Ahora bien, es precisamente eso lo que impresiona de entrada al lector que se acerca a consultar, en la sección de Reserva de Impresos de la Biblioteca Nacional de Francia, los treinta y dos archivadores —enormes— que custodian más de doce mil octavillas clandestinas producidas y distribuidas en Francia durante la Ocupación nazi, un corpus reunido per Paul y Renée Roux-Fouillet, y estudiado por Anne Plassard, actualmente accesible en una magnífica antología a cargo de Pierrette Turlais. Para la confección de estas octavillas se utilizaron todas las técnicas de reproducción, desde las más profesionales a las más primitivas: la tipografía de plomo o el fotograbado cuando se trata de octavillas de organizaciones de prensa clandestina bien equipadas, como por ejemplo *Libération* —es el caso de la octavilla impresa que recupera el texto de la "primera plana" publicada en el periódico del mismo título en fecha 1 de marzo de 1943: "La juventud francesa contesta: ¡Mierda!". Cuando la producción de estas octavillas surge de medios aún más marginales, los soportes y los procedimientos de impresión se vuelven más efímeros y artesanales: máquinas de escribir (con las sucesivas copias de carbón cada vez más desvaídas), con sellos de caucho (con las sucesivas imposiciones cada vez más desvaídas), plantillas stencyls, reproducciones mediante duplicadores rotativos (Gestetner, Neostyl, Ronéo), pero también las plantillas improvisadas e incluso la simple escritura manual (y el molesto proceso de copia que suponía). Hay quien, por ejemplo, escribe con pluma, en letras minúsculas, al dorso de un sello de correos: "Puercos alemanes". Y quien envía postales, anónimas y furiosas, al mariscal Pétain en

persona. E incluso quien utiliza como soporte para su mensaje las pequeñas etiquetas de los cuadernos escolares. El 12 de abril de 1941, el comisario de la central de policía de Belfort envía una carta a su superior jerárquico de la prefectura, cuyo asunto es: "Octavillas manuscritas halladas en la vía pública". Y pega en la carta nueve minúsculas octavillas escritas a lápiz como por un colegial: "Fusilad a Hitler", o "Victoria" con una V mayúscula bien grande. Ese mismo año será el de la famosa "batalla de las V", resumida por Jean-Pierre Guéno en el segundo volumen de su obra ilustrada *Palabras de la sombra*: florecen por doquier las "V" de Victoria, incluidas las octavillas en las que la letra está recortada de un papel de color, como hacen los niños para las fiestas del colegio.

Sea como fuere, la consigna siempre es la misma: "Copiad... Actuad de prisa... Hacedlo circular". Pero ¿qué es lo que se debía copiar y hacer circular, pues? ¿Qué era lo que podía impeler a la acción? ¿Qué palabras? ¿Qué tipo de frases (porque las ilustraciones eran raras en aquella época)? El abanico de los géneros literarios es considerable: están las *consignas*, naturalmente; las *llamadas* (empezando por la del 18 de junio tantas veces reproducida); los *relatos* (de deportación, de represión, como cuando nos cuentan las ejecuciones de Georges Politzer y de Jacques Solomon, de Gabriel Péri y de Lucien Sampaix); *información* (sobre la legislación antisemita de Vichy, por ejemplo); los *mensajes cifrados* con sus "alfabetos" especiales; los *testamentos* (como la última carta de Danielle Casanova)... Pero también los *poemas* (como la "Balada de los ahorcados" escrita a la manera de Villon y "en memoria de los patriotas ahorcados en Nimes el 2 de marzo de 1944" por las SS); las *canciones*, de las militantes (como el "Himno a los francotiradores") a las irónicas (como la titulada "¡Mariscal, ya estamos aquí!"). Las bibliotecarias hasta deben de haber reservado una rúbrica especial a la "*facetia*", un tipo de balada irónica que imitaba a los autores clásicos, billetes de banco parodiados (Pétain estrangulado por un trabajador) o postales para felicitar el año nuevo prediciendo el desembarco aliado... es a lo que los servicios alemanes intentaban responder mediante falsas octavillas comunistas (espantosas) o, simplemente, con informaciones falsas.

Junto con el abanico amplísimo de las consignas tenemos el abanico de los afectos —el sentimiento de opresión, de urgencia, la rebelión, la dignidad, el rechazo, la cólera, el odio, la exigencia, la conminación a no ceder, el grito de esperanza al que parece inherente la misma desesperanza que se siente ante determinadas situaciones, por ejemplo la de los judíos en Drancy, para quienes se distribuyó en París una octavilla titulada "Atrocidades nazis"—. No cuesta mucho imaginar un posible montaje de estas doce mil octavillas, que podrían formar algo parecido a un poema oceánico de los levantamientos, de las rebeliones experimentadas, exigidas y vividas contra el opresor, y de las que este puñado de consignas, escogidas casi al azar, dan una idea:

"En pie, sed libres"
"Parisinos, levantaos"
"Alzaos contra Hitler"
"¡Todo el mundo en pie, adelante!"
"Nos ahogamos"
"Manifestaos delante de los ayuntamientos"
"Manifestaos en masa contra la deportación"
"La desobediencia es el más sabio de los deberes"
"¡Muera el antisemitismo! ¡Fuera el racismo del Barrio Latino!"
"Exigid la supresión inmediata de la estrella amarilla"
"Sabotaje — Resistencia — Huelga"
"Camaradas, sabotead la máquina de guerra alemana"
"Falsead las listas, destruid los dosieres, extraviad las órdenes"
"Mineros de Francia, el primero de mayo todos a la huelga"
"¡Jóvenes, escondeos: resistid!"
"¡Por la lucha armada!"
"Queremos patatas"
"¡Pan, pan! Vayamos al Ayuntamiento!"
"Desalojen las cárceles"
"¡Viva el Ejército Rojo!"
"Han asesinado a Gabriel Péri"
"Recordemos a nuestros muertos"
"La venganza ya empieza a arder"
"No existen acciones insignificantes"
"Repetidlo en vuestro entorno"

Y es así como, con cada octavilla, por modesta que sea, se experimenta concretamente la "novedad inaudita" de la palabra "libertad" tal y como ya hablaba de ella el poema de Goethe copiado en las octavillas de la Rosa blanca. Ahora bien, esta novedad o singularidad es tanto *de gesto* como *de acción*. Es tanto *de gesto* como lo fuera ese brazo alzado dibujado por Courbet y después grabado en el frontispicio de *Le Salut public* con motivo de la Revolución de 1848: es lírica, apela a una poesía afín a la "belleza del hombre libre" que canta Baudelaire en la misma octavilla. Pero también es *de acción*: es decir, concreta, técnica, precisa (como se puede ver, por ejemplo, en los actos del hombre que se evade en la película de Robert Bresson *Un condenado a muerte se ha escapado*). Aquí, la precisión y la técnica son cuestión de vida o muerte, y es por eso que las octavillas "concretas", prácticas, son de las más conmovedoras que hay, como las que dan las recetas para fabricar explosivos o "pasta de multicopias", las listas de agentes dobles, la indicación de las ondas de frecuencia de radio. Veamos, si no, esta octavilla titulada "Indicaciones para dar a los hombres que quieran unirse al maquis":

> [...] Efectos y objetos que llevar: 2 camisas, 2 calzoncillos, 2 pares de calcetines de lana, 1 camiseta de lana, 1 pasamontañas, 1 jersey, 1 manta de lana, 1 par de zapatos de recambio, cordones, hilo y aguja, botones de pantalón, imperdibles, jabón, cantimplora, bol, tenedor, cuchillo y cuchara, linterna, brújula, arma si es posible, eventualmente saco de dormir. Llevar puesta ropa de abrigo, una boina, un impermeable, un buen par de zapatos claveteados.
>
> [...] Venir con documentación incluso falsa, pero perfectamente en regla, con permiso de trabajo para pasar los controles; además, traer cartillas de racionamiento y hojas de cupones. Estas últimas son indispensables para facilitar el aprovisionamiento.

Como vemos, pues, existen muchas formas de concebir, de escribir, de fabricar y de recibir octavillas. Como mínimo las hay de tantas clases como especies de mariposas existen. En efecto, como las mariposas, las octavillas son dobles, duplicados, y por eso eficaces: son frágiles y al mismo tiempo resistentes, poéticas y estratégicas, hechas

de luces y de sombras, de gestos y de acciones, desesperadas y llenas de esa potencia que recibe el nombre de *levantamiento*. ¿Para empezar, son textos? Sí, porque tienen la misión de transmitir mensajes muy importantes. ¿De entrada, son imágenes? Sí, porque se parecen a las mariposas: como ellas, hasta saben aparecer y desaparecer modestamente. Baten las alas y se elevan en el aire. Su simetría —como en las alas de la mariposa adulta llamada *imago*— a menudo esconde un enigma al mismo tiempo que libera su belleza. Existen octavillas que se doblan para *disimular* su mensaje y para que vuelen mejor con el viento. O bien otras que han de doblarse para que se *revelen*, como esta, que llegué a tener en mis manos y que no he podido encontrar en los volúmenes de la Biblioteca Nacional de Francia. Escrita en mayúsculas, vehicula un elogio explícito a Hitler y Pétain:

queremos y admiramos a el canciller Hitler
la eterna Inglaterra es indigna de vivir
maldecimos y aplastamos el pueblo de ultramar
el nazi en la tierra será lo único que sobrevivirá
sea pues el sostén de el führer alemán
los boys navegantes acabará la odisea
solo ellos se merecen un castigo justo
la palma del vencedor espera la cruz gamada

Pero bastaba con doblar el papel por la mitad —como debe hacer toda octavilla que se precie— y utilizar los recursos poéticos del verso alejandrino partido por el hemistiquio para obtener, de repente, dos octavillas de la Resistencia:

queremos y admiramos a el canciller Hitler
la eterna Inglaterra es indigna de vivir
maldecimos y aplastamos el pueblo de ultramar
el nazi en la tierra será el único que
sobrevivirá

sea pues el sostén de el führer alemán
los boys navegantes acabará la odisea
solo ellos se merecen un castigo justo
la palma del vencedor espera la cruz gamada.

Acabo de encontrar un equivalente visual de esta estrategia del pliegue en la obra reciente de Zvonimir Novak *Agittracts*: se trata de un retrato de Hitler, fechado en 1942 y que está realizado en el estilo "duro", contrastado, típico de las publicaciones fascistas de los tiempos de la Ocupación. Pero en realidad la imagen está surcada en dos sentidos por un doblez. Si se despliega, el rostro se disloca y deja surgir la figuración caricaturesca de cuatro cerdos, con la indicación —característica de las imágenes de Épinal tan populares desde el siglo XIX— "Busquen el 5º...".

Finalmente, hay que remarcar que las octavillas aparecerán como objetos dobles, desdoblados, duplicables, es decir, con duplicidad, en todos los sentidos posibles. *Objetos de gestos*, transmiten afectos (el levantamiento como *pathos* de la rebelión), como pudo verse, en todas partes, en Mayo del 68: "La imaginación al poder". *Objetos de acciones*, establecen tácticas y técnicas (el levantamiento como praxis de la confrontación), como se ve, por ejemplo, en una octavilla redactada el 17 de mayo de 1968 y distribuida por el Movimiento del 22 de marzo para explicar cómo protegerse de los gases lacrimógenos utilizados por la policía contra los manifestantes:

> Contra los gases.
> Medidas preventivas:
> A falta de máscara antigás: gafas de bucear, de moto, de esquí, etc. (herméticas). Tener en la boca medio limón (para la respiración). Ropa alrededor de la nariz y de la boca.
> No os quedéis en una nube de gas, derramad agua en la ropa con la que os tapéis la boca, abrid las llaves de paso del agua (no os mojéis con agua los ojos ni la cara, porque puede producirse una emanación de productos tóxicos).
> No respiréis los gases de granadas ofensivas (hacen mucho ruido cuando explotan).
> En la epidermis: una capa de maquillaje o crema grasa.
> Para los ojos: colirio con hidrocortisona.

Antes de volverse hacia los semiólogos dispuestos a apropiarse de las octavillas estudiantiles, por ejemplo las de la Liga de Estudiantes Anarquistas, "midiendo [su] vocabulario y [su] contenido", como intentara un equipo de sabios reunidos en 1975 alrededor de Michel Demonet, es oportuno

recordar que las rebeliones de 1968 fueron preparadas —entre otras cosas— por una *octavilla* anónima de 1966, surgida de la Internacional Situacionista, *De la miseria en el ambiente estudiantil*, así como por un tratado como Dios manda, de 1967, el *Tratado de saber vivir a la manera de las jóvenes generaciones*, de Raoul Vaneigem. En la octavilla se hacía una llamada a "gozar sin obstáculos" y, en el tratado, se afirmaba que "lo imaginario es la ciencia exacta de las soluciones posibles". Fórmula notable, que permite augurar la práctica, en los años siguientes, de las octavillas cinematográficas en Chris Marker, Alain Resnais, Jean-Luc Godard o Jean-Pierre Gorin: se trata de breves películas militantes que retoman y hacen suyos los principios de eficacia enunciados en los años veinte por Dziga Vertov con el término de "cine reclamo" o de *Kinopravda*.

"Imágenes militantes, imágenes y sonidos militantes", escribe Godard en 1969 en su "Iniciación revolucionaria al cine": "Es decir, imágenes y sonidos que no aparecen ni en la prensa ni en la televisión... y cuando hay una huelga, mostrar imágenes de huelga". El *dazibao* de Godard editado en *Kinopraxis* en 1970 por David C. Degener será considerado "el apogeo de la agit-prop" en el campo del cine, en una época en que el eslogan "Liberad la expresión" todavía estaba en boca de todo el mundo. Pero ¿no era también una forma de convocar las técnicas de grabación y de duplicación —el cine de 16 milímetros, y pronto el vídeo— con la finalidad de "repartir octavillas", del mismo modo que el grabado de Courbet y la tipografía que componía el texto de Baudelaire lo habían hecho en la octavilla de *Le Salut public* en 1848? ¿Decididamente, no le hace falta al lirismo del levantamiento el saber técnico de un artesanado capaz de difundir el frágil mensaje de las "mariposas"?[21]

—

21— Benedict de Spinoza, "Traité des autarités théologique et politique," Œuvres completes, Madeleine Frances (trad.), París, Gallimard, 1954, p. 597-908; Charles Baudelaire, "Textes pour Le Salut public," Œuvres completes, II, Claude Pichois (ed.), París, Gallimard, 1976, p. 1028 y 1032; Arthur Rimbaud, "Lettres dites du voyant," Poésies. *Une Saison en enfer. Illuminations*, Louis Forestier (ed.), París, Gallimard, 1999, p. 92; Victor Hugo, "Les Misérables," Œuvres completes. Roman, tome 2, Annette y Guy Rosa, París, Robert Laffont, 2002, p. 353, 415, 470, 723, 942 y 1125; René Char, "Placard pour un chemin des écoliers," *Dans l'atelier du poète*, Marie-Claude Char (ed.), París, Gallimard, 2007 (ed. revisada), p. 266; Georg Büchner, "Le Message hessois, premiere dépêch," *Lenz. Le Messager hessois. Caton d'Utique. Correspondance*,

—

Henri-Alexis Baatsch (ed.), París, Cristian Bourgois, (1985) 2014, p. 75 y 91-92; Rosa Luxemburg, *Lettres et tracts de Spartacus*, Jean·Michel Laurian (revisor, trad. desconocido), París, Éditions de la Tete de Feuilles, 1972, p. 200; Inge Scholl, *La Rose blanche*, Jacques Delpeyrou (trad.), París, Les Éditíons de Minuit, 2008, p. 17-19, 59, 117, 123, 125-126; Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand*, París, Les Éditíons de Minuit, 2012, p. 57; Renée y Paul Roux-Fouillet, *Catalogue des périodiques clandestins diffusés en France de 1939 à 1945*, París, Bibliotheque nationale, 1954, p. v-xxiii; Anne Plasard, "De la haine a l'espoir: la collection de tracts de la Seconde Guerre mondiale," *Revue de la Bibliotheque nationale de France*, no. 10, 2002, pp. 31-34; Pierrette Turlais (dir.), *Papiers de l'urgence. Tracts et papillons clandestins de la Résistance*, París, Éditions Artulis, 2015; Jean-Pierre Guéno, *Paroles de l'ombre, 2. Poemes, tracts, joumaux, chansons des Français sous l'Occupation (1940-1945),* París, Les Arenes, 2011, pp. 40-41; Zvonimir Novak, *Agit tracts. Un siècle d'actions politiques et militaires*, París, L'Échappée, 2015, pp. 24-25; Walter Lewino, *L'Imagination au pouvoir*, París, Éric Losfeld·Le Terrain vague, 1968; *Mouvement du 22 mars*, *Tracts et textes*, La Bussiere, Éditions Acratie, 1998, p. 15; *Liaison des étudiants anarchistes, Anarchistes en 1968* à *Nanterre (textes et tracts)*, La Bussiere, Éditions Acratie, 1998; Michel Demonet *et al.*, *Des tracts en mai 68. Mesure de vocabulaire et de contenu*, París, Éditions Champ Libre, 1978; *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexual et notamment intellectuel, et de quelques moyens pour y remédier*, Aix-en-Provence, Éditions Sulliver, 1995, p. 34; Raoul Vaneigem, *Traité de Savoir-vivre a l'usage des jeunes générations*, París, Gallimard, 1992, p. 348; Dziga Vertov, "Ciné-réclame," *Articles journaux, projets*, Sylviane Mossé y Andrée Robel (trads.), París, Cahiers du cinéma-Union Générale d'Éditions, 1972, p. 38-46 y "La Kinopravda," *op. cit.*, p. 62-70; Jean-Luc Godard, "lnitiation [révolutionnaire] au cinéma. Entretien avec Jean-Paul Tórók," *Jean-Luc Godard: documents*, Nicole Brenez (ed.), París, Éditions du Centre Pompidou, 2006, p. 119 y "Le groupe Dziga Vertov," *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, I. 1950-1984*, Alain Bergala (ed.), París, Cahiers du cinéma, 1998, pp. 342-350; Nicole Brenez y Thomas Schmitt, "Sabotage, vol, abandon et Kinopraxis," *Jean·Luc Godard: documents*, *op. cit.*, pp. 115-116.

Art and Language, *Shouting Men* [*Hombres gritando*], 1975. Detalle. MACBA-Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Colección Philippe Méaille, Château de Montsoreau. Foto: Àngela Gallego © Art and Language [Cat. 31]

Eustachy Kossakowski, *Le "Panoramic Sea Happening-Sea Concerto, Osieki", de Tadeusz Kantor*, 1967. Colección Anka Ptaszkowska © Musée d'Art Moderne de Varsovie. Negativos y dispositivas: Museum of Modern Art in Warsaw [Cat. 15]

Roman Signer, *Rote Band* [*Cinta roja*], 2005.
Cortesía del artista y de Art : Concept, París [Cat. 25]

Dennis Adams, *Patriot* [*Patriota*], de la serie *Airborne*, 2002.
Cortesía Centre National des Arts Plastiques, Paris, inv. FNAC 03-241
© Dennis Adams/CNAP/Foto: Galerie Gabrielle Maubrie [Cat. 2]

Graciela Iturbide, de la serie *Juchitán de las Mujeres, Juchitán, Oaxaca*, 1983. Cortesía de la artista [Cat. 207]

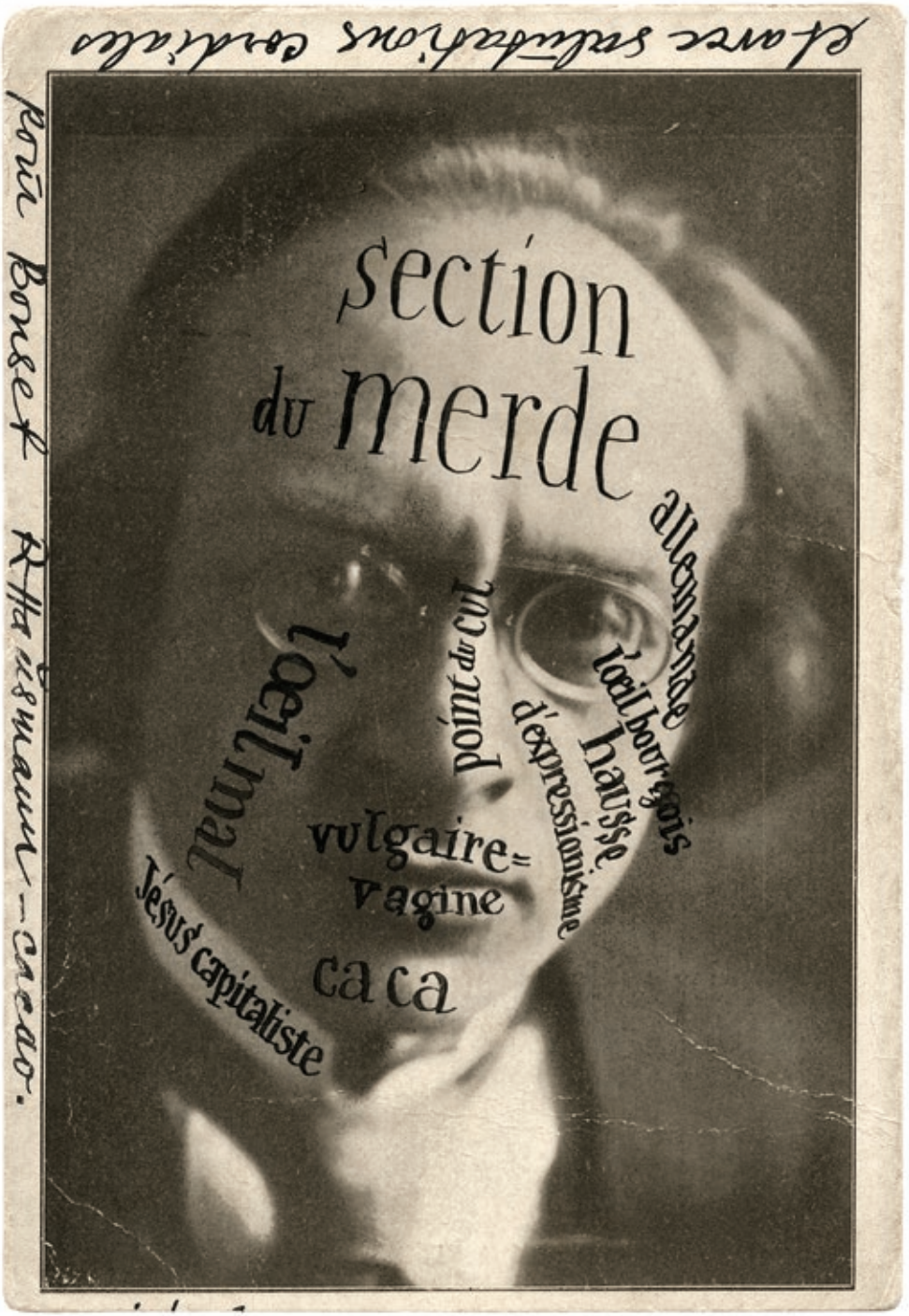
Tsubasa Kato, *Break It before It's Broken* [*Rómpase antes de que se rompa*], 2015 © Tsubasa Kato/camarógrafo: Taro Aoishi [Cat. 14]

Maria Kourkouta, *Remontages* [*Remontajes*], 2016 © Maria Kourkouta. Producción: Jeu de Paume, París [Cat. 16]

CENTR
EMERG
46
AY
SC
3

Graciela Sacco, de la serie *"Bocanada" (A Breath of Fresh Air)*, 1992-1993 © Graciela Sacco [Cat. 65]

No Grupo, *Secuestro plástico*, 1978. Fondo No Grupo.
Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM [Cat. 120]



Raoul Hausman, *Portrait of Herwarth Walden at Bonset* [*Retrato de Herwarth Walden en Bonset*], 1921. Archives Theo and Nelly van Doesburg. Foto: Collection RKD-Netherlands Institute for Art History/© ADAGP, París, 2018 [Cat. 107]

Ken Hamblin, *Beaubien Street*, 1971. Fifth Estate foto. Joseph A. Labadie Collection, Special Collections Library, University of Michigan ©Ken Hamblin [Cat. 205]

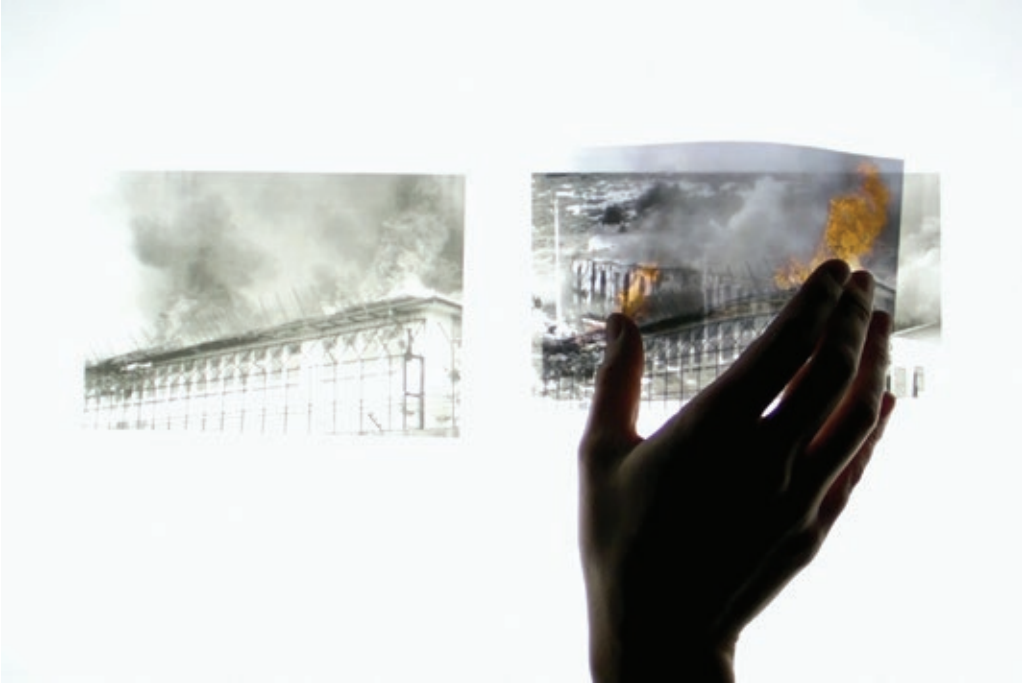
Wolf Vostell, *Dutschke*, 1968. Haus der Geschichte der Bundensrepublik Deutschland, Bonn © ADAGP, Paris, 2018 [Cat. 71]

Enrique Metinides, *Secuencia 7: Rescate de un suicida en la cúpula de El Toreo, 25 de mayo*, 1971. Colección MUAC, UNAM. Donación del autor 2002 [Cat. 58]

Dockers
will never
walk
alone

Chen Chieh-Jen, *The Route* [*El itinerario*], 2006. Still
© Chieh-Jen Chen. Cortesía de la galería Lily Robert [Cat. 154]

Chen Chieh-Jen, *The Route* [*El itinerario*], 2006. Still
© Chieh-Jen Chen. Cortesía de la galería Lily Robert [Cat. 154]



Estefanía Peñafiel Loaiza, *Et ils vont dans l'espace qu'embrasse ton regard* [*Y van al espacio que abarca tu mirada*], 2016 © Estefania Peñafiel. Production: Jeu de Paume, París [Cat. 220]

Enrique Ramírez, *Cruzar un muro*, 2013. Cortesía Enrique Ramírez/ Michel Rein Gallery, París/Bruselas © ADAGP, París, 2018 [Cat. 221]

Taysir Batniji, *Gaza Journal Intime* [*Gaza diario* íntimo], 2001.
Cortesía Taysir Batniji / Galería Eric Dupont, París © ADAGP, París, 2018 [Cat. 194]

Tercerunquinto (Gabriel Cázares y Rolando Flores), *Desmantelamiento y reinstalación del escudo nacional*, 2008. Cortesía de los artistas y Proyectos Monclova [Cat. 69]

Raymond Hains, *OAS. Fusillez les plastiqueurs* [*OAS. Fusilemos a los tirabombas*], 1961. Colección privada © ADAGP, París, 2018/Foto: Michel Marcuzzi [Cat. 105]

154 **Francisca Benitez**, *Garde l'Est*, 2005. Still. © Francisca Benitez [Cat. 195]

Pedro Motta, *Natureza das coisas #024*, [*La naturaleza de las cosas #024*], de la serie "Natureza das coisas", 2013. Colección privada. Cortesía del artista y la galería Bendana Pinel [Cat. 216]

Omar Meneses, *Toma de la Finca Liquidámbar*, Ángel Albino Corzo, Chiapas, 1994 [Cat. 215]

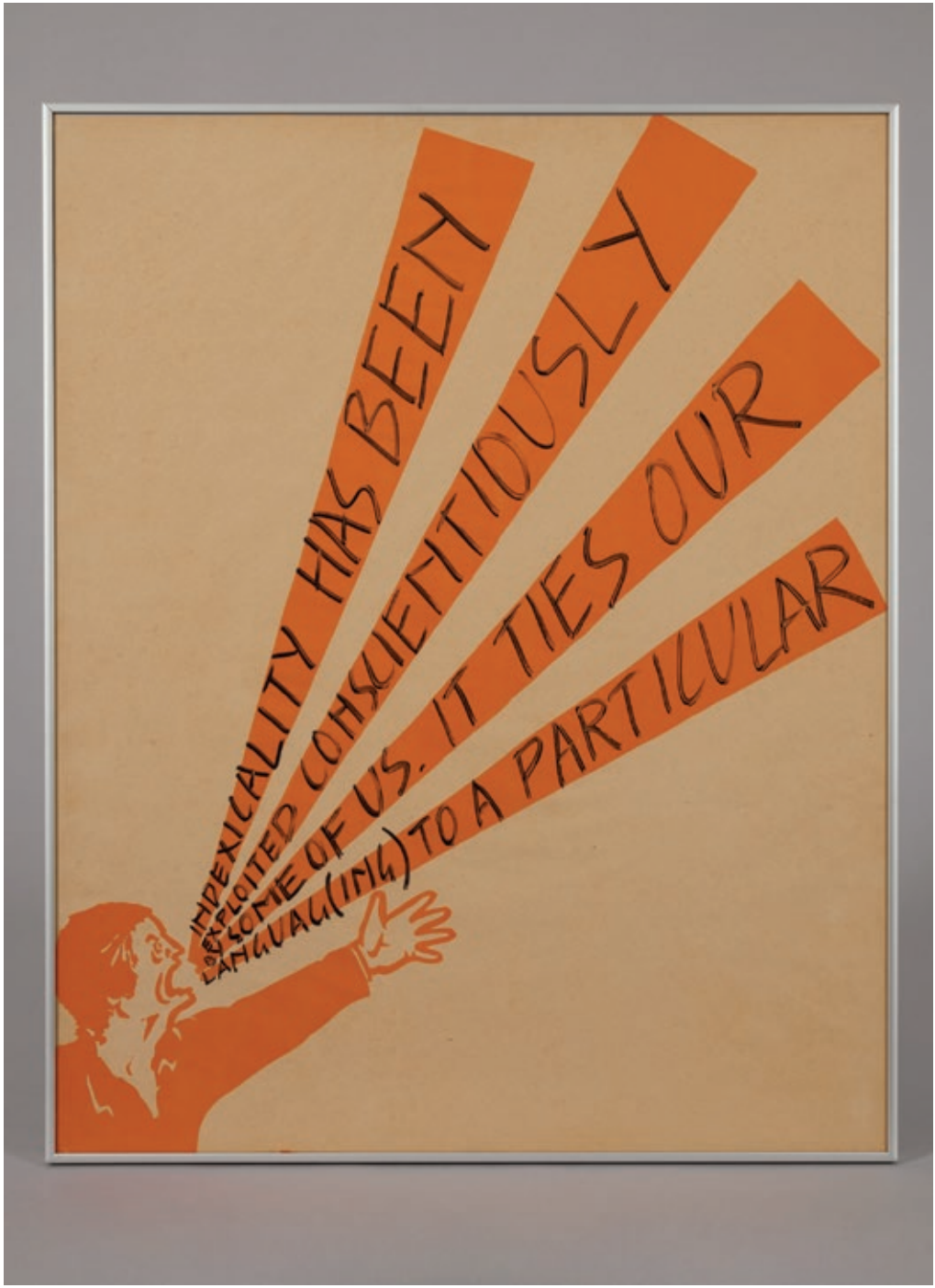
Nacho López, de la serie *Prisión de sueños. Penitenciaría de Lecumberri*, 1950.
Colección MUAC, UNAM. Adquisición 2006 [Cat. 164]

Agustí Centelles, *Niños jugando en Montjuïc, Barcelona*, 1936 © Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, España. Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca, España [Cat. 201]

CANNONBALL SMITH

Javier Téllez, *Bala perdida*, 2005. Fondo InSite. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM [Cat. 68]

Maria Kourkouta, *Idomeni, 14 mars 2016. Frontière gréco-macédonienne* [*Idomeni, 14 de marzo, 2016. Frontera grecomacedonia*], 2016 © Maria Kourkouta. Producción: Jeu de Paume, París [Cat. 213]



Art and Language, *Shouting Men* [*Hombres gritando*], 1975. Detalle. MACBA-Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Colección Philippe Méaille, Château de Montsoreau. Foto: Àngela Gallego © Art and Language [Cat. 31]

Ver y saber en torno a la imagen

ELIZA MIZRAHI

Pedro Valtierra, *Huelga de mineros desnudos*, 1985 © Pedro Valtierra / Cuartoscuro.com [Cat. 183]

En tanto museo universitario y agente de los circuitos de arte y cultura contemporáneos, el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) tiene su mayor potencial en su carácter múltiple, complejo y liminal. Su relevancia como institución cultural y la energía que aporta a las interacciones de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con la sociedad radican en su capacidad de generar un ensamblaje de posiciones y prácticas diversas que atienden a distintos públicos. Es por esta naturaleza que ha desarrollado una línea de trabajo interdisciplinar en la que el arte y la construcción de conocimiento son fundamentales para su desarrollo. Desde su apertura hasta nuestros días, ha buscado reforzar la misión de la educación por medio del arte para llegar a ser un espacio de debate y participación estrechamente vinculado con la sociedad.

La exposición *Sublevaciones*, producida por el Jeu de Paume de París y comisariada por el filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman, es un proyecto especialmente relevante, no sólo por la temática que presenta (una reflexión profunda sobre las revueltas populares y los mecanismos de su representación artística), sino porque se trata de una muestra interdisciplinar que, en palabras del propio comisario, trata sobre los acontecimientos políticos y las emociones colectivas derivadas de los movimientos de masas en lucha. La exposición reúne más de 290 obras de más de un centenar de artistas y posee un aliento histórico profundo que abarca desde la Revolución francesa hasta los movimientos sociales actuales, intersecados por momentos cruciales del siglo XX en México y el mundo. En ningún momento pensada como un recorrido histórico, se trata más bien del ensamblaje de tiempos heterogéneos que nos invitan a pensar la historia del arte como un dispositivo crítico que orienta nuestras maneras de ver y de percibir el mundo desde una multiplicidad de posibilidades.

En este sentido, es muy importante poner énfasis en que, después de su presentación en París, la exposición se transforma y se convierte en una nueva versión, adaptada a cada uno de los países a los que llega. Es pertinente tener en cuenta que la muestra, para el caso del MUAC, adquiere su diversidad y su potencia de obras de la colección del museo y de piezas provenientes de otras instituciones, poniendo en juego los distintos momentos históricos y

movimientos artísticos que han marcado las poéticas y políticas de la imagen en nuestro país.

Por esta razón, analizar las formas de representación de las *sublevaciones* desde grabados hasta instalaciones, pinturas, fotografías, documentos, videos y películas contemporáneos, pasando por manuscritos y archivos particulares, es de una pertinencia fundamental para nosotros a la luz de los 50 años del movimiento estudiantil de 1968 en nuestro país. La exposición, en el contexto particular en México, forma parte de los intereses del museo de generar una conciencia histórica cada vez más detallada de los procesos de producción artística contemporánea en el horizonte político y social del país.

Sublevaciones se construye con una puesta en escena de lo visible y lo invisible de la vida de las imágenes. Con una especie de ojo cartográfico, me atrevo a decir que Didi-Huberman activa la idea del mito de Ícaro de una manera un tanto alegórica, con el objetivo de hacer figurar una mirada aérea, del vuelo, de la caída y de la liberación de la pesadez de la vista en los "tiempos oscuros"[1] como condición absoluta de la mirada. Ícaro sería aquella potencia con la que la mirada se despliega en una misma unidad visual al punto en que el ojo se sumerge en los espectáculos de la tierra y se remonta hacia el horizonte trágico de la muerte. Traigo esta imagen a cuenta para intentar dilucidar cómo

—

1— "'Tiempos oscuros': con estas palabras se expresó una vez Bertolt Brecht ante sus contemporáneos, y desde su propia condición de hombre rodeado por el mal y el peligro, de hombre exiliado, de fugitivo, de eterno 'migrante' que esperaba meses para obtener un visado para cruzar una frontera… Es por contraste con la misma expresión que Hannah Arendt querrá, unos años más tarde, extraer una cierta noción de 'la humanidad' como tal: la ética de un Lessing o de un Heine —la de la poesía y el pensamiento libres— fuera de todas nuestras brutalidades políticas dominantes. Tiempos oscuros. Pero ¿qué hacemos cuando reina la oscuridad? Podemos esperar, simplemente: replegarnos, aguantar. Decirnos que ya pasará. Intentar acostumbrarnos a ella. Quién sabe si, en la oscuridad, el piano se volverá blanco. A base de acostumbrarse —cosa que sucederá enseguida, porque el hombre es un animal que se adapta pronto—, uno ya no espera nada en absoluto. El horizonte de espera, el horizonte temporal, acaba por desaparecer como había desaparecido en las tinieblas todo horizonte visual. Allí donde reina la oscuridad sin límite ya no hay nada que esperar. A eso se le llama sumisión a la oscuridad (o, si lo prefieren, obediencia al oscurantismo). A eso se le llama pulsión de muerte: la muerte del deseo": Georges Didi-Huberman, en "Introducción", a Georges Didi-Huberman *et al.*, *Insurrecciones*, cat. de exp., Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2017, p. 16.

es que en el dispositivo con el que opera Didi-Huberman, la mirada atenta, posicionada y afrontada es la única posibilidad de librar al ojo que se sumerge en todos los estratos de la historia para refractarse en la singularidad de la imagen, con el objetivo de hacer comparecer el pasado con nuestro presente.[2] De ir más allá de la oscuridad que reina y extraer de la imagen su potencia. Ésta sería la única manera de asumir que no habrá levantamiento digno de este nombre sin la asunción de cierta experiencia de la mirada en la que los deseos nos llevan tan lejos porque "tienen como punto de partida sus propias memorias enterradas".

Por tanto, ¿cómo expresar el tiempo de la historia? ¿Cuál es el orden de la imagen y del pensamiento por el que aparece el enigma, lo incomprensible e incluso lo inexpugnable de la historia? ¿Cuál podría ser una genealogía de la mirada en el arte contemporáneo? ¿Cómo se construye ahí el régimen de lo visual? ¿Es posible hablar todavía de horizonte? O más aún, ¿cómo se re-define ahí la mirada respecto a la propia violencia que visualizan las imágenes? La caída, sea la de Ícaro o la de los demonios, es irremediable para re-pensar con las imágenes, una suerte de geografía de la violencia, de la transgresión, una topología, donde las descripciones tópicas y temporales de los levantamientos hacen ver un saber que funciona como punto focal. El viaje aquí avista a la vez la construcción de una dialéctica de la mirada en la que la historia de las imágenes y de nuestras maneras de ver y de percibir el mundo a través de ellas no adquiere sentido único.

Dicho lo anterior, *Sublevaciones* es la posibilidad de situarnos frente a los tiempos oscuros que vienen a "tropezar contra nuestra frente, a comprimirnos los párpados y a ofuscarnos la mirada". Nos obligan a tomar posición frente a ellos y a ver más allá. Nos hacen desconfiar de lo que vemos. En este texto, más que referirme a la exposición

—

2— "La historia debe pronunciarse rápido, debe juzgar a cada instante el menor estado de las cosas, la menor decisión política, incluso poética de nuestro tiempo presente. Citar el pasado (recordar, por ejemplo, las peregrinaciones del tesoro de los republicanos españoles) no tiene otro sentido desde esta perspectiva, que el de citarlo a comparecer ante el tribunal de nuestro presente": Georges Didi-Huberman, *Pasados citados por Jean-Luc Godard*, trad. de Mariel Alejandra Manrique, Santander, Shangrila Ediciones, 2017, p. 63.

detalladamente, busco analizar de la mano del pensamiento de Georges Didi-Huberman: ¿cómo miramos una imagen?, ¿qué nos mira en ella?, ¿cómo elevar el pensamiento acerca de la imagen? La intención es desplegar y entender el dispositivo de la mirada, en el que el ver y el saber sobre las imágenes asumen dialécticamente la desconfianza y el deseo hacia ellas.

* * *

Pensar la imagen como un evento concreto más que como una estructura visible, reintroducir las descripciones sensibles más allá de los dispositivos teóricos, encontrar los medios para pensar su temporalidad, su metamorfosis y su plasticidad: se trata de la dimensión estética en la que se conjugan imagen y pensamiento, quizá una danza como lo señala Didi-Huberman en la que la imagen y la mirada de golpe se reúnen en la palabra, en el pensamiento.

> Ver una imagen. Intentar escribir sobre ella (esta imagen, este ver de la imagen). Va de mi cuerpo entero. Mi cuerpo de cara al cuerpo de la imagen, ver mi cuerpo apelado por este otro cuerpo (pasado, desaparecido) del que la imagen convoca, o me hace convocar, la sensación. Incluso si la imagen está enganchada sobre un muro, incluso si su mármol la retiene firmemente al suelo, escribir esta mirada será danzar, galopar con ella. La danza como movimiento físico de nuestros cuerpos reales e imaginados, imaginados ensamblados, todo esto es lo que la imagen me da.[3]

¿Hasta qué punto el pensamiento depende profundamente de metáforas visuales ocluidas o hasta qué punto la modalidad de lo visual resulta ineluctable a nuestra practica estética? ¿Cómo interceptar el pensamiento de manera transversal con la profunda imbricación que tiene la visualidad con las jerarquías geográficas, espirituales, étnicas, lingüísticas, además de estéticas y políticas? ¿Cómo establecer condiciones de posibilidad crítica para pensar la experiencia sensible

—

3— Georges Didi-Huberman, "Lire, encore et toujours, ce qui n'a jamais *été écrit*", en Emmanuel Alloa (ed.), *Penser l'image*, vol. III, Dijon, Les presses du réel, 2017, p. 369. [La traducción es mía]

y definir ahí lo visual y lo figurable de tal manera que se cuestione el paradigma moderno del arte y la imagen? Y como corolario, ¿cuál es la relación de las imágenes con la acción, con la realidad, con lo social? Este conjunto de preguntas recorren la obra de Georges Didi-Huberman y nos invitan a reflexionar sobre nuestra propia experiencia frente a las imágenes. Partimos necesariamente del posicionamiento de la mirada y lo mirado en una doble situación: de un lado, la localización sensible del conocimiento y, por el otro, la corporización de la mirada para desplegar un discurso más o menos articulado sobre la visualidad sin un punto privilegiado de la vista. Aunque las definiciones de visualidad varían de un pensador a otro, resulta clara la manera en que durante el siglo XX se despierta una desconfianza generalizada. En medio de tal desconfianza se sitúa el eje del trabajo del filósofo: en la contradicción entre visión y visualidad que no llega nunca a reducirse por el discurso que se arma en la batalla por el capital cultural de las imágenes.

Es sabido que cierta impresión ocular del lenguaje asedia al pensamiento y con ello a lo que denominamos prácticas sociales y culturales imbuidas por lo visual, a tal punto que, parafraseando el *Ulises* de James Joyce, la modalidad de lo visible no es sólo una experiencia perceptiva sino un tropo cultural.

> Ciertamente, no existe una imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos. Dependiendo de la situación, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos, brutales o delicados; los pensamientos, inadecuados o sublimes. Pero, sea como sea, no existe tal cosa como una imagen que sea pura visión, absoluto pensamiento o simple manipulación.[4]

Para comprender el alcance de su obra sería importante señalar: 1. que el entendimiento de la imagen es un dispositivo irracional y no textual, un dispositivo singular y no mimético; y 2. la convicción de que el estudio de las imágenes es parte de un conocimiento culturalmente localizado

—

4— Georges Didi-Huberman, "Cómo abrir los ojos", prólogo a Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, trad. de Julia Giser, Buenos Aires, Caja Negra, 2013, p. 13.

que no puede aplicarse de forma teleológica o universalista. Por tal motivo, y por las condiciones culturales y específicas en cada caso, Didi-Huberman se mueve del campo de los estudios visuales a estrategias metodológicas de la historia cultural del arte y la antropología de la imagen (ambas relacionadas con la ciencia de la imagen, de la cual Aby Warburg es, como sabemos, un importante precursor). Las imágenes no son necesariamente racionales, lineales o lógicas y en muchos casos resisten la interpretación.[5]

Más puntualmente, desde historias fluidas y procesuales, atravesadas a su vez por experiencias concretas, su análisis privilegia los enfoques *discontinuos*[6] de las imágenes, para otorgar una suerte traslación epistemológica que consiste en organizar y desmontar el campo visual, de tal manera que se pueda reconocer en la imagen su verdadera capacidad de resistencia histórica y, por tanto, política. Por ello, pensar de cerca los momentos de resistencias significa antes que nada, como bien lo escribe Didi-Huberman, preguntarnos: "¿Qué nos levanta", partiendo de "la hipótesis de que es la fuerza de nuestras memorias cuando éstas prenden con la fuerza de los deseos cuando éstos se inflaman —las imágenes, por su parte, se encargan de hacer arder los deseos a partir de las memorias, nuestros recuerdos hundidos en los deseos".[7] Pero al hacerlo consiguen mostrar que la historia no es sino todas las

—

5— Desde una perspectiva similar, Georges Didi-Huberman advierte el carácter irracional de las imágenes desde la imposibilidad de comprenderlas, pues "las imágenes no son más que fragmentos arrancados, restos de películas. Son, pues, inadecuadas: lo que vemos […] es todavía demasiado poco en comparación con lo que sabemos"; Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, trad. de Mariana Miracle, Barcelona, Paidós Ibérica, 2004, p. 57.

6— Recordemos que, para Benjamin, los tiempos se hacen visibles en el carácter discontinuo de la imagen dialéctica; todo en ella es político, todo en ella adquiere un valor colectivo, todo en ella habla de la exposición del resto o bien de la fisura temporal. Por tanto, si concebimos la imagen en la genealogía que va de Warburg a Deleuze, pasando por Benjamin hasta Didi-Huberman, reconoceremos en ella un dispositivo temporal portador de una potencia política relativa tanto al pasado como a nuestra actualidad y, por ende, al futuro. He aquí que se trata de comprender su movimiento de caída hacia nosotros, de rastrear lo que pasa en la imagen de lo común a lo propio y de lo propio a la común, de situar la brecha abierta que la revela en historia narrable.

7— Georges Didi-Huberman, en Didi-Huberman *et al.*, *Insurrecciones*, p. 148.

complejidades de tiempo y memoria, todos los encuentros de temporalidades distintas que afectan a cada persona, cada gesto, cada palabra. Llegan de lugares distintos y de tiempos desunidos en un montaje. Sublevaciones no es otra cosa que la posibilidad de retomar y reorganizar una enorme cantidad de material histórico para reconstruir a partir de imágenes el lugar donde se expresan los síntomas de la cultura.

De esta forma, sigue de cerca la *diseminación* de imágenes, el envío de una a otra, con el fin de demostrar que la historia es capaz de hacer coincidir en un mismo tiempo: imagen, memoria y poesía. Se sirve del montaje[8] como herramienta epistemológica, ya que le permite poner en movimiento situaciones concretas y singulares de la historia y del arte para mostrar cómo es que la maquinaria histórica se escribe sobre imágenes. Su fuerza radica en hacer que la mirada vacile y con ella se volatilice el pensamiento, es decir, en capturar de golpe un gesto particular que haga de la imagen una escritura de la memoria. Si seguimos de cerca su trabajo, nos daremos cuenta que de lo que se trata es de situarse en el tiempo: "Para saber hay que tomar posición. Lo cual no es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos sobre los dos frentes que conlleva toda posición".[9] El modo en que se aproxima a las imágenes aparece siempre como un motivo o un *index* de la extensa sombra de la historia, muy a la manera de Benjamin. El montaje no es otra cosa que un método de conocimiento y un procedimiento formal que le permite hacer surgir y adjuntar tiempos heterogéneos, y proyectarlos en el mismo plano de proximidad.

Al igual que en Benjamin, para Didi-Huberman la mirada sería aquello que disgrega y que hace caer en ruinas, al mismo tiempo que congela y fija lo múltiple guardando su dirección única. Para el filósofo, el pensar no es otra cosa que la posibilidad de trazar un mapa sintomático de la mirada que se afronta y fractura la verdad, al mismo

—

8— "Esto es el montaje: no se muestra más que desmembrando, no se dispone más que *disponiendo* primero. No se muestra más que mostrando las aberturas que agitan a cada sujeto frente a todos los demás": Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, trad. de Inés Bertolo, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, p. 97.

9— Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, p. 11.

tiempo que se suscribe en la multiplicidad de partes que lo componen. “La relación del trabajo microscópico del todo plástico y del intelectual expresa cómo el contenido de verdad sólo se puede aprehender con la inmersión más precisa en los detalles de un contenido objetivo.”

Pensar para denunciar serenamente es la tarea a la que Didi-Huberman ha dedicado gran parte de su obra. En ella, alcanza a designar un dispositivo propio de la imagen en el que habrá que pensar en dos especies de discontinuidad. La primera, el movimiento —quizá un tanto mecanicista o abstracto— que refiere a una dimensión espacial, exterior; la segunda, el tiempo, quizá dinámico o vital que despliega toda la aparición en su dimensión temporal, interior. Con cierta perspectiva, el método de conocer por imágenes, como lo llama Didi-Huberman, indica una franja indecisa que desborda al conocimiento.

Es a partir del trabajo de Didi-Huberman que se abren distintas posibilidades de lectura en relación a la imagen. No existen espacios ideales para la exhibición de obras, sin embargo *Sublevaciones* encuentra un lugar natural para potenciar aspectos que, vistos en una globalidad, hacen emerger o reafirmar las inquietudes y propuestas del MUAC, su propia misión y naturaleza. Didi Huberman vuelca, a partir del quehacer artístico, aquello que está unido a una suerte de desbordamiento de afecto en los movimientos sociales y aquellas masas en resistencia, en una lucha contra lo establecido. Los fantasmas que recorren el México del presente, a 50 años de los hechos referentes al movimiento estudiantil de 1968, se entienden de una manera singular y particular a través de la articulación del pensamiento de este filósofo. ¿Cómo leer los sucesos del mundo contemporáneo desde la óptica de nuestro país? ¿Cómo entender la documentación o utilización de recursos y medios de dichos movimientos de masas? ¿Cómo el espectador toma una posición frente a su presente, pasado y porvenir? Lo mismo para las imágenes: ¿Cómo la desconfianza sólo da cuenta de la imperante necesidad de volcarse una y otra vez hacia la evocación de diferentes tiempos que convergen en las imágenes? Didi-Huberman propone un camino, una estrategia: ver y saber en torno a la imagen es jugarse el presente a partir de un doble movimiento que colapsa sobre sí mismo: los verbos ya lo enuncian, ver no es saber, pero lo implica inexorablemente.

Germaine Krull, *Die Tänzerin Jo Mihaly* [*La bailarina Jo Mihaly*], 1925. Cortesía Museum Folkwang, Essen. © Estate Germaine Krull, Folkwang Museum, Essen [Cat. 55]

LA LIBERTA
SUE

SEMBLANZA

—

GEORGES DIDI-HUBERMAN
(Saint-Étienne, Francia, 1953) Filósofo e historiador del arte, es profesor en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (París). Ha enseñado en muchas universidades extranjeras y ha recibido numerosos premios, incluido, en 2015, el premio Theodor W. Adorno.

Ha publicado unos cincuenta libros sobre historia y teoría de las imágenes, que abarcan un vasto ámbito histórico, desde la pintura del Renacimiento italiano hasta los temas más contemporáneos sobre la política de las imágenes y la herencia teórica de Aby Warburg y Walter Benjamin. Entre los más recientes se encuentran: *L'œil de l'histoire* (5 volúmenes, Minuit, 2009-2015), *Ninfa fluida* (Gallimard, 2015), *Ninfa profonda* (Gallimard, 2017) y *Soulèvements* (Gallimard-Jeu de Paume, 2016). Alrededor de treinta de sus obras han sido traducidas al español.

Ha dirigido varias exposiciones importantes, entre ellas: *L'Empreinte*, en el Centre Georges Pompidou (París, 1997); *Atlas*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2010); *Histoires de fantômes pour grandes personnes* (con el fotógrafo Arno Gisinger), en Fresnoy, Río de Janeiro, Beirut y el Palais de Tokyo (París); *Memory Burns*, en OCAT (Beijing, 2015) y *Soulèvements* (*Sublevaciones*), en el Jeu de Paume (París, 2016) y en Barcelona, Buenos Aires, São Paulo y México (2017-2018).

< **Graciela Iturbide**, de la serie *Juchitán de las Mujeres, Juchitán, Oaxaca*, 1983. Cortesía de la artista [Cat. 207]

CATÁLOGO

NÚCLEO 1: POR ELEMENTOS (INESTABLES)

1. Dennis Adams
He's not a terrorist [*No es un terrorista*]
De la serie *Airborne*, 2002
C-Print sobre aluminio
Centre national des Arts plastiques, París, inv. FNAC 03-243

2. *Patriot* [*Patriota*]
De la serie *Airborne*, 2002
C-Print sobre aluminio
Centre national des Arts plastiques, París, inv. FNAC 03-241

3. *Payback* [*Beneficio*]
De la serie *Airborne*, 2002
C-Print sobre aluminio
Centre national des Arts plastiques, París, inv. FNAC 03-242

4. Francis Alÿs
La fé mueve montañas, 2002
Óleo sobre lienzo
Cortesía del artista y de Cuauhtémoc Medina

5. Anónimo
Le Torrent révolutionnaire
[*El torrente revolucionario*]
Le Charivari, nº 192, año 3, 12 de julio de 1834
Estampa. Facsímil
Bibliothèque nationale de France, París

6. Fernando Castro Pacheco
Hombre clavado. El drama del henequén, 1947
Linóleo
Academia de Artes

7. Marcel Duchamp Y Man Ray
Élevage de poussière [*Cría de polvo*]
Littérature, nº 5, 1923
Revista. Facsímil
Bibliothèque nationale de France, París

8. Forzalazio15
Asi (*sic.*) mueven escombros los voluntarios tras sismo en la CDMX, 2017
Video tomado de YouTube

9. Francisco De Goya Y Lucientes
Allá va eso, *ca*, 1823
Serie *Los Caprichos*
Aguafuerte sobre papel

10. *Mala noche*, *ca*, 1823
Serie *Los Caprichos*
Aguafuerte sobre papel

11. *Y aún no se van*, *ca*, 1823
Serie *Los Caprichos*
Aguafuerte sobre papel

Academia de San Carlos

12. William Hogarth
The Battle of the Pictures
[*La batalla de las imágenes*], 1744–1745
Grabado al aguafuerte
Colección privada

13. Victor Hugo
Toujours en ramenant la plume
[*Siempre volviendo con la pluma*], 1856
Dibujo con tinta marrón y aguada
Facsímil
Bibliothèque nationale de France, París

14. Tsubasa Kato
Break it Before it's Broken [*Romperlo antes de que se rompa*], 2015
Video color, sonido
Colección Tsubasa Kato

15. Eustachy Kossakowski
Panoramic Sea Happening–Sea Concerto, Osieki de Tadeusz Kantor, 1967
3 copias inkjet, 2016
Colección Anka Ptaszkowska
Propiedad de negativos y diapositivas / Museu d'Art Modern de Varsòvia

16. Maria Kourkouta
Remontages [*Remontajes*], 2016
Transfer de 16mm a video (en bucle), blanco y negro, sin sonido
Producción Jeu de Paume, París

17. Jasmina Metwaly
Tahrir Version Square: Cut Skin, 2011
Video-pintura extraída de una serie de 12 (edición de 7)

18. *Tahrir Square: Metro Vent*, 2011
Video-pintura extraída de una serie de 12 (edición de 7)

Open Gallery, Londrés

19. Tina Modotti
Hoz, guitarra y cartuchera (composición para una canción mexicana), 1927
Impresión inkjet, 2016

20. *Hoz, maíz y arma*, 1927
Impresión inkjet, 2016

Archivio Riccardo Toffoletti, Comitato Tina Modotti, Udine

21. Adolfo Mexiac
Libertad de expresión, 1954
Linóleo
Academia de Artes

22. Robert Morris
Continuous Project Altered Daily [*Proyecto continuo modificado diariamente*], 1969
Nueva York, Múltiples, 1970
Facsímil
Cortesía de Cuauhtémoc Medina

23. Hélio Oiticica y Leandro Katz
Parangolé–Encuentros de Pamplona, 1972
Copia de exhibición
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

24. Roman Signer
Heufieber [*Fiebre del heno*], 2006
Video, color, sonido

25. *Red Tape* [*Cinta roja*], 2005
Video, color, sonido
Roman Signer / Galerie Art : Concept, París

26. *Floating Table* [*Mesa flotante*], 2005
Video, color, sonido

Roman Signer / Galerie Art : Concept, París

27. Jean Veber
Le dompteur a été mangé
[*El domador ha sido devorado*], 1909
Estampa. Facsímil
Bibliothèque nationale de France, París

NÚCLEO 2. POR GESTOS (INTENSOS)

28. Paulo Abreu
Conde Fereira, 2003
Video 4/3, blanco y negro, sonido
Paulo Abreu / Light Cone

29. Francis Alÿs
Vivienda para todos, Ciudad de México, 21 de agosto de 1994
Documentación fotografica de una acción
Cortesía del artista

30. Anónimo
"Miradas", 6 de agosto, 1936
Copia moderna, 2016
Facsímil, 3 páginas
Colección privada

31. Art & Language
Shouting Men [*Hombres gritando*], 1975
9 serigrafías con rotulador sobre papel
MACBA–Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Colección Philippe Méaille, Château de Montsoreau

32. Désiré-Magloire Bourneville
Hystéro-épilepsie, hallucinations : angoisse [*Histeroepilepsia, alucinaciones: angustia*], 1875
Copia de época, albúmina

33. *Hystéro-épilepsie: contorsions* [*Histeroepilepsia: contorsiones*], 1875
Copia de época, albúmina

34. *Sans titre* [*Sin título*], 1875
Copia de época, albúmina

35. *Sans titre* [*Sin título*], 1875
Copia de época, albúmina

Colección privada

36. Gilles Caron
Manifestations catholiques bataille du Bogside, Derry, Irlande du Nord, Août 1969 [*Manifestantes católicos, Batalla de Bogside, Derry, Irlanda del Norte, agosto 1969*], 1969
3 fotografías
Copias modernas, 2016

37. *Manifestations étudiantes à Paris* [*Manifestaciones estudiantiles en París*], 1968
2 fotografías
Copias modernas, 2016

38. *Manifestation paysanne à Redon* [*Manifestación de agricultores en Redon*], 1967
2 fotografías
Copias modernas, 2016

Fondation Gilles Caron

39. Claude Cattelain
Vidéo Hebdo n° 41 [*Video semanal n° 41*], 2009–2010
Video Pal, 4/3, color, sonido

40. *Vidéo Hebdo n° 46* [*Video semanal n° 46*], 2009–2010
Video Pal, 4/3, color, sonido

Colección Claude Cattelain, Valenciennes

41. Agustí Centelles
Salida de los amnistiados de la cárcel Modelo, Barcelona, 1936
2 fotografías
Impresión inkjet, 2016
Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca

42. Pascal Convert
Soulèvement. De gauche à droite Paul Vaillant Couturier, Charles Michels, Jean-Pierre Timbaud [*Sublevación. De izquierda a derecha: Paul Vaillant-Couturier, Charles Michels, Jean-Pierre Timbaud*], 2015
Impresión Contact Palladium sobre papel de lino puro
Brazo cristalizado sobre espejo, vidrio, carbón vegetal
Pascal Convert / Galerie Éric Dupont, Paris

43. Michel Foucault
"La situation dans la prison est intolérable…" ["La situación en la prisión es intolerable…"], 1971
Facsímil, 2 páginas
Jeu de Paume–IMEC, Institut Mémoires de l'édition contemporaine–Abbaye d'Ardenne, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe
Fonds GIP / Groupe d'information sur les prisons

44. Leonard Freed
*Habitantes de Guernica ante una reproducción del cuadro de Pablo Picass*o, 1977
Copia moderna, 2016
Magnum Photos, París

45. Marcel Gautherot
Pèlerinage-Sanctuaire Diocésain du Bon Jesus de Matosinhos [*Peregrinaje en ocasión del jubileo del santuario diocesano del Bom Jesus de Matosinhos*], *ca.* 1950
Impresión inkjet, 2016
Instituto Moreira Salles, São Paulo

46. Marcel Gautherot
Sanctuaire Diocésain du Bon Jesus de Matosinhos [*Santuario diocesano del Bom Jesus de Matosinhos*], *ca.* 1947
Impresión inkjet, 2016
Instituto Moreira Salles, São Paulo

47. Agnès Geoffray
Catalepsie [*Catalepsia*]
De la serie *Incidental Gestures* [*Gestos incidentales*], 2011–2015
Impresión inkjet, 2016

48. *Laura Nelson*
De la serie *Incidental Gestures* [*Gestos incidentales*], 2011–2015
Impresión inkjet, 2016
FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand

49. *Métamorphose II* [*Metamorfosis II*]
De la serie *Métamorphoses* [*Metamorfosis*], 2012-2015
Fotografía

Colección Agnès Geoffray

50. Jochen Gerz
Crier jusqu'à l'épuisement [*Gritar hasta el agotamiento*], 1972
Betacam, blanco y negro, sonido
Cortesía de imai-inter media art institute, Düsseldorf

51. Jack Goldstein
A Glass of Milk [*Un vaso de leche*], 1972
Película, color, sonido
Succession Jack Goldstein / Galerie Buchholz Colònia

52. Silvia Gruner
Insitu, 1995
Video
Ed. 1/5
Colección MUAC, UNAM. Adquisición 2005

53. Álvaro Hoppe
Concentración de la oposición (Santiago de Chile), 1984
Prueba de época, gelatina de plata sobre papelbaritado
Colección Leticia y Stanislas Poniatowski

54. Alberto Korda
El Quijote de la farola, Plaza de la Revolución, La Habana, Cuba, 1959
Prueba de época, gelatina de plata sobre papel baritado
Colección Alexis Fabry c/o Toluca Fine Arts

55. Germaine Krull
Jo Mihaly, danse [*La bailarina Jo Mihaly*], 1925
Impresión inkjet, 2016

56. Jo Mihaly, *danse "Révolution", Paris* [*La bailarina Jo Mihaly en "Revolución", París*], 1925
Impresión inkjet, 2016
Museum Folkwang, Essen

57. Hiroji Kubota
Manifestation du Black Panthers à Chicago [*Manifestaciones de los Black Panthers en Chicago*], 1969
Copia moderna, 2016
Magnum Photos, París

58. Enrique Metinides
Secuencia 7: Rescate de un suicida en la cúpula de El Toreo, 25 de mayo, 1971
Plata sobre gelatina
Colección MUAC, UNAM. Donación del autor 2002

59. Tina Modotti
Mujer con bandera, Ciudad de México, 1928
Impresión inkjet, 2016

60. *Obrero, México*, 1928
Impresión inkjet, 2016

Archivio Riccardo Toffoletti, Comitato Tina Modotti, Udine

61. Friedrich Nietzsche
Götzen-Dämmerung, oder Wie man mit dem Hammer philosophirt [*El crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa a martillazos*]
Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1921
Colección privada

62. Pablo Ortiz Monasterio
Volando bajo, 1987
Piezografía
Colección MUAC, UNAM. Programa de Egresos de la Federación 2016

63. Willy Römer
Révolution de novembre. Entrée des troupes de première ligne revenant de la guerre sur la Pariser Platz. 12 décembre 1918 [*La Revolución de Noviembre. Entrada de las tropas de primera línea volviendo de la guerra en la Pariser Platz*], 1918
Impresión inkjet, 2016
Kunstbibliothek, SMB, Photothek Willy Römer, Berlín

64. Willy Ronis
Rose Zehner, grève aux usines Javel-Citroën [*Rose Zehner, huelga a las fábricas Javel-Citroën*], 1938
Copia moderna, 2016
Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, París

65. Graciela Sacco
Bocanada, 1993–1994
Carteles, 2016
Colección Graciela Sacco

66. David Seymour "Chim"
Dolores Ibárruri, 1936
Hoja de contactos, copia moderna, 2016
Magnum Photos, París

67. Lorna Simpson
Easy to Remember [*Fácil de recordar*], 2001
Película, color, sonido
Colección Lorna Simpson

68. Javier Téllez
Bala perdida, 2005
Registro fotográfico de la acción
Copia de exhibición
Fondo InSite. Centro de Documentación Arkheia, MUAC - UNAM

69. Tercerunquinto
(Gabriel Cázares y Rolando Flores)
Desmantelamiento y reinstalación del escudo nacional, 2008
Fotografía y video
Cortesía de los artistas y Proyectos Monclova

70. Antonio Turok
Reservista del ejército popular. Yapo, Jinotega, de la serie Imágenes de Nicaragua, 1938
Impresión digital
Colección del autor

71. Wolf Vostell
Dutschke, 1968
Pintura polímera sobre tela
Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn

NÚCLEO 3. POR PALABRAS (EXCLAMADAS)

72. Henri Alleg
La Question [*La pregunta*]
París, Les Éditions de Minuit, 1958
Colección privada

73. Ramón Alva De La Canal
Movimiento estridentista, s.f.
Grabado en madera
Cortesía de Francisco Reyes Palma

74. Anónimo
Appel [*Llamamiento*], 2003
Colección privada

75. Anónimo
Ciné-tracts, 1968
5 películas, color, sin sonido
Fonds Iskra, París

76. Anónimo
Izvestia du Comité révolutionnaire provisoire [*Izvestia del Comité Revolucionario Provisional, n° 8*], 10 de marzo de 1921
Periódico. Facsímil
Bibliothèque de documentation internationale contemporaine–BDIC, Nanterre

77. Anónimo
La jeunesse française répond: Merde! [*La juventud francesa responde: ¡Mierda!*]
Libération, nº 20, 1° de marzo de 1943
Panfleto
Colección privada

78. Anónimo
Manières de dire [*Maneras de decir*], 1880
Mina de grafito y tinta negra. Facsímil
Jeu de Paume–Département patrimonial du Service de la Mémoire et des Affaires Culturelles (SMAC) de la Préfecture de Police de Paris

79. Anónimo
Potere operaio [*Poder de los trabajadores*], 1968
Colección privada

80. Anónimo
Primero de mayo combatamos la guerra imperialista y el fachismo, s.f.
Cartel impreso
Colección privada

81. Anónimo
Rosso [*Rojo*], 23 de octubre de 1976
Colección privada

82. Anónimo
Tiqqun, 2001
Colección privada

83. Antonin Artaud
Cahier n° 321 [*Libreta nº 321*], 1947
Manuscritos y dibujos. Facsímiles

84. *Cahier n° 326* [*Libreta nº 326*], 1947
Manuscritos y dibujos. Facsímil

Bibliothèque nationale de France, París

85. Ever Astudillo Delgado
Sin título, Cali, 1975–1978
Copia de época. Gelatina de plata sobre papel baritado
Colección Leticia y Stanislas Poniatowski

85. *Sin título, Cali,* 1975–1978
3 fotografías
Gelatina de plata

Fondation Cartier pour l'art contemporain, París

86. Ismaïl Bahri
Film à blanc [*Película en blanco*], 2013
6 videos 4/3, color, sin sonido
Colección Ismaïl Bahri

87. Artur Barrio
Livro de Carne [*Libro de carne*], 1978
6 fotografías, 2016
Colección Artur Barrio

88. Georges Bataille y André Breton
Contre-Attaque. Union de lutte des intellectuels révolutionnaires [*Contre-Attaque: frente de lucha de los intelectuales revolucionarios*], 1936
Hoja impresa. Facsímil
Bibliothèque nationale de France, París

89. Charles Baudelaire, Gustave Courbet, Champfleury Y Charles Toubin
Le Salut public, nº 1
[*La Salud Pública*, n° 1], 1848
Facsímil

90. *Le Salut public*, nº 2
[*La Salud Pública*, n° 2], 1848
Facsímil

Bibliothèque nationale de France, París

91. Joseph Beuys
Diagrama terremoto, 1981
Lápiz sobre papel ECG
Colección Coppel, México

92. André Breton *Et Al.*
La Révolution surréaliste, nº 1
[*La Revolución Surrealista*, n°1], 1924
Periódico. Facsímil
Bibliothèque nationale de France, París

93. Marcel Broodthaers
Soleil politique et fig…fig…fig…
[*Sol político y Fig., Fig., Fig.*], 1972
Impresión y collage sobre papel. Díptico
Estate Marcel Broodthaers

94. Réseau Buckmaster
Tract clandestin [*Panfleto clandestino*], 1942
Colección privada

95. Ulises Carrión
"Textos y poemas", *Plural. Crítica y literatura*, revista mensual de *Excelsior*, vol.II, no.16, enero 1973, pp. 31-33.
Hemeroteca Nacional, UNAM

96. Cornélius Castoriadis *Et Al.*
Socialisme ou barbarie, nº 29
[*Socialismo o Barbarie*, nº 29], 1959–1960
Facsímil
IMEC, Institut Mémoires de l'édition contemporaine–Abbaye d'Ardenne, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe

97. Catálogo de la exposición *Arte Luchas Populares en México*, Museo Universitario Ciencias y Artes-UNAM, 1979
Biblioteca. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM

98. Dada
La Pomme de pins [*Las piñas o los conos de pino*], 1921
Prueba de un panfleto inédito. Facsímil
Chancellerie des Universités de Paris–Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, París

99. Armand Dayot
L'Invasion, le siège, la Commune: 1870–1871 [*La invasión, el sitio, la comuna: 1870–1871*], 1870
Copia moderna, 2016. Facsímil
Bibliothèque nationale de France

100. Guy Debord *et al*.
Internationale situationniste… Nouveau théâtre d'opération dans la culture [*Internacional situacionista... Nuevo teatro de operación en la cultura*], 1958
Hoja impresa. Facsímil
Bibliothèque nationale de France, París

101. Daniel Defert
Une barricade dans les prisons (Daniel Defert)
[*Una barricada en la prisión (Daniel Defert)*]
La Cause du peuple, J'accuse, suplemento nº 15, 18 de diciembre de 1971. Facsímil
Jeu de Paume–IMEC, Institut Mémoires de l'édition contemporaine–Abbaye d'Ardenne Saint-Germain-la-Blanche-Herbe
Fonds GIP/Groupe d'information sur les prisons

102. Carl Einstein
"Unes declaracions sensacionals de Carl Einstein" ["Unas declaraciones sensacionales de Carl Einstein"]
Meridià. Setmanari de literatura, art i política: tribuna del Front Intel-lectual Antifeixista, 1938.
Facsímil, 2001
Colección privada

103. Gisèle Freund
Congrès International des écrivains pour la défense de la culture [*Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura*], 1935
Hoja de contactos, impresión inkjet, 2016
2 pruebas de gelatina de plata, impresión inkjet, 2016
IMEC, Institut Mémoires de l'édition contemporaine–Abbaye d'Ardenne Saint-Germain-la-Blanche-Herbe

104. Enrique (Heinrich) Gutmann
1º de mayo. Fotomontaje, *Futuro. Revista popular*. 3ª época, no.4.
18 de junio de 1936, C.T.M. Fotomontaje, *Futuro. Revista popular*. 3ª época, no.5
Vicente Lombardo Toledano, director. México, Universidad Obrera de México, junio de 1936
Impresión tipográfica directa
Hemeroteca Nacional, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM

105. Raymond Hains
OAS. Fusillez les plastiqueurs [*OAS. Fusilemos a los tirabombas*], 1961
Cartel desgarrado y encolado
Colección privada

106. *Sans titre* [*Sin título*], *ca.* 1957
Carteles desgarrados encolados sobre tela
Colección privada, Francia / Galerie Max Hetzler, Berlín/París

107. Raoul Hausmann
Portrait de Herwarth Walden à Bonset. Carte postale à Theo Van Doesburg [*Retrato de Herwarth Walden en Bonset. Postal enviada a Theo Van Doesburg*], 1921
Tarjeta postal. Facsímil
RKD-Netherlands Institute for Art History, La Haye, Theo and Nelly van Doesburg Archives

108. Bernard Heidsieck
Machines à mots nº 10, nº 28, nº 35 [*Máquinas de palabras*, *nº 10, nº 28, nº 35*], octubre de 1971
3 fotografías, tinta y collage
Préstamo del Centre national des Arts plastiques, París, inv. FNAC 94-257, inv. FNAC 94-258, inv. FNAC 94-259

109. Victor Hugo
"Anniversaire de la révolution de 1848" ["Aniversario de la revolución de 1848"]
Actes et paroles. Pendant l'exil, 1855
Facsímil

110. "Pétition pour l'abolition de la peine de mort" ["Petición por la abolición de la pena de muerte"]
Actes et paroles. Avant l'exil, 1851
Facsímil

Bibliothèque nationale de France, París

111. Asger Jorn
Fin de Copenhague [*Fin de Copenhague*]
París, Allia, 2001 (primera edición 1957)
Colección privada

112. On Kawara
14 AGO.68 Decenas de millares de uruguayos desfilaron, 1968
Liquitex sobre lienzo
La Colección Jumex

113. Miguel León-Portilla
Los manifiestos en náhuatl de Emiliano Zapata
Primera edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1978

114. Jérôme Lindon (Dir.)
Provocation à la désobéissance. Le procès du Déserteur [*Incitación a la desobediencia. El proceso al desertor*]
París, Les Éditions de Minuit, 1962
Colección privada

115. Manuel Maples Arce
Actual–no. 1. Hoja de vanguardia comprimido estridentista. de Manuel Maples Arce
Impresión gráfica
Cortesía de Francisco Reyes Palma

116. Germán Marin
Chile o muerte, 1974
Ciudad de México, Editorial Diógenes. Facsímil
Bibliothèque de documentation internationale contemporaine–BDIC, Nanterre

117. Cildo Meireles
Zero Dollar [*Cero dólar*], 1978–1984
Litografía sobre papel
Cortesía de Cuauhtémoc Medina

118. Henri Michaux
Émergences-résurgences [*Emergencias-resurgencias*], Ginebra, Albert Skira, 1972
Jeu de Paume, París

119. Tina Modotti
Campesinos leyendo El Machete, 1927
Impresión inkjet, 2016
Archivio Riccardo Toffoletti, Comitato Tina Modotti, Udine

120. No Grupo
Secuestro plástico, 1978
Impresión sobre papel
Fondo No Grupo. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM

121. Cristina Paoli y Julio Zenil
Rateros vendepatrias asesinos, 2012
Libro
Cortesía de Periferia Taller Gráfico

122. Pier Paolo Pasolini
Iconografia ingiallita (per un "Poema fotografico") [*Iconografía amarillenta (para un "Poema fotográfico")*], Turín, Einaudi, 1975
Jeu de Paume, París

123. Jacques Rancière *et. al.*
Les Révoltes logiques, nº 13 [*Las rebeliones lógicas*, n° 13], 1975–1981
Colección privada

124. Man Ray
Mother Earth, IX, nº 6, 7 [*Madre tierra*, IX, n° 6 y 7]
Nueva York, editado por Emma Goldman, 1914
Colección David y Marcel Fleiss, Galerie 1900-2000, París

125. Walter Reuter
Asamblea campesina
Plata sobre gelatina
Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.

126. Paul Rolfe
El marxismo y los vicios humanos, Ediciones zoo/lógicas, julio de 1978
Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM

127. Armando Salgado
Halcones nunca más. Memoria contra la impunidad, 2011
Ciudad de México, Editorial Miguel Ángel Porrúa
Colección Alexis Fabry, París

128. Álvaro Sarmiento Y Fina Torres
Neruda. Entierro y testamento
Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios Provisionales, 1974
Jeu de Paume, París

129. Philippe Soupault
Dada soulève tout [*Dadá lo eleva todo*], 1921
Collage. Facsímil
Chancellerie des Universités de Paris–Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, París

130. *Dada soulève tout* [*Dadá lo eleva todo*], París, 12 de enero de 1921
Panfleto impreso sobre papel crema con tinta negra, recto y verso, 1 hoja
Facsímil
Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, París

131. Félix Vallotton
L'Âge du papier [*La Edad del Papel*]
Le Cri de Paris, n° 52, 23 de enero de 1898
Estampa, aguafuerte e impresión fotomecánica. Facsímil
Bibliothèque nationale de France, París

132. Vertov Dziga Groupe (Jean-Pierre Gorin y Jean Luc-Godard)
"Que faire dans le cinéma ? Participer aux luttes et nouvelles méthodes de travail" ["¿Qué hacer en cine? Participar en las luchas y nuevos métodos de trabajo"], *Politique Hebdo*, n 23, 11 de marzo de 1971
Colección privada

133. Gil Joseph Wolman
Sans titre (la tragédie)
[*Sin título (Tragedia)*], 1966
Elementos pegados con cinta adhesiva sobre tela
Galerie Natalie Seroussi, París

NÚCLEO 4. POR CONFLICTOS (ENCENDIDOS)

134. Manuel Álvarez Bravo
Obrero en huelga, asesinado, 1934
Impresión de gelatina de plata
Archivo Manuel Álvarez Bravo

135. Anónimo
Raon-L'Étape–L'Émeute du 28 juilliet–Barricade de la rue Thiers, 1907 [*Raon-l'Étape–El alboroto del 28 de julio–Barricada de la calle Thiers, 1907*], 1907
Tarjeta postal
Colección privada

136. Anónimo
Reste du Christ de l'avenue Baduin détruit à la suite des troubles de Limoges [*Restos del Cristo de la avenida Baudin destruido a raíz de los disturbios de Limoges*], 8 de mayo de 1905
Tarjeta postal
Colección privada

137. Anónimo
Grèves de Limoges. Barricades, 15 avril 1905, Barricade Ancienne [*Huelgas de Limoges, 15 de abril de 1905, barricada vieja*]
"Prosper Batier, pho-édit., Limoges–Repr. Int"
Tarjeta postal
Colección privada

138. Anónimo
Les troubles de Meru-La tête de la colonne des Grévistes, conduite par des Femmes. Édi E.L.D [*Los disturbios de Méru–La cabeza de la columna de huelguistas guiada por mujeres, edit. E.L.D.*], 1908
Tarjeta postal
Colección privada

139. Anónimo
"Luto por los muchachos muertos", *Siempre!*, no.799, 16 de octubre de 1968, p.27
Hemeroteca Nacional, UNAM

140. Anónimo
Tergnier–La Grève des Cheminots (III)–Les deux machines tamponnées sur la plaque tournante [*Tergnier–La huelga de los ferroviarios (III)–Choque de dos máquinas sobre la plataforma giratoria*]
Tergnier–Impr. Ch. Poulain–Cliché Collet, 1910
Tarjeta postal
Colección privada

141. Autor no identificado
Javier Barios Sierra en manifestación de la autonomía de la UNAM
Impresión digital
Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, UNAM

142. Hugo Aveta
Ritmos primarios, la subversión del alma, 2014
Video, 16/9, color, sonido, en bucle
Hugo Aveta / NextLevel Galerie, París

143. Ruth Berlau
Grévistes américains [*Huelguistas norteamericanos*], 1941–1944
4 fotografías
Impresión inkjet, 2016
Akademie der Künste, Berlin, Bertolt Brecht Archiv, inv. BBA_B018_004, BBA_B126_004, BBA_B018_003, BBA_B126_010

144. Malcolm Wilde Browne
Immolation du moine bouddhiste Quang Duc à Saigon [*Inmolación del monje budista Thich Quang Duc en Saigón*], 1963
Impresión inkjet, 2016
Agence AP/SIPA

145. Henri Cartier-Bresson
Comité Information Défense, Palais de la Mutualité [*Comité de Información de la Defensa, París, Francia*], 1969
Prueba de época, gelatina de plata

146. *Ecole des Beaux-Arts, Paris, France* [*Escuela de Bellas Artes, París, Francia*], mayo de 1968
Prueba, gelatina de plata, 1984

147. *Funérailles des victimes de Charonne, Paris, France* [*Funerales de las víctimas de Chronne, París, Francia*], 13 de febrero de 1962
Prueba, gelatina de plata, *ca.* 1980, 1980s

148. *Manifestation AIDA pour la libération de 100 artistes argentins disparus, Paris, France* [*Manifestación AIDA para la liberación de 100 artistas argentinos desaparecidos, París, Francia*], 1981
3 fotografías
Prueba, gelatina de plata, *ca.* 1990

149. *Manifestation pro Castro, New York, Etats-Unis* [*Manifestación pro Castro, Nueva York, Estados Unidos*], septiembre de 1960
Prueba, gelatina de plata, *ca.* 1970

Fondation Henri Cartier-Bresson, París

150. Casasola
Fortino Sámano fuma un cigarro antes de ser fusilado, México, 12 de junio de 1917
Impresión inkjet, 2016
© (6013) Secretaría de Cultura. INAH, SINAFO, FN, México. Reproducción autorizada por el INAH

151. *Fusilados por tropas zapatistas en Ayotzingo, Morelos, Mexico*, *ca.* 1913-1917
Impresión inkjet, 2016
© (63752) Secretaría de Cultura, INAH, SINAFO, FN, México. Reproducción autorizada por el INAH

152. *Jesús Carranza, acompañado de varios hombres, observa una vía destruida, Coahuila, Mexico*, *ca.* 1914
Impresión inkjet, 2016
© (32942) Secretaría de Cultura, INAH, SINAFO, FN, México. Reproducción autorizada por el INAH

153. Agustí Centelles
Barricadas, Barcelona, 1936
4 fotografías
Impresión inkjet, 2016
Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca

154. Chen Chieh-Jen
The Route [*El itinerario*], 2006
Película 35mm transferida a DVD, color y blanco y negro, sin sonido
Chen Chieh-Jen / Galerie Lily Robert

155. Honoré Daumier
Les Divorceuses [*Las divorcistas*]
En *Le Charivari*, agosto/octubre de 1848
2 litografías. Facsímiles

156. *Les Femmes socialistes* [*Las mujeres socialistas*]
En *Le Charivari*, abril/junio de 1849
2 litografías. Facsímiles

Bibliothèque nationale de France, París

157. Armand Dayot
Journées révolutionnaires 1830–1848 [*Jornadas revolucionarias 1830–1848*], París, Flammarion, 1897
Colección privada

158. Pedro G. Romero / Archivo F.x.
Tesauro: Vandalismo, 2005–2016
Edición sobre papel
Colección privada

159. Arpad Hazafi
Budapest, 1956
Impresión inkjet, 2016
Agence AP/SIPA

160. *Los héroes de Budapest*
Paris Match, nº. 396, 10 de noviembre de 1956, pp. 36-37
Colección privada

161. Dmitri Kessel
Greek National Liberation Front demonstrators gathered around the bodies of three fellow protestors shot by police during a rally, Athens [*Manifestantes del Frente Griego de Liberación Nacional reunidos alrededor de los cuerpos de tres compañeros asesinados por la policía durante un mitin, Atenas*]
Life, 3 de diciembre de 1944
Colección privada

162. Herbert Kirchhoff
Revolución en La Paz (Bolivia), 1946
Prueba de época, gelatina de plata sobre papel baritado
Colección Leticia y Stanislas Poniatowski

163. Héctor López
Poblado La Victoria, Santiago, Chile, *ca.* 1986
2 fotografías
Prueba, gelatina de plata sobre papel baritado
Torreal, Colección Anna Gamazo de Abelló

164. Nacho López
De la serie *Prisión de sueños. Penitenciaría de Lecumberri*, 1950
Plata sobre gelatina
Colección MUAC, UNAM Adquisición 2006

165. Ernesto Molina
Sin título, 1977
2 fotomontajes
Recortes de periódico
Torreal, Colección Anna Gamazo de Abelló

166. Jean-Luc Moulène
Manivela a pedal de ciclo, llamado "El rompecabezas"
De la serie *39 objetos de huelga*, 1999–2000
Cibachrome bajo diasec, 2016

167. *Holgeir Meins*
De la serie *39 objetos de huelga*, 1999–2000
Cibachrome bajo diasec, 2016

168. *Protesta por la suciedad*
De la serie *39 objetos de huelga*, 1999–2000
Cibachrome bajo diasec, 2016

169. *Rompecabezas*
De la serie *39 objetos de huelga*, 1999–2000
Cibachrome bajo diasec, 2016

170. *La bobina Novacore*
De la serie *39 objetos de huelga*, 1999–2000
Cibachrome bajo diasec, 2016

171. *El traje Novacore*
De la serie *39 objetos de huelga*, 1999–2000
Cibachrome bajo diasec, 2016

172. *Los zapatos de la lucha*
De la serie *39 objetos de huelga*, 1999–2000
Cibachrome bajo diasec, 2016

173. *La Pantinoise*
De la serie *39 objetos de huelga*, 1999–2000
Cibachrome bajo diasec, 2016

Jean-Luc Moulène / Galerie Chantal Crousel, París

174. Rodrigo Moya
Atentado fallido contra la estatua de Miguel Alemán, 1967
Plata sobre gelatina
Archivo Rodrigo Moya

175. Voula Papaioannou
Barricadas durante la guerra civil de diciembre de 1944 en Atenas, 1944
Impresión inkjet, 2016
Benaki Museum Photographic Archive, Atenas

176. Vicente Razo
Revolucionario Institucional, 1994
Escultura
Cortesía del artista

177. Hans Richter
Der Redner, Rebellion [*Orador-Rebelión*], 1916
Tinta sobre papel
Colección privada

178. *Revolution* [*Revolución*], 1918
Lápiz, aguada, tiza sobre papel
Colección privada

179. Willy Römer
La Révolution de novembre: occupation du quartier de la presse. Barricades faites de rouleaux de papier journal.Schützenstraße, Berlin [*La Revolución de Noviembre: ocupación del barrio de la prensa. Barricadas hechas con papel de periódico. Schützenstrasse, Berlín*], 1919
3 fotografías
Impresión inkjet print, 2016
Kunstbibliothek, SMB, Photothek Willy Römer, Berlín

180. Jesús Ruiz Durand
Sin título, Perú, 1972
Prueba de época, gelatina de plata sobre papel baritado
Colección Leticia y Stanislas Poniatowski

181. Armando Salgado
Halcones nunca más. Memoria contra la impunidad, 1971
Prueba de época, gelatina de plata sobre papel baritado
Colección Leticia y Stanislas Poniatowski

182. Allan Sekula
Waiting for Tear Gas (White globe to black) [*Esperando los gases lacrimógenos (Un globo, de blanco a negro)*], 1999-2000
Diaporama de 81 diapositivas, versión digital a partir del diaporama original, 2016
Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes. Compra a la galería Michel Rein en 2001
Cortesía Estate Allan Sekula

183. Pedro Valtierra
Huelga de mineros desnudos, 1985
Plata gelatina
© Pedro Valtierra / Cuartoscuro.com

184. Jean Veber
Les camps de reconcentration au Transvaal (n°4): "Les Progrès de la science" [*Los campos de reconcentración en el Transvaal (nº 4): "Los progresos de la ciencia"*]
Estampa, impresión fotomecánica. Facsímil

185. *Les camps de reconcentration au Transvaal (n° 5): "Vers le camp de reconcentration"* [*Los campos de reconcentración en el Transvaal (nº* 5*): "Los vergeles del Rey Eduardo"*]
Estampa, impresión fotomecánica. Facsímil

186. *Les camps de reconcentration au Transvaal (n° 6): "Vers le camp de reconcentration"* [*Los campos de reconcentración en el Transvaal (nº 6): "Hacia el campo de reconcentración"*]
Estampa, impresión fotomecánica. Facsímil

187. *Les camps de reconcentration au Transvaal (n°12): "Vers le camp de reconcentration"* [*Los campos de reconcentración en el Transvaal (nº 12): "Hacia el campo de reconcentración"*]
Estampa, impresión fotomecánica. Facsímil

188. *Les camps de reconcentration au Transvaal (n°19): "Les camps de reconcentration"* [*Los campos de reconcentración en el Transvaal (nº 19): "Los campos de reconcentración"*]
Estampa, impresión fotomecánica. Facsímil

189. *L'Assiette au beurre*, 28 de septiembre de 1901
Estampa, impresión fotomecánica. Facsímil

Bibliothèque nationale de France, París

NÚCLEO 5. POR DESEOS (INDESTRUCTIBLES)

190. Anónimo (Miembro Del Sonderkommando D'auschwitz-Birkenau)
Crémation de corps gazés dans les fosses d'incinération à l'air libre devant la chambre à gaz du crématoire V de Birkenau [*Cremación de cuerpos gaseados en las fosas de incineración al aire libre delante de la cámara de gas del crematorio V de Birkenau*], 1944
4 copias inkjet, 2016
Archival collection of the State Museum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim

191. Anónimo
Ex voto
Collage de periódicos
Cortesía de Cuauhtémoc Medina

192. Anónimo
Soldados y campesinos caminan por la calle, México, *ca.* 1914
Impresión inkjet, 2016
© (5317) Secretaría de Cultura, INAH, SINAFO, FN, México. Reproducción autorizada por el INAH

193. Pedro Mera
EZLN en San Lázaro, 2001
Impresión digital
© Pedro Mera / Cuartoscuro.com

194. Taysir Batniji
Gaza diary [*Gaza diario íntimo*], 2001
Video, 4/3, color, sonido
Taysir Batniji / Galerie Éric Dupont, París / Galerie Sfeir Semler

195. Francisca Benítez
Garde l'Est, 2005
3 fotogramas, 2016
Colección Francisca Benítez

196. Ruth Berlau
Atrezo de la *Antígona* de Bertolt Brecht, 1948
5 fotografías
Impresión chorro de tinta pigmentaria, 2016
Akademie der Künste, Berlín, Bertolt Brecht Archiv, inv. BBA_B101_016, BBA_B101_028, BBA_B101_018, BBA_B101_024, BBA_B101_025

197. Bruno Boudjelal
Siguiendo los pasos de Frantz Fanon, 2012
6 fotografías, impresión inkjet, 2016
Bruno Boudjelal / Agence VU

198. Casasola
Soldaderas en posición para disparar contra las gavillas de José Inés Chávez García, Michoacán, Mexico, *ca.* 1914
Impresión inkjet, 2016
© (5670) Secretaría de Cultura, INAH, SINAFO, FN, México. Reproducción autorizada por el INAH

199. *Soldaderas cocinando en el techo de un vagón de tren*, *ca.* 1914
Impresión inkjet, 2016
© (63945) Secretaría de Cultura. INAH, SINAFO, FN, México. Reproducción autorizada por el INAH

200. Agustí Centelles
Camiones de la CNT, Barcelona, 1936
Impresión inkjet, 2016

201. *Niños jugando en Montjuïc, Barcelona*, 1936
2 fotografías
Impresión inkjet, 2016

Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca

202. Eduardo Gil
Niños desaparecidos. Segunda Marcha de la Resistencia. Buenos Aires, 9 y 10 de diciembre de 1982
Impresión inkjet, 2016

203. *Paraguas. Segunda Marcha de la Resistencia, Buenos Aires*, 9 y 10 de diciembre de 1982
Impresión inkjet, 2016

204. *Siluetas y canas (policías). El Siluetazo, Buenos Aires*, 21 y 22 de noviembre de 1983
Impresión inkjet, 2016

Colección Eduardo Gil

205. Ken Hamblin
Beaubien Street [*Calle Beaubien*], 1971
Impresión inkjet, 2016
Joseph A. Labadie Collection, Special Collections Library, University of Michigan, EUA

206. Jerónimo Hernández
Soldaderas en el estribo de un tren en la estación de Buenavista, Ciudad de México, 6 de abril de 1912
Impresión inkjet, 2016
© (5670) Secretaría de Cultura, INAH, SINAFO, FN, México. Reproducción autorizada por el INAH

207. Graciela Iturbide
De la serie *Juchitán de las Mujeres, Juchitán, Oaxaca*, 1983
2 fotografías
Cortesía de la artista

208. Mat Jacob
Chiapas, 1996-2001
Fotografía, impresión inkjet sobre papel texturado, 2016

209. *Chiapas (Marcos)*, 1996
Fotografía, impresión inkjet sobre papel texturado, 2016

210.*Chiapas (Dignidad rebelde)*, 1996
Fotografía, impresión inkjet sobre papel texturado, 2016

211.*Chiapas (Marcha)*, 2001
Fotografía, impresión inkjet sobre papel texturado, 2016

212.*Chiapas (Marcha), Ciudad de México*, 2001
Fotografía, impresión inkjet sobre papel texturado, 2016

Mat Jacob / Tendance floue

213. Maria Kourkouta
Idomeni, 14 mars 2016. Traversée de la frontière gréco-macédonienne [*Idomeni, 14 de marzo de 2016. Frontera grecomacedonia*], 2016
Video HD 16/9 (en bucle), color, sonido, 36'
Producción Jeu de Paume, París

214. Carlos Martínez Assad
Tabasco entre el agua y el fuego, 2004
Fragmento de video
Filmoteca UNAM, Colección Imágenes de México

215. Omar Meneses
Toma de la Finca Liquidámbar, Ángel Albino Corzo, Chiapas, 1994
Plata sobre gelatina
Colección del autor

216. Pedro Motta
Naturaleza de las cosas #024
De la serie *Natureza das coisas*, 2013
Impresión mineral sobre papel de algodón, ed: 3 + 2 EA
Pedro Motta / Colección privada

217. *Naturaleza de las cosas #036*
De la serie *Natureza das coisas*, 2013
Impresión mineral sobre papel de algodón, ed: 3 + 2 EA
Pedro Motta / Galerie Bendana Pinel Art Contemporain, París

218. Voula Papaioannou
Grafitis de prisioneros en las paredes de la cárcel alemana de la calle Merlin en Atenas, 1944
Impresión inkjet, 2016
Benaki Museum Photographic Archive, Atenas

219. Estefanía Peñafiel Loaiza
Et ils vont dans l'espace qu'embrasse ton regard [*Y van al espacio que abarca tu mirada*], 2016
Video HD, sonoro
Producción Jeu de Paume, París

220. *Et ils vont dans l'espace qu'embrasse ton regard* [*Y van al espacio que abarca tu mirada*], 2016
Video HD, sonoro
Producción Jeu de Paume, París

221. Enrique Ramírez
Cruzar un muro, 2013
Video HD, color, sonido
Enrique Ramírez / Galerie Michel Rein, París, Bruselas

222. Francisco Toledo
Papalotes de los desaparecidos, 2015
43 papalotes de papel china y estructura de carrizo con 43 rostros impresos en una placa de madera grabada en láser
Colección "Visualidades y Movilización Social", Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

MUAC

Curaduría
Georges Didi-Huberman

Coordinación de la exposición
Alejandra Labastida
Virginia Roy

Producción museográfica
Joel Aguilar
Salvador Ávila Velazquillo
Adalberto Charvel
Cecilia Pardo

Programa pedagógico
Mónica Amieva
Eliza Mizrahi
Beatriz Servín

Colecciones
Julia Molinar
Juan Cortés
Claudio Hernández
Elizabeth Herrera

Procuración de fondos
Gabriela Fong
María Teresa de la Concha
Josefina Granados
Alexandra Peeters

Comunicación
Carmen Ruiz
Ekaterina Álvarez
Francisco Domínguez
Ana Cristina Sol

Servicio social
Carola Berjón

Curador en jefe
Cuauhtémoc Medina

JEU DE PAUME

Directora
Marta Gili

Secretaria general
Maryline Dunaud

Administración y finanzas
Claude Bocage

Producción
Pierre-Yves Horel

Proyectos artísticos y acción cultural
Marta Ponsa

Librería
Pascal Priest

Comunicación y patrocinio
Anne Racine

Edición
Muriel Rausch

Proyectos educativos
Sabine Thiriot

EXPOSICIÓN
Coordinación de la exposición
Judith Czernichow
Marie Bertran

Asistentes
Chloé Richez et Franziska Scheuer

Gestión de obras
Maddy Cougouluègnes

Dirección técnica
Matthieu Blanchard
Pascale Guinet
Alain Tanguy

AGRADECIMIENTOS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Sublevaciones*.

Anne Grillo, Jean Paul Rebaud, Carine Delplanque

José Luis Barrios, Daphne Cruz Porchini, Mireida Velázquez

SUBLEVACIONES se terminó de imprimir y encuadernar el 16 de febrero de 2018 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en papel Bond blanco 120 g y Domtar Lynx 216 g. Diseño y supervisión de producción Periferia. El tiraje consta de 1,000 ejemplares.

—

MUAC 064

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional

Mtro. Javier de la Fuente Hernández
Secretario de Servicios a la Comunidad

Dra. Mónica González Contró
Abogada General

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL
DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

Dr. Jorge Volpi Escalante
Coordinador

Mtra. Graciela de la Torre
Directora General de Artes Visuales·MUAC

Sublevaciones es una exposición transdisciplinaria sobre las emociones colectivas y los acontecimientos políticos en tanto suponen movimientos de masas en lucha. Fundamentado en la investigación que Georges Didi-Huberman ha desarollado sobre el sentido estético y político de la "representación" de los pueblos, la figura de la sublevación se presenta a través de más de 250 obras en cinco módulos: Elementos (desencadenados); Gestos (intensos); Palabras (exclamadas); Conflictos (encendidos) y Deseos (indestructibles), que muestran cómo se han abordado estos temas desde diferentes perspectivas y momentos históricos.

—

MUAC
24.02.2018–29.07.2018
Salas 1, 2 y 3
muac.unam.mx

culturaUNAM

UNAM La Universidad de la Nación

MUAC MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA CIUDAD DE MÉXICO

JEU DE PAUME

RM

9 788417 047504